

Dichter, heraus!
L'Autorenfilm e il cinema tedesco degli anni '10

di Leonardo Quaresima

Dichter in die Front! *Ai poeti e ai narratori di appassionata tendenza drammatica, che proprio nella nostra epoca non sono affatto rari, il Kino-drama breve, elevato offre un fertile terreno.*

Se il cinema finora non è cresciuto fino a diventare come il teatro una istituzione artistica, non dipende da esso, ma dalla mancanza di mete artistiche. La salvezza verrà e potrà venire soltanto dal dramma e dagli autori drammatici. ... Auf, Dichter, chi scrive il primo Lichtspiel?

Dichter heraus! *Il cinema vi chiama! ... Il film non rappresenta in alcun modo una degradazione per il poeta. E' uno stimolo per i migliori risultati. Ancora: il cinema chiama. Dichter heraus!*¹

Le stagioni 1912/13 e 1913/14 rappresentano un momento cruciale per l'evoluzione del cinema tedesco, che in quel breve volgere di mesi attraversa una fortissima fase di crescita, sia in termini quantitativi che qualitativi. Il salto si determina in concomitanza con processi di interazione cinema/teatro e cinema/letteratura, legati al cosiddetto *Autorenfilm*, che portano alcuni dei massimi protagonisti della scena letteraria e teatrale tedesca (scrittori, autori teatrali, attori, registi) ad accostarsi al cinema e a collaborare con esso; e conducono alla realizzazione di una serie di prodotti dalla forte caratterizzazione "culturale", che al tempo stesso danno impulso (non senza fenomeni di segno contrario, naturalmente) alle risorse originali del nuovo mezzo (messe in luce da un vivace dibattito) e, egualmente, alla sua dimensione spettacolare. Si tratta di un processo di coinvolgimento di scrittori e intellettuali che si protrarrà anche nei decenni successivi, determinando una rete fittissima di esperienze che lascerà una traccia profonda e originale sul cinema muto tedesco (oltre che sull'attività letteraria o teatrale dei vari protagonisti).

La circostanza è non solo diversissima dall'e-

sperienza del Film d'Art francese e da altre contemporanee ed affini (il "cinema d'autore" non è teatro filmato, regressione umanistica e moralistica, ma esplorazione delle qualità e delle possibilità del cinema attraverso l'adozione, anche, delle componenti "colte" del teatro e della letteratura); può essere vista anche come momento di avvio e retroterra di una serie di sviluppi (quello che darà luogo alla stagione espressionista, innanzitutto) che caratterizzeranno il cinema tedesco del dopoguerra.²

Nel 1912 il modello del film "lungo" in Germania si è già definitivamente affermato, anche se questo convive ancora con la misura "breve". I primi "drammi" da 1000 metri erano apparsi l'anno precedente (la lunghezza dei prodotti tradizionali era allora attorno ai 200-300 metri) e avevano subito avuto una buona accoglienza da parte del pubblico.³ Con l'assecondarsi della situazione i programmi delle sale erano venuti uniformandosi alla formula: un film "lungo" (uno *Schlager*) più una serie di prodotti brevi che complessivamente raggiungevano la stessa durata.⁴

Il nuovo standard aveva determinato un aumento dei prezzi di noleggio e la nascita di nuovi meccanismi distributivi. Aveva segnato inoltre il passaggio dal *Ladenkino*, il cinema di quartiere, simile ad una delle varie rivendite che si affacciavano sulla strada e in genere ricavato adattando proprio i locali di un negozio, ai primi *Lichtspieltheater*, sale di grandi dimensioni e di varie centinaia di posti, e in cui iniziano a delinarsi i caratteri del futuro *Kinopalast*. Per quello che riguarda la ripartizione in "generi", all'alba della stagione dell'*Autorenfilm* la situazione veniva così schematizzata: i "drammi" occupavano il 62% della programmazione, i film comici il 22%, e il restante era costituito da (ciò che oggi definiremmo come) documentari, da film scientifici, educativi e dalle attualità.⁵

Il 1911 e il 1912 si caratterizzano inoltre per un'aspra battaglia ingaggiata nei confronti del ci-

nema dall'istituzione teatrale, condotta in nome della necessità di far fronte alla "concorrenza" della nuova forma di spettacolo. A coronamento di una serie di posizioni prese da Direttori di teatro, ecc. si arriva (18 marzo 1912) a una risoluzione in cui il Verband Deutscher Bühnenschriftsteller (autori) si impegna a un accordo con le altre associazioni di categoria, il Deutsches Bühnenverein (direttori), la Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger (attori), per un'azione di boicottaggio nei confronti del cinema, che sfocierà, tra l'altro, a Berlino, in misure che impediscono agli attori di teatro di lavorare per la parte "avversa" (maggio 1912). Lo sviluppo del cinema non ne viene comunque intralciato: il "Berliner Schauspielerverbot" si rivela, come scrive la "Lichtbild-Bühne", una "misura ridicola": "Ci ha sospