



NAME THE MAN: *Victor Seastrom (Mitte) und Charles van Enger auf dem Set (Privatarchiv Bo Florin).*

Bo Florin

Europäer in Hollywood

Eine Analyse von Produktionssystemen und
Filmdiskursen der zwanziger Jahre am Beispiel von
Sjöström und Lubitsch

Mit aufsehenerregenden Überschriften wie „The Foreign Legion in Hollywood“, „With Berlin Foreign Center: Famous Shuffling Directors“ oder „The Swedish Invasion“¹ begrüßte die amerikanische Presse jene Gruppe europäischer Filmschaffender, die in den 20er Jahren auf Initiative einer Reihe amerikanischer Filmgesellschaften nach Hollywood kam. Bildunterschriften wie „Metro’s bringing them in by car load“ zeugen von Skepsis oder zumindest zwiespältigen Gefühlen in der US-Öffentlichkeit angesichts des Ansturmes. Mit kritischen Worten wird beanstandet, daß sich die Immigranten in ihrer neuen Umgebung eng zusammenschlossen und daher nur eine Minderheit von ihnen wirklich zu Amerikanern würde. Es ist von Abenteurern die Rede, von „foreign invaders“, die sich der amerikanischen Filmindustrie und amerikanischer Dollars bemächtigen wollten. In eher positiven Wendungen wird jedoch auch von der Kompetenz der importierten Filmschaffenden berichtet und ein möglicher kreativer Austausch angedeutet. Einzelne Personen finden Erwähnung (zum Beispiel der Drehbuchautor Hanns Kräly, der Lubitsch nach Hollywood folgte: „[He] made the screen better for his coming“²), im Großen und Ganzen aber bleibt die Haltung bestimmt von dem Kontrast zwischen „denen“ und „uns“.

Diese Rhetorik ist mehr als nur eine historische Kuriosität. Sie weist im Bereich der Filmproduktion auf eine Trennlinie zwischen den USA und Europa hin, die messerscharf erscheint. In der europäischen Presse hat eine solche Rhetorik ihre ebenso deutlichen und häufigen Entsprechungen in Artikeln wie „Europa wird geplündert“, „Deutscher Ausverkauf?“ oder der optimistischeren schwedischen Überschrift „Den europeiska invasionen“ [„Die europäische Invasion“],³ unter der sich die rhetorische Frage findet, ob die Erneuerung des amerikanischen Films in europäischen Händen liege. In Deutschland wurde das Interesse Hollywoods an den deutschen Filmschaffenden eher als bewußte

1 *Variety* v. 25.11.1921, S. 44; *Photoplay*, Juli 1926, S. 28; *Photoplay*, Februar 1926, S. 76.

2 *Photoplay*, Juli 1926, S. 134.

3 *Film-Journal* v. 8.10.1926; *Lichtbildbühne* 19,56, 1926 (8.3.1926), S. 1; *Filmjournalen*, H. 5, 1927 (20.3.1927), S. 130.

Strategie zur Zerschlagung der deutschen Filmherstellung verstanden, während man in Schweden Besorgnis auch darüber äußerte, was vom heimischen Film nach dem Aderlaß durch Hollywood übrig bliebe. Man ging davon aus, daß der amerikanische Importwille weniger aus einem Interesse an europäischen Talenten hervorgegangen, als von der Absicht diktiert war, die nationalen Filmproduktionen anderer Länder auszuplündern und somit jegliches Risiko einer Konkurrenz zugunsten von Hollywoods Hegemonie auf dem Weltmarkt auszuschalten.

Im Mittelpunkt meiner Forschung zu Victor Sjöströms Zeit in Hollywood (1923-30) steht genau dieser Schnittpunkt zweier Filmkulturen. Dadurch, daß ich innerhalb meiner vergleichenden Studie zu diesen beiden Produktionssystemen mit Ernst Lubitsch noch einen weiteren europäischen Regisseur berücksichtige, hoffe ich, zumindest ansatzweise die Perspektive von einem einzelnen Beispiel – einem schwedischen Regisseur vis-à-vis Hollywood – auf grundlegendere Ausführungen zum Filmschaffen der 20er Jahre in Europa und den USA erweitern zu können. Durch die Darstellung des europäischen Diskurses über Hollywood, wie er sich in der schwedischen und deutschen Presse widerspiegelt, einerseits sowie andererseits der amerikanischen Presseberichte über die europäische ‚Invasion‘ – und insbesondere über die Immigranten aus Deutschland und Schweden – werde ich im folgenden beleuchten, wie die Idee spezifisch nationaler Filmkulturen in der öffentlichen Debatte konstruiert oder rekonstruiert wurde, wobei der Hollywoodfilm als kontrastierender Hintergrund meiner Ausführungen dient.

Der Diskurs über Filmkultur, der sich in der Presse und in deren Debatten verfolgen läßt, stellt jedoch nur einen zu berücksichtigenden Aspekt dar. Eine andere Facette machen die Produktionssysteme selbst aus, an denen ja oftmals Unterschiede zwischen europäischer und dominierender amerikanischer Produktionskultur hervorgehoben worden sind. Darüber hinaus soll untersucht werden, was geschieht, wenn Vertreter des als Alternative zu Hollywood beschriebenen europäischen Produktionsmodus in das Hollywoodsystem integriert werden. In welchem Umfang hält ein schwedischer Regisseur wie Sjöström oder ein deutscher wie Lubitsch an seinen nationalen Eigenarten fest? Die Frage kann auf mehreren Ebenen, in Bezug auf Produktion, Stil und Thema, beantwortet werden. Auch wenn eine vollständige Bestandsaufnahme hier nicht zu leisten ist, so vermag doch die Nennung einiger beispielhafter Tendenzen einen Eindruck sowohl von der Komplexität der Fragestellung als auch von den sich abzeichnenden Antworten zu vermitteln.

Einige Anmerkungen zum zugänglichen Quellenmaterial scheinen vorab ebenfalls erforderlich. Die wissenschaftliche Literatur insbesondere zu

einzelnen Regisseurbiographien ist auffallend begrenzt. Lediglich vereinzelte Arbeiten legen eine breitere Perspektive an, so etwa Graham Petries zuverlässiges *Hollywood Destinies* (1985). Neben erhaltenen Filmen existieren im wesentlichen drei Arten von Quellen: An erster Stelle Dokumente wie Geschäftsverträge, deren Quellenrelevanz selten strittig ist, sofern ihre Echtheit ausreichend belegt wird; desweiteren reichhaltiges Pressematerial – Rezensionen, Reportagen, Debattenbeiträge –, der Status derartiger Materialien ist jedoch wissenschaftlich umstritten, ihre Qualität als Quelle wird unter anderem aufgrund der oft zu beobachtenden Verbreitung vereinheitlichter Auffassungen, die Unterschiede in einer historischen Situation oder in einem Korpus von Filmen meist nicht berücksichtigen, als begrenzt angesehen. Derartige Einwände mögen berechtigt sein, wenn dieses Material zu filmanalytischen Zwecken herangezogen wird. Bei einer kontextualisierenden Vorgehensweise hingegen, welche das Gewicht auf Diskurse verschiebt, die ein Produktionssystem und seine Filme begleiten, werden die vorherrschenden Auffassungen stattdessen selbst zu Leitlinien einer Darstellung, die verschiedene Sichtweisen auf den Film während eines bestimmten Zeitraumes einander gegenüberstellt. Schließlich sind unveröffentlichte Quellen unterschiedlichster Provenienz zu berücksichtigen, vom Filmmanuskript bis zu privaten Vergangenheitsbetrachtungen und Briefen. Mit Ausnahme der Drehbücher wird aber auch diesen meist mit ähnlicher Skepsis begegnet wie dem Filmjournalismus; dies liegt unter anderem in der Subjektivität und einer schwer beurteilbaren Intentionalität begründet. Doch auch hier gilt das gleiche Prinzip: In der vorliegenden Analyse von Diskurs und Produktionssystem ist gerade eine persönlich gefärbte Rhetorik von Interesse, und zwar weniger wegen deren mehr oder weniger exakter Wiedergabe des Sachverhalts, als wegen des Bildes, das sie von den Unterschieden in den europäischen und amerikanischen Produktionsweisen zeichnet.

Kontinuität oder Bruch?

Gerade weil die Unterscheidung zwischen einer europäischen und einer amerikanischen Produktionskultur eine verbreitete Voraussetzung der Filmgeschichtsschreibung darstellt, scheint es notwendig, das schablonenhafte Bild einer scharfen Trennlinie zwischen ihnen etwas zu nuancieren. Es ist darauf verwiesen worden, daß sich nach Sjöströms Ankunft in Hollywood eine gewisse Kontinuität im Rückblick auf seine schwedischen Produktionen abzeichnet. Für seinen zweiten amerikanischen Film *HE WHO GETS SLAPPED (DER MANN, DER DIE OHRFEIGEN BEKAM, 1924)* adaptierte Sjöström Leonid Andrejews Werk, auf das er bereits früher in einer Theaterinszenierung von *Professor Storytzin*

zurückgegriffen hatte, in welchem er die Titelrolle gestaltete.⁴ Ähnlich kehrte er in seinem vierten Hollywoodfilm *A TOWER OF LIES* (*DER NARR UND DIE DIRNE*, 1925) mit einer freien Bearbeitung des *Kejsaren av Portugallien* zu Selma Lagerlöf zurück, die er während der schwedischen Periode bereits viermal adaptiert hatte. Es kann also nicht ohne weiteres von Sjöströms nationaler Produktion vor Hollywood gesprochen werden, der dann eine internationale folgt. Auch bei Lubitsch läßt sich eine deutliche Kontinuität erkennen, die auf der lang anhaltenden Zusammenarbeit mit dem Autor Hanns Kräly beruhte. Kräly schrieb sein erstes Drehbuch für Lubitsch bereits 1916 und verfaßte danach als Hans Kraly Drehbücher für nicht weniger als acht von Lubitschs zehn Stummfilmen in Hollywood.

Kristin Thompson ist auf die europäische Diskussion der 20er Jahre zu Fragen nationaler oder internationaler Produktion eingegangen (vgl. 1996). Schon während des Ersten Weltkrieges wurde das Konzept des Internationalismus in der Filmpresse reflektiert; darunter wurde während und auch unmittelbar nach dem Krieg vor allem eine Ergänzung der Produktionen der verschiedenen Länder verstanden, etwa durch die Verwendung von international bekannten Schauspielern, versierten Technikern und von Themen ohne spezifische nationale Bezugspunkte. Derartige über Ländergrenzen hinweg vermittelnde Strategien finden sich bereits in hohem Maße während Sjöströms schwedischer Periode, so daß es im Gegensatz zu Lubitsch leichter ist, schon vor dem Umzug nach Hollywood eine Umstellung in der Produktion – datierbar auf den Zeitraum nach *KÖRKARLEN* (*DER FUHRMANN DES TODES*, 1921) – festzumachen. Mit *VEM DÖMER* (*BEATRIX. EIN SPIEL VON LIEBE, HASS UND TOD*, 1922) unternahm Svensk Filmindustri einen Versuch, den kommerziellen Exporterfolg von *KLOSTRET I SENDOMIR* (*DAS KLOSTER VON SENDOMIR*, auch *DAS GEHEIMNIS DES KLOSTERS*, 1920) zu wiederholen. Das internationale Engagement setzte sich mit dem auf einer französischen Vorlage basierenden *DET OMRINGADE HUSET* (*FLAMMENDE HERZEN*, 1922) fort, für dessen weibliche Hauptrolle die englische Schauspielerin Meggie Albanesi engagiert und in dem die Handlung in ein kulissenhaftes englisches und afrikanisches Milieu verlagert worden war. Die Kritiker beobachteten diesen Trend indes durchweg mit gewisser Skepsis:

Der schwedische Film ist in letzter Zeit in auffallendem Maße internationalisiert worden. Handlung und Milieu wurden in dem Weltpublikum bekanntere Gegenden verlegt, und in letzter Zeit sind sogar ausländische Schauspieler für die Aufnahmen verpflichtet worden. Dies mag unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten begrifflich, vielleicht sogar notwendig

4 Inszenierung am *Intima Teatern* (Intimes Theater) in Stockholm 1920.

sein, aber irgendeinen künstlerischen Gewinn für das, was man für gewöhnlich als ‚schwedischen Film‘ bezeichnet, bedeutet es kaum.⁵

In *ELD OMBORD* (*FEUER AN BORD*, 1923), Sjöströms letztem Film vor seiner Abreise nach Hollywood, spielte der Engländer Matheson Lang die männliche Hauptrolle. Auch hier wurde die Internationalisierung durch die Kritik beanstandet, doch diesmal vor allem in Hinblick auf die Dramaturgie:

Dort hätte der Film enden müssen – mit der Explosion des Schiffes als großartigem Höhepunkt eines üppig angelegten dramatischen Crescendo. Aber bekanntlich sitzt ein Kinopublikum auf der anderen Seite des Atlantiks, dessen Geschmack und Auffassungsgabe kein trauriges Filmende zuläßt, und vor diesem Publikum haben Autor und Regisseur sich gebeugt und dem Film einen ‚glücklichen Schluß‘ angeheftet.⁶

Internationalisierung meint indessen nicht allein eine Strategie der Produktion, die von der Kritik lediglich beobachtet wird, vielmehr trägt letztere ebenso aktiv dazu bei, die Idee vom Film in einem nationalen und internationalen Spannungsverhältnis zu entwickeln. Ein interessantes Beispiel stellt ein Artikel des namhaften schwedischen Kunstkritikers August Brunius aus dem Jahre 1919 mit dem Titel „Den nationella filmen“⁷ [„Der nationale Film“] dar. Brunius zeichnet eine überraschende Parallele zwischen Sjöströms *INGMARSSÖNERNA* (*DIE ERDE RUFT*, auch *DIE WALLFAHRT EINES HERZENS*, 1919) und Hall Caine, auch wenn ihm dieser Vergleich angesichts des literarischen Prestiges von Lagerlöfs Vorlage selbst problematisch erscheint. Brunius‘ Pointe ist indessen, daß Handlung und Figurenensemble von Sjöströms Film in jedem beliebigen internationalen Kontext angesiedelt sein könnten, was er für ungewöhnlich hält bei einem Film, der in so hohem Maße für das Streben des ‚Goldenen Zeitalters‘ nach einem schwedischen Nationalstil steht.

Die schwedische Internationalisierung in ihren verschiedenen Facetten muß auch im Verhältnis zur einheimischen Filmkultur im Ganzen und hierbei vor allem im Hinblick auf das Angebot der Lichtspieltheater gesehen werden. Deutschland lag im Jahre 1915 mit 93 uraufgeführten abendfüllenden Spielfilmen gegenüber 85 amerikanischen immer noch vorn im Export nach Schweden. Dies ändert sich 1916, als sich der amerikanische Film mit nicht weniger als 199 importierten Filmen gegenüber 101 deutschen auf dem Vormarsch befindet (vgl. Wredlund/Lindfors 1991, 224). Die Vermutung scheint angemessen, daß die beschriebenen Tendenzen einer Internationalisierung unter amerikanischen

5 *Aftonbladet* v. 24.10.1922.

6 *Svenska Dagbladet* v. 6.2.1923.

7 *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* v. 18.3.1919.

Vorzeichen in Schweden eng mit dieser Entwicklung zusammenhängen, zumal der amerikanische Film frühzeitig eine starke bis unumstrittene Dominanz auf dem schwedischen Filmmarkt erlangte. Dagegen beginnt der Durchbruch des amerikanischen Films in Deutschland erst 1921 mit der Aufhebung des seit 1916 bestehenden Filmeinfuhrverbotes, also zur Mitte der 20er Jahre hin (vgl. Thompson 1999, 58). Die deutsche Filmindustrie befand sich bei gleichzeitigem Wachstum mithin in einer relativen Isolation und konnte so während eines längeren Zeitraumes hinsichtlich Stil und Produktionsmodus nationale Eigenheiten entwickeln. Als bedeutendstes europäisches Filmland wurde Deutschland auch erstes Objekt amerikanischer Kooperationsinteressen. Ein Ende 1921 in *Variety* erschienener Artikel skizziert ein entsprechendes Szenario. Amerikanischen Regisseuren wird die Weiterbildung in Deutschland angeboten und umgekehrt, dies jedoch nicht ohne gewisse Untertöne, die darauf hindeuten, daß die deutsche Besorgnis über Hollywoods eigentliche Absichten nicht grundlos war:

By this program it is hoped to interweave the best of both systems into one. Artistically foreign pictures have much to recommend them, and if Americans can absorb German ideas of picture making, it is felt American productions will improve to such an extent that their domination of the world market will be assured.⁸

Aber nicht nur in den USA träumte man von einer Weltherrschaft im Filmsektor. Die durch einen Leitartikel in der *Lichtbildbühne* von 1924 initiierte neue europäische Politik des „Film-Europa“⁹ war nicht nur als Versuch gedacht, die europäischen Produktionen gegen die übermächtige amerikanische Konkurrenz zu verteidigen, sondern auch, um offensiv – mit einer Formulierung Fritz Langs von 1927 – „der Welt den Weg zu weisen.“¹⁰ Wie sollten also europäische Filme eingeordnet werden: als spezifische nationale oder als internationale Produktionen?

National oder international?

Von Anfang an kreiste die *Film-Europa-Debatte* um die Frage des Internationalismus der Filme. Der Redakteur der *Lichtbildbühne* plädierte stets für eine internationale Orientierung und verstand darunter konkret eine Rücksichtnahme auf das ausländische Publikum. Es ging darum, Filme zu vermeiden, die

⁸ *Variety* v. 25.11.1921, S. 44.

⁹ Vgl. *Lichtbildbühne* 17,23, 1924 (1.3.1924).

¹⁰ Fritz Lang in einem Interview in *Ciné Revue*, H. 5, 1927 (14.5.1927).

nur auf den Markt eines Landes abzielen.¹¹ Kritischere Stimmen wie Kurt Pintus meinten, daß eine nationale Eigenart, die sich nicht auf den „ausländischen Geschmack“ einließe, paradoxerweise der eigentliche Grund für internationalen Erfolg sei.¹²

Im Großen und Ganzen lassen sich drei Hauptpositionen in der Debatte ausmachen. Unter den Fürsprechern einer Internationalisierung befanden sich solche, die diese ganz in Übereinstimmung mit den Gegebenheiten der nationalen Filmkulturen verwirklicht und entsprechend in Filmen mit nationalspezifischen Vorzeichen sehen wollten, wogegen andere behaupteten, daß der Internationalismus Filme hervorbringen müsse, die mit den Produktionen Hollywoods konkurrieren könnten, d.h. sich im Grunde wenig von diesen unterscheiden sollten. Schließlich gab es jene, die sich – wie z.B. Jean Tedesco, der 1927 verächtlich von einem „Filmcocktail“¹³ sprach – schon allein gegen die Idee einer Nationen übergreifenden Zusammenarbeit wandten, etwa in Form von Gemeinschaftsproduktionen oder internationalen Schauspielerbesetzungen.

Die *Film-Europa*-Debatte war indessen nicht die einzige Diskussion während dieses Zeitraumes zu Fragen des filmischen Nationalismus und Internationalismus. Als Hollywood mit dem Import europäischer Filmschaffender sein eigenes *Film-Europa* lancierte, führte das zu neuen Problemen. Ein zentrales Thema in der schwedischen Debatte galt gerade der Frage, wie die u.s.-amerikanischen Produktionen von Sjöström und Stiller hinsichtlich ihrer nationalen Zugehörigkeit einzuordnen seien.

Thompson meint, daß die europäische Filmindustrie gegen Ende der 20er Jahre eine Art paneuropäischen Stil entwickelt hätte, wie ihn zum Beispiel der deutsche Qualitätsfilm repräsentierte. Das Ende der *Film-Europa*-Bewegung schreibt sie in erster Linie Hollywoods Rekrutierung europäischer Talente zu, erst an zweiter Stelle jener Nationalisierung, die dem Durchbruch des Tonfilms folgte. Ergänzend möchte ich auf einen Faktor hinweisen, der während der 20er Jahre als Nebeneffekt von Hollywoods Internationalisierung sichtbar wird: die stark national geprägten Debatten, die im Anschluß hieran aufkommen und in denen paneuropäische Ideen wie weggeblasen erscheinen und die Nationen wieder jede für sich dem Hauptkonkurrenten USA gegenübergestellt werden.

In einem 1923 in der Fachzeitschrift *Biografbladet* veröffentlichten Diskussionsbeitrag stellt ein mit Romulus zeichnender Autor unter der Überschrift „Vad menas med svensk film?“¹⁴ (Was bedeutet ‚schwedischer Film‘?) Mutma-

11 Vgl. *Lichtbildbühne* 17,71 (21.6.1924), S. 6.

12 Vgl. *Choses de théâtre*, H. 2, 1923, S. 156.

13 *Cinéa – Ciné pour tous*, H. 98, 1927 (1.12.1927), S. 9.

14 *Biografbladet*, H. 5, 1923 (1.3.1923), S. 240.

ßungen darüber an, inwiefern Sjöströms in den USA hergestellte Filme noch als schwedisch bezeichnet werden könnten. Auslöser dieser Überlegungen ist ein früherer Artikel, dessen Verfasser davon ausging, daß Svensk Filmindustri „über die drei Filme verfügt, die Victor Sjöström in Amerika machen wird“.¹⁵ Diese Annahme scheint aus schwedischer Sicht angemessen, wenn man die zwei Monate zuvor getroffene Absprache bedenkt, die das Ziel von Sjöströms USA-Reise als „Studienzweck“ spezifizierte und ihm außerdem völlige Freiheit für eigene Absprachen mit den Einspielfirmen garantierte, mit Svensk Filmindustri skandinavischem Alleinrecht an den Produktionen als einzigem Vorbehalt.¹⁶ Romulus erweitert indessen die Problematik: Worum es letztlich gehe, sei die Frage, inwieweit der Film als Handelsware oder als Kulturgut betrachtet werden könne. Er schließt etwas überspitzt mit der Frage, ob der Film bereits das „Zeitalter des Nationalismus“ zugunsten „international gültiger Ideen“ hinter sich gelassen habe, was von ihm offenbar mit einer Verflachung gleichgesetzt wird. Der Schriftsteller Sven Stolpe drückte sich, was die nationale Verortung der Filme betrifft, 1927 deutlicher aus:

Schweden rückt auf diese Weise wieder an die Weltspitze der filmproduzierenden Länder. Haben wir doch das Recht, sowohl THE SCARLET LETTER als auch HOTEL IMPERIAL als schwedische Filme zu bezeichnen. Es dient der Ehre unseres Landes, daß es unsere Regisseure auf so eine glänzende Weise verstanden haben, ihre künstlerische Eigenart in Amerika zu behaupten.¹⁷

Die gleiche Debatte wütete in der deutschen Filmpresse: „Kolonie oder Konkurrenz“,¹⁸ lautete Robert Ramins scharfe Formulierung in *Der Kinematograph* aus demselben Jahr. Für ihn war die Antwort eindeutig: Was als deutsche Kolonie in Hollywood erscheinen könne, sei tatsächlich ein Teil der amerikanischen Produktion und damit eine Bedrohung für die deutsche Filmindustrie.

Ausgehend von Romulus' Unterscheidung – Handelsware oder Kulturprodukt – fällt die Antwort dann doch differenzierter aus: Ökonomisch betrachtet liegt der Verlust natürlich auf der Hand, während er in kultureller Hinsicht nicht so eindeutig ist. Die meisten Teilnehmer an der Debatte, so schreibt Thomas Saunders, zogen ihre Schlüsse hinsichtlich des Verlustes für Berlin und des Gewinnes für Hollywood ausgehend von Klassifikationen deutscher bzw. amerikanischer Wesensmerkmale in den Filmen der Emigranten. Im Mittelpunkt

15 Ibid., S. 241.

16 Vertrag mit *Svensk filmindustri*, Stockholm, 9.1.1923. In: *Victor Sjöströms arkiv*. Bd. 5. Svenska filminstitutet, Stockholm.

17 *Filmjournalen*, H. 3, 1927 (13.2.1927), S. 82.

18 *Der Kinematograph*, H. 1041, 1927 (30.1.1927), S. 9-10.

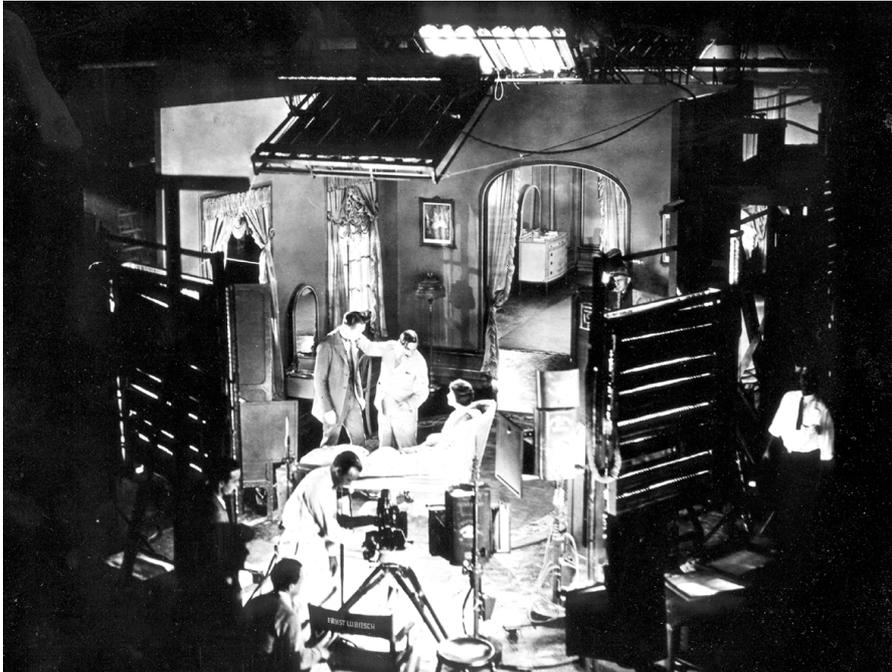


Abb. 1: THE MARRIAGE CIRCLE: Ernst Lubitsch und Charles van Enger auf dem Set (mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Deutsche Kinemathek).

stand die Frage, inwieweit sich die Deutschen (und entsprechend auch die Schweden) in Hollywood ihre künstlerische Verbundenheit zum Heimatland bewahrt hatten und somit als „apostles of German film abroad“ (Saunders 1994, 200) agieren konnten.

Auf diese Frage gibt es viele zustimmende Antworten. Unter der Signatur *Th.* vermerkte ein Beiträger in *Der Film* zu ROSITA (1923, Ernst Lubitsch):

Es ist erfreulich für uns festzustellen, daß die Art unserer ausgezeichneten deutschen Regisseure sich nicht verändert, wenn sie unter anderen Bedingungen als in Deutschland eine Aufgabe zu erfüllen bekommen.¹⁹

Ein anderer schrieb unter der Signatur *hfr.* in der *Lichtbildbühne* über THE MARRIAGE CIRCLE (EHE IM KREISE, 1924, Ernst Lubitsch):

¹⁹ *Der Film*, H. 35, 1924 (31.8.1924), S. 39.

Um es gleich vorweg zu nehmen, Lubitschs letztes in Amerika gefertigtes Werk ist zweifellos einer der feinsten, geschmackvollsten, technisch gelungensten, unterhaltendsten und – unamerikanischsten Filme, die je geschaffen wurden. Es ist ein erfreuliches Zeichen dafür, daß dieses Deutschen künstlerische Persönlichkeit stark genug ist, um sich nicht ‚amerikanisieren‘ zu lassen und der neuen Heimat anzupassen.²⁰

Ebenso behauptete Dr. Ernst Ulitzsch in seinem Artikel „Der deutsche und der amerikanische Lubitsch“ im *Kinematograph* zu *THE MARRIAGE CIRCLE*:

[Dieser Film] ist ein Triumph der Regiekunst des Meisters Lubitsch, den wir heute noch einen deutschen Meister nennen dürfen. So bedeutet der Welterfolg der *EHE IM KREISE* eine Stärkung des Ansehens der deutschen Kinematographie auf dem Weltmarkt.²¹

Arbeitsteilung und Thematik

Thompson hat auf die verhältnismäßig großen Ähnlichkeiten zwischen dem deutschen und dem amerikanischen Produktionssystem hingewiesen, die trotz einiger grundlegender Abweichungen bestanden (vgl. Thompson 1993, 392). Daß zum Beispiel die UFA eine differenzierte Arbeitsteilung entwickelt hatte, steht außer Frage, auch wenn zeitgenössische Quellen betonen, daß amerikanische Studios systematischer organisiert waren und sich die Verwendung des Szenarios unterschied (vgl. *ibid.*).²² Durchnummerierte *continuity scripts* gehörten in Deutschland anscheinend nicht zur geläufigen Praxis. Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Systemen scheint indessen in der im deutschen System durchweg größeren Einflußnahme des Regisseurs zu liegen, vor allem hinsichtlich des Schnittes, für den er hauptverantwortlich zeichnete. E.A. Dupont zufolge ging die Auswahl des Regisseurs beim Schnitt in Deutschland von völlig unsortiertem Filmmaterial aus, das zunächst vorgeordnet werden mußte, bevor die eigentliche Montage beginnen konnte (vgl. *ibid.*, 394). In den USA hingegen gab es sowohl einen *cutter*, der für die tägliche Sortierung und Durchnummerierung der *takes* verantwortlich war, als auch einen *editor*, der mit oder ohne Eingreifen des Regisseurs Entscheidungen traf.

In einer Hollywood-Reportage von 1924 interviewte die schwedische Filmkritikerin Märta Lindqvist unter anderem Lubitsch und Sjöström. Diese Interviews geben einen interessanten Einblick in die amerikanische Produktions-

²⁰ *Lichtbildbühne* 17,104, 1924 (6.9.1924), S. 41.

²¹ *Der Kinematograph*, H. 915, 1924 (31.8.1924), S. 16.

²² Vgl. auch E. A. Dupont: Hollywood – das Filmparadies (9): Das Schneiden des Films. In: *Lichtbildbühne* 20,50, 1927 (28.2.1927), o.S.

kultur aus europäischer Sicht. Nicht zuletzt ist der jeweilige Unterton in den Antworten aufschlußreich, wobei Lubitsch etwa die Frage der Produktionsumstände schnell zugunsten einer Diskussion der unterschiedlichen Neigungen des Publikums aufgibt. Angesprochen auf seine Meinung zu den Unterschieden der Filmarbeit in Europa und den USA antwortet er:

Technisch betrachtet besteht ja keine Ungleichheit, der Unterschied liegt aber in der Wahl der Filmidee, dem Inhalt des Films selbst. Der Publikumsgeschmack hier unterscheidet sich grundlegend von dem in Europa. In Amerika will man fröhliche und unterhaltsame Filme sehen, in Europa ist man eher an solchen interessiert, die den Stoff etwas schwerer und psychologischer anlegen (Lindqvist 1924, 53).

Die Ursachen hierfür sieht Lubitsch im Alter und in der Müdigkeit Europas im Gegensatz zur Jugend und zum Zukunftsglauben Amerikas, einhergehend mit einer völligen Gleichgültigkeit gegenüber der europäischen Kultur. Er vergleicht in diesem Kontext die Rezeption schwedischer Filme in Deutschland – „wo ein schwedischer Film immer ein Ereignis ist“ (ibid., 54) – mit der deutlich distanzierteren Aufnahme in den USA. Hinsichtlich des Geschmacksunterschiedes beschreibt er auch das Selbstverständnis der amerikanischen Lancierung seines Films *DIE FLAMME* (1922), bei der das tragische Ende des deutschen Films durch ein glückliches ersetzt worden war: „Ich will das Elend nicht sehen, ich fühle mich nicht danach!“ (ibid., 54). Als Folge dieser Erfahrungen beabsichtigte Lubitsch in Anpassung an sein neues Publikum vorerst „nur solche Filmerzählungen zu wählen, die glücklich enden“, um nicht gezwungenermaßen „eine künstlerisch unrichtige Auflösung eines Filmes zu konstruieren“ (ibid., 56). Auch Sjöström hatte diese Art von Eingriffen erlebt: *BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU* (*BERG-EJVIND UND SEIN WEIB*, 1918), der in den USA unter dem Titel *YOU AND I* herauskam, wurde mit einem Prolog und einem Epilog als Rahmenhandlung versehen, in der die eigentliche Geschichte um Berg-Ejvind dann als Film im Film aufging (vgl. Forslund 1980, 181). In Übereinstimmung mit Lubitsch spricht Sjöström in Lindqvists Interview auch davon, welcher „himmelweite Unterschied“ zwischen dem amerikanischen und dem schwedischen Filmverständnis bestehe, und er unterstreicht die Sinnlosigkeit, einen ‚schwedischen‘ Film für das amerikanische Publikum zu produzieren (vgl. Lindqvist 1924, 124). Den Geschmack der amerikanischen Filmbranche charakterisiert er als „im Großen und Ganzen naiv und einfach. Die Verantwortlichen haben immer Angst, etwas zu wagen, was nicht erprobt ist und einen ‚box-office success‘ verspricht“ (ibid., 130).

Vor allem aber beschäftigt sich Sjöström im Gegensatz zu Lubitsch mit einem ausführlichen, vergleichenden Überblick zu den Produktionsverhältnissen in

den USA. Im Interview verweist er zunächst auf den vergleichsweise größeren Einfluß und die größere Verantwortung des Regisseurs in Hollywood, was die Ökonomie des jeweiligen Filmprojektes angeht. Eine detaillierte Analyse verschiedener Aspekte der Filmarbeit schließt sich an, ausgehend von einer Beobachtung, die sich in Bezug auf die Arbeitsteilung zwischen Art Director, Architektenbüro und Handwerkern bezieht: „Innerhalb der Filmarbeit“ sei „die Organisation sozusagen überorganisiert worden“. Auch der *script clerk* wird angesprochen, dessen Aufgabe darin bestehe,

[...] einen Bericht darüber zu erstellen, was an jeder Minute des Tages geschieht. [...] Der zuständige Junge oder das Mädchen gehen mit einer Stoppuhr umher und notieren alles, was während der Aufnahme geschieht, und dies kann ungefähr so aussehen:

9-9.06 Uhr: Mr. Seastrom bespricht sich mit den Kameramännern.

9.06-9.28 Uhr: Probe.

9.28-9.37 Uhr: Warten, während die Garderobe von Miss So-und-so vorbereitet wurde.

9.37-9.45 Uhr: Warten auf Miss So-und-so, die sich entfernt hat. Grund unbekannt, aber mit Erlaubnis von Mr. Seastrom, etc. etc.²³

Desweiteren wird die Funktion des *cutters* und insbesondere der Unterschied diskutiert, daß dieser sich in Hollywood nicht nur um die Vorsortierung des Materials, sondern auch um den „Grobschnitt“ während der Aufnahme selbst kümmert, was Sjöström als bedeutenden Vorteil gegenüber dem schwedischen System bezeichnet, in dem der Regisseur den gesamten Schnittprozeß besorgt. Im raschen Durchlauf werden dem europäischen Leser schließlich der *production director*, der *assistant director* und der *production manager* und auch Unterschiede technischer Art wie Lichtaufbau und Spezialeffekte vorgestellt. Sjöströms Bericht ist ergiebiger, als es die anekdotische Form vermuten läßt, denn Quellenmaterial zu den Produktionsverhältnissen des schwedischen Films der zehner und zwanziger Jahre gibt es auffallend wenig. Schlußfolgerungen, die sich anhand dieses Materials ergeben, beziehen sich im Wesentlichen auf die Größe der Filmindustrie in Schweden, was auf eine mit der zeitgenössischen französischen Produktion vergleichbare Situation hindeutet. Thompson hat diese mit dem *director unit system* verglichen, das in Hollywood von 1909 bis 1914 dominierte, und bei dem der Regisseur auch die Rolle des Produzenten übernahm (vgl. 1993, 388). Sonst finden sich nur fragmentarische Angaben. Die Verantwortung und Kontrolle des Regisseurs während

23 Victor Sjöström: Minnen från Hollywood I. In: *Victor Sjöströms arkiv*. Band 7. Svenska Filminstitutet, Stockholm.

der Arbeit am Drehbuch läßt sich anhand der Filmtitel belegen, während die Gehaltslisten Aufschlüsse über die Anzahl der an einer bestimmten Produktion Beteiligten geben, ohne jedoch deren Arbeitsaufgaben zu präzisieren. Sjöströms positive und negative Reaktionen auf die neuen Produktionsumstände bestätigen und verdeutlichen dieses Bild in wesentlichen Punkten.

Produktionssystem versus Eigenständigkeit

In den meisten filmhistorischen Untersuchungen zu Aktivitäten von Europäern in Hollywood und zur Integration in den neuen Arbeitszusammenhang wird Lubitsch als Paradebeispiel für eine Anpassung an das amerikanische System vorgeführt. Lubitsch, so heißt es, habe in Hollywood seine deutsche Produktion fortgesetzt, während zugleich gern betont wird, daß er schnell ‚amerikanisiert‘ war (vgl. Hake 1992, 62). Was dagegen Sjöström betrifft, so wird stets hervorgehoben, daß er wie die übrigen Skandinavier mit Schwierigkeiten und Mißerfolgen in dem neuen Land fertig werden mußte (vgl. Forslund 1980, 270). Ein derartiges Verständnis von der Tätigkeit der beiden Regisseure ist indessen nicht selbstverständlich. Mit größter Wahrscheinlichkeit ist die Optik hierbei von der historischen Einschätzung späterer Jahrzehnte gefärbt, denn im Hinblick auf die frühen Hollywoodjahre erscheinen im Gegenteil die Parallelen zwischen den Regisseuren auffälliger als die Unterschiede, sowohl hinsichtlich der Voraussetzungen als auch mit Blick auf das Verhalten im neuen Arbeitszusammenhang. Dies wurde oben bereits angedeutet, zeigt sich aber auch beispielhaft bei einer Untersuchung von Sjöströms und Lubitschs jeweiliger Position innerhalb der Filmgesellschaften.

Die Hypothesen über den Grad der Selbständigkeit, den die europäischen Filmschaffenden im Produktionssystem Hollywoods genossen, variieren. Während pessimistische Zeitgenossen sie gerne als Gefangene des Systems verstanden, tendierte die Geschichtsschreibung über lange Zeit eher dazu, den Optimisten recht zu geben. Bengt Forslund etwa betont in seiner Sjöström-Biographie (vgl. 1980) die persönliche Initiative des Regisseurs, seine Verwirklichung einer individuellen Vision *trotz* oder *im Kampf gegen* die dem Produktionssystem innewohnenden Restriktionen, all dies im Geiste eines nationalen Bewußtseins. Forslund zufolge kompromittierte Sjöström als Schwede in Amerika nie sein europäisches Erbe, kehrte er doch, als die Schwierigkeiten erdrückend wurden, in sein Heimatland zurück.

Unbestreitbar finden sich Fakten, die eine solche Lesart bestätigen. So zeigt eine Untersuchung von Sjöströms oder Lubitschs Verträgen mit ihren Filmgesellschaften, daß beide Regisseure jeweils anscheinend über ein nicht unbedeu-

tendes Maß an garantierter Autonomie und Einfluß auf die Produktionen verfügten. Was Lubitsch betrifft, so ging er, nachdem der frühere Vertrag mit Famous Players im Juni 1923 gelöst worden war, einen vierjährigen Vertrag mit Warner Brothers ein, der ihm die künstlerische Kontrolle garantierte, womit seine Auswahl der Story, des Drehbuchautors, der Schauspieler und – was Sabine Hake als besonders außergewöhnlich für diese Zeit bezeichnet – die Oberaufsicht über den Schnitt abgesichert waren (vgl. 1992, 61). Sjöströms im Januar 1923 mit Goldwyn Pictures geschlossener Vertrag weist in mancherlei Hinsicht Ähnlichkeiten auf. Dort ist das Recht des Regisseurs auf die Auswahl der Filmmanuskripte festgeschrieben. Außerdem trug Sjöström, wenn auch unter Goldwyns Oberaufsicht, die Hauptverantwortung für die Regie, für die Leitung der Arbeit von Regieassistenten und Kamerateam und – wie Lubitsch – für den Schnitt.²⁴ Soweit scheinen also die zugänglichen Quellen dem Bild eines Produktionsmodells zuzuarbeiten, das in wesentlichen Punkten die europäischen Wesenszüge im amerikanischen System bewahrt sieht.

Dieses Bild kompliziert sich jedoch, wenn die Perspektive von den individuellen Biographien der Regisseure auf allgemeinere Aspekte der Unternehmensgeschichte erweitert. 1922 produzierte Goldwyn Pictures *THE CHRISTIAN* basierend auf Paul Berns Drehbuch nach einem Roman von Hall Caine und mit Mae Busch in der weiblichen Hauptrolle. Ein Europäer, Maurice Tourneur, führte die Regie, und Charles van Enger war der Kameramann. Der Film erwies sich als Publikums- und damit als Kassenerfolg, weshalb man sich offenbar entschloß, erneut eine ähnliche Abmachung einzugehen. Zwischen Mai und August 1923 entstand bei Goldwyn Pictures *NAME THE MAN (WER WAR DER VATER?)* nach der Vorlage von Hall Caine, auch dieses Mal mit einem Drehbuch von Paul Bern und Charles van Enger an der Kamera, lediglich Tourneur wurde durch Victor Sjöström ersetzt. Dieser wollte jedoch Mae Bush nicht in der Hauptrolle sehen: „[...] weder wirkt sie blutjung, noch hat sie das ‚Fleisch‘“ (zit.n. Forslund 1980, 201). Jedoch hatte sich Goldwyn allein schon vom Gesichtspunkt der Wiederholung her für sie entschlossen, so daß sich Sjöström in diesem Punkt fügen mußte. *NAME THE MAN* wurde am 15.1.1924 uraufgeführt. Am 3. Februar desselben Jahres feierte eine Warner Brothers-Produktion ihre Premiere: *THE MARRIAGE CIRCLE* in der Regie von Ernst Lubitsch. Der Film war zwischen September und Oktober 1923, also unmittelbar nach Abschluß von Sjöströms Dreharbeiten mit mehreren Mitwirkenden aus dessen Produktion aufgenom-

²⁴ Agreement between Victor Sjösthom [sic!] and Goldwyn Pictures Corporation, 25.1.1923. In: *Bengt Forslunds arkiv rörande Victor Sjöström*. Band 7. Svenska Filminstitutet, Stockholm. Forslund schreibt in seinem Buch (Forslund 1980, 191) fälschlicherweise, daß Sjöström sowohl Rollen besetzen als auch den Regieassistenten und den Kameramann bestimmen durfte.

men worden. Paul Bern war erneut für das Drehbuch und Charles van Enger wieder für die Kameraarbeit verantwortlich – dies übrigens noch in vier weiteren Filmen unter Lubitschs Regie, während Bern zu Goldwyn zurückkehrte. Zudem spielte Creighton Hale in einer männlichen Nebenrolle sowohl in *NAME THE MAN* als auch in *THE MARRIAGE CIRCLE* mit.

Thomas Schatz hat bereits dargelegt, daß Warner Brothers mit der Einstellung von Lubitsch auf eine Intensivierung der Produktion abzielte, nachdem die Firma lange Zeit primär auf den Vertrieb eingestellt gewesen sei (vgl. 1996, 60f). Vor einem solchen Neuanfang wendet sich das Unternehmen also interessanterweise an einen seiner Konkurrenten in der Absicht, ein Produktionskonzept zu ‚entleihen‘, das zu diesem Zeitpunkt bereits mehrmals mit Erfolg angewandt worden war. Der Vergleich zeugt davon, daß die übergreifende Produktionsmaschinerie, den Ausnahmeparagraphen in den Verträgen zum Trotz, offensichtlich von den Präferenzen der Regisseure kaum beeinträchtigt wurde und daß deren etwaiger Einfluß eher auf der Ebene des Stils zu suchen ist. Mit anderen Worten: Auf welche Art und Weise haben sie von den tatsächlichen Möglichkeiten der Verträge Gebrauch gemacht?

Stilistische Variationen

Lubitschs oben angesprochene Weigerung, ein glückliches Ende an eine tragische Erzählung anzuhängen, zeugt von dem Ehrgeiz, die Einschränkungen bei der Arbeit in Hollywood durch eine Art passiven Widerstands gegen das System in den Griff zu bekommen. Dieselbe Haltung kommt in einem Brief aus Victor Sjöströms Feder zum Ausdruck, der einen Kommentar dazu enthält, wie bei der anstehenden Filmarbeit zu *NAME THE MAN* mit Paul Berns Drehbuch verfahren werden soll: „Ich habe eine ganze Menge Details, die er nicht hat, und es sind ja die Details, die das Ganze ausmachen.“²⁵ Mit Details sind hier eben jene Stilmerkmale und Kunstgriffe gemeint, die Sjöström in Schweden für gewöhnlich während der Arbeit am Drehbuch plante, nun aber nachträglich hinzufügte. In *NAME THE MAN* findet sich zum Beispiel eine Überblendung verbunden mit einem Schnitt über die 180-Grad-Linie, was in Berns Drehbuch fehlt, jedoch eine von Sjöströms charakteristischen Methoden zur Gestaltung eines narrativen Wendepunktes ist (vgl. Florin 1999, 158f). Wenn auch an dieser Stelle eine übergreifende Analyse von Lubitschs oder Sjöströms Stil vor und nach ihrer Ankunft in Hollywood nicht geleistet werden kann, so will ich doch jeweils ein stilistisches Moment bei beiden Regisseuren skizzieren, das diese in beiden Pro-

²⁵ Victor Sjöström: Brief an Edith Erastoff v. 8.4.1923. In: *Victor Sjöströms arkiv*. Band 21. Svenska Filminstitutet, Stockholm.

duktionszusammenhängen anwandten und damit die in Hollywood üblichen Konventionen dehnten.

Sabine Hake (1992, 85) beschreibt in ihrem Buch über Lubitsch die Anfangsszene von *DIE AUSTERNPRINZESSIN* (1919).²⁶ Bekanntlich beginnt der Film nach dem Titel „Quaker diktiert seine Post“ mit einer irisförmig maskierten Nahaufnahme des Austernkönigs, Mr. Quaker. Danach wird auf eine statisch plazierte Gruppe von 14 Sekretärinnen geschnitten, die mit dem Diktat von etwas beschäftigt sind, dessen Quelle im gegenüberliegenden Bildfeld zu liegen scheint. Ein weiterer Schnitt führt den Zuschauer wieder zurück zu Quaker. Der ist immer noch innerhalb der nun allerdings enger angelegten Iris plazierte, was sich nach deren Erweiterung dann dadurch motiviert erweist, daß er von einer Gruppe Bediensteter umgeben ist, die alle mit seiner Bewirtung beschäftigt sind und ihn damit zum Zentrum des Geschehens machen. Mit Hakes Worten:

In this opening sequence, the film introduces not only one of the main protagonists but also some of its favorite rhetorical figures: multiplication, exaggeration and hyperbole (ibid.).

Die Wahl gerade dieser Anfangsszene der *AUSTERNPRINZESSIN* als Ausgangspunkt eines Stilvergleichs mit späteren amerikanischen Produktionen läßt sich schon allein damit begründen, daß hier, wie Jan-Christopher Horak vermerkte, zum ersten Mal bei Lubitsch die Satire ganz und gar auf der Inszenierung aufbaut (vgl. Horak 1979, 108). Dies wird durch eine Bemerkung des Regisseurs zu *DIE AUSTERNPRINZESSIN* bestätigt, „[...] my first comedy which showed something of a definite style“ (zit.n. Weinberg 1977, 285).

Bei einem Vergleich mit Lubitschs erstem amerikanischen Film *ROSITA* wird am Anfang wiederum eine ähnliche Konstruktion erkennbar. *ROSITA* beginnt mit einer halbnahen Einstellung eines sitzenden Mannes, des Königs, Hauptfigur des Films. Seine Hände ruhen auf der Tischplatte und scheinen die Aussage eines Titels zu verdeutlichen: „His affairs are heavy on his hands“. Eine Frauenhand bewegt sich nun von links ins Bildfeld, worauf der Mann in diese Richtung linst. Schnell folgt darauf eine zweite Frauenhand von rechts, woraufhin der Blick des Mannes in diese Richtung wandert. Schließlich kommt eine weitere Frauenhand schräg von vorn ins Bild, und der Mann legt nun eine seiner Hände über die der Frauen. Ein Schnitt in die Halbtotale enthüllt die gesamte Szene: Ein Mann und drei Frauen sind mit einem Spiel beschäftigt, bei dem sie immer schneller die Hände übereinanderlegen.

Lubitschs folgender Film *THE MARRIAGE CIRCLE* beginnt mit zwei Zwischentiteln: „A few days – and a few nights – in Vienna, still the city of laughter

26 Sie beschreibt die Einstellungen allerdings in falscher Reihenfolge.

and light romance“, gefolgt von „The day starts late, but gloriously, in the home of Prof. Josef Stock“. Es folgt die Nahaufnahme eines nackten Männerfußes und einer Socke, die diesem übergestülpt wird, wobei ein großes Loch am Zeh zum Vorschein kommt. Eine halbnaher Einstellung schließt sich an, die den Eigentümer des Fußes vorstellt: Professor Stock, im Pyjama auf seiner Bettkante sitzend. Auch *THREE WOMEN* (*DREI FRAUEN*, 1924) beginnt mit einer Nahaufnahme, dieses Mal einer Balkenwaage, deren Anzeiger von einer Frauenhand mehrmals hintereinander nach rechts verschoben wird, wobei die Waage zweimal überschlägt, aber schließlich doch etwas nach links justiert werden kann. Von hier aus folgt ein Schnitt in die Totale, die eine auf der Waage stehende Frau zeigt, seufzend und den Kopf schüttelnd.

Alle drei amerikanischen Beispiele nehmen ebenso wie *DIE AUSTERN-PRINZESSIN* ihren Anfang in einem Detail, dessen umgebender Zusammenhang erst in einem weiteren Schritt aufgedeckt wird. In *ROSITA* ist die Konstruktion sicherlich thematisch motiviert, des Königs Liebesaffären und leichtsinniges Spiel sind für die Erzählung zentral. Die eigentliche Inszenierung ist unterdessen noch vielschichtiger. Hier wird die Nahaufnahme des Spiels einer Totalen gegenübergestellt, welche die gewaltigen Proportionen des Zimmers enthüllt, ein Zimmer, das Macht und Erhabenheit konnotiert und in dem die vier Hauptpersonen am Tisch wie lächerliche Miniaturfiguren erscheinen. Gleichmaßen bewegt sich der Rhythmus der Erzählung in hohem Maße durch den Kontrast zwischen Ordnung und Chaos, einem Chaos, das gerade von der königlichen Spiellaune ausgelöst wird (beispielsweise in einer Schaukelszene oder in der Jagd nach Rosita im Palast). Sowohl Vervielfachung als auch Hyperbel, beides zentrale Figuren ironischer Gestaltung, tauchen also auch hier wieder auf.

Auch *THE MARRIAGE CIRCLE* beginnt in Lubitschs charakteristischem ironischen Stil. Der zeigt sich zunächst in der Formulierung der Zwischentitel, dann in der anfänglichen Nahaufnahme des nackten Männerfußes, woraufhin der löchrige Strumpf die Ironie des Textes noch pointiert. Die Unordnung, die hier angedeutet wird, wird später durch einen Schnitt auf die Schreibtischschublade des Professors, die bis auf einige gestärkte Kragen leer ist, ausgemalt, ein wirkungsvoller visueller Kontrast zur gefüllten und wohlgeordneten Schublade der Ehefrau. Der Kunstgriff einer verzögerten Totalen taucht später in dem Film noch einmal auf, diesmal in Form einer Fotografie der Ehefrau, die von einer Männerhand gehalten und von einem Zwischentitel mit romantischen Andeutungen begleitet wird, worauf sich jedoch die Hand nach einer Überblendung als die jenes Detektivs herausstellt, den der Professor engagiert hat, um seine Frau zu überwachen. Hier verdichtet sich die visuelle Ironie, die *THE MARRIAGE CIRCLE* als Ganzes prägt. In der treffenden Charakteristik von Richard Koszarski:

His first American comedy [...] already demonstrated that purely cinematic devices – editing, the close-up, camera movement – could be used to communicate a high degree of visual wit: the „Lubitsch touch“ (1994, 179).

In *THREE WOMEN* wird die Rivalität dreier Frauen geschildert, die um die Liebe desselben Mannes kämpfen. Der Film stellt das Streben der Frauen nach Kontrolle über ihre eigene Persönlichkeit und ihre Ausstrahlung dar und beschäftigt sich durchgehend damit, wie öffentliche Selbstbilder oder Rollen aufgebaut werden. Ein Image wird mit Hilfe verschiedener Attribute vor dem Spiegel konstruiert, – mit Attributen, die auch im Zentrum der filmischen Bildkomposition stehen: Abendkleider, Schmuck, Hüte. Das Eröffnungsbild der Frau auf der Waage dient als Hinweis auf ihr idealisiertes Selbstbild und fungiert somit als Schlüsselbild der stilistischen Strategie des Films. Lubitschs außerordentliche Konsequenz in dieser Art von Filmanfängen ist bemerkenswert, auch wenn das Phänomen an sich nicht einzigartig ist: Thompson beschreibt die verzögerte Totale als eine im Hollywood der 20er Jahre erprobte Alternative zum analytischen Schnitt, der seinen Ausgangspunkt in einem *establishing shot* nimmt (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 198). Sie führt ein späteres Beispiel an, *MANTRAP* (MÄNNERFALLE, USA 1926, Victor Fleming), bei dem eingangs mit einem ähnlichen Detail gearbeitet wird. Allerdings ist dieses nur narrativ motiviert und stilistisch nicht so verankert wie in den Filmen Lubitschs.

Wie verhält es sich nun mit Sjöström? Ich habe in einem anderen Zusammenhang ausführlicher eine der typischsten stilistischen Techniken des Regisseurs aus den schwedischen Jahren, die Überblendung, und deren Vorkommen und Funktionen in seinen in Hollywood produzierten Filmen untersucht (vgl. Florin 1999, 154-163). Unter den schwedischen Filmen tauchen in *KLOSTRET I SENDOMIR* ebenso wie in *KÖRKARLEN* und *VEM DÖMER* Überblendungen auf, die von der bei Bordwell beschriebenen Hollywood-Norm abweichen, den Zuschauer räumlich umzupositionieren, vorzugsweise in ein und demselben Raum (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 72f). Stattdessen erhalten sie in der Erzählung eine transformierende Funktion, in der der visuelle Übergang einer durchgreifenden Umwandlung auf der thematischen Ebene entspricht und diesen stilistisch einleitet (vgl. Florin 1997, 175ff u. 231).

Auffällig ist indessen, daß die Filme aus den Hollywoodjahren ebenfalls nicht nur dem dortigen Produktionssystem gemäß gestaltet sind, sondern daß sie das gängige Stilrepertoire wesentlich erweiterten. Erhaltene Filme und Manuskripte weisen zahlreiche Beispiele für vier verschiedene Arten von Überblendungen auf, von denen nur die erste Kategorie den Normen Hollywoods entspricht; solche Beispiele finden sich in allen Filmen wieder. In *HE WHO GETS SLAPPED* gibt es dagegen ein kompliziertes Muster von Überblendungen an insgesamt fünf Stellen.

Die beiden ersten arbeiten nach einem identischen Muster. Sie schaffen eine Analogie zwischen zwei Einstellungen, basierend auf dem visuellen Kontrast zwischen zwei verschiedenen Gegenständen (Globus und Zirkusmanege, Halsband und Blumengirlande). Die übrigen drei in diesem Film stellen eine gesonderte Kategorie dar mit dem Ziel, eine Parallele zwischen zwei verschiedenen Bildern derselben Person oder Gruppe herzustellen, wobei die bildliche Transformation auch einen Tausch der Identitäten bedeutet (beispielsweise Wissenschaftler und Clown). Eine vierte Kategorie setzt den Betrachter aufs Neue räumlich um, jetzt aber einhergehend mit der Einführung einer metaphorischen Nebenbedeutung, die zur entscheidenden Funktion der Überblendung wird. Ein anschauliches Beispiel gibt *THE SCARLET LETTER* (*DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE*, 1927). Zur Überblendung von einer jungen Frau in einem Karzer mit dem Bild eines Schildes, das ihr Verbrechen beschreibt („For running & playing on ye sabbath“) tritt ein ‚drittes Bild‘, in dem erst die ganze Gestalt der Frau und dann ihr Gesicht mit dem Buchstaben A verschmilzt. Das nimmt ihre bevorstehende Verstoßung aus der Gesellschaft vorweg, bei der ihr der Buchstabe A (wie „adulteress“, Ehebrecherin) auf die Brust gestempelt wird. In diesem Zusammenhang ist nicht zuletzt interessant, daß diese Überblendungen nirgendwo im Originaldrehbuch erwähnt werden, sondern während der Dreharbeiten oder beim Schnitt hinzugefügt wurden, also während jener Phase des Produktionsablaufes, die Sjöström selbst kontrollieren konnte.

Obige Stilbeispiele in der Arbeit von Lubitsch und Sjöström in Europa und Hollywood verweisen deutlich auf Kontinuitäten in der Handschrift, die beim Übergang zwischen zwei Filmkulturen bewahrt blieben. Diese Schlußfolgerung kann aus zwei Richtungen gedeutet werden: Aus amerikanischer Sicht könnte man meinen, Hollywood sei mit der durch die Anstellung europäischer Arbeitskräfte bewirkten Internationalisierung europäischer geworden als die Europäer selbst. (So schreibt etwa Thompson zum paneuropäischen Film: „The problem was, of course, that Hollywood could simply imitate this style itself and sometimes do a better job of it“ [1996, 295].) Aus europäischer Perspektive hingegen scheint diese Internationalisierung den Monolithen Hollywood aufzuweichen und erweist ihn so: als eine Konstruktion.

Aus dem Schwedischen von Jan Peters

Literatur

- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Florin, Bo (1997) *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder* [Der nationale Stil. Studien zur ‚Goldenen Zeit‘ des schwedischen Films]. Stockholm: Aura.
- (1999) From Sjöström to Seastrom. In: *Film History* 11,2, S. 154-163.
- Forslund, Bengt (1980) *Victor Sjöström – hans liv och verk* [sein Leben und Werk]. Stockholm: Bonniers.
- Hake, Sabine (1992) *Passions and Deceptions. The Early Films of Ernst Lubitsch*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Horak, Jan-Christopher (1979) The Pre-Hollywood Lubitsch. In: „Image“ on the Art and Evolution of the Film. Hrsg. v. Marshall Deutelbaum. New York: Dover Publications.
- Koszarski, Richard (1994) *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. Berkeley: University of California Press.
- Lindqvist, Märta (1924) *Hos filmstjärnor i U.S.A. – Snapshots från New York och Hollywood* [Bei Filmstars in den USA – Schnappschüsse aus New York und Hollywood]. Stockholm: Hugo Gebers.
- Petrie, Graham (1985) *Hollywood Destinies. European Directors in America, 1922-1931*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Saunders, Thomas S. (1994) *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press.
- Schatz, Thomas (1996) *The Genius of the System. Hollywood Film-Making in the Studio Era* [1988]. London/New York: Faber & Faber.
- Thompson, Kristin (1993) Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. In: *Film History* 5,4, S. 386-404.
- (1996) National or International Films? The European Debate during the 1920s. In: *Film History* 8,3, S. 281-296.
- (1999) The Rise and Fall of Film Europe. In: „Film Europe“ and „Film America“. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*. Hrsg. v. Andrew Higson & Richard Maltby. Exeter: University of Exeter Press, S. 56-81.
- Wredlund, Bertil / Lindfors, Rolf (Red.) (1991) *Långfilm i Sverige 1910-1919* [Spielfilme in Schweden, 1910-1919]. Stockholm: Proprius.
- Weinberg, Herman G. (1977) *The Lubitsch Touch. A Critical Study*. New York: Dover Publications.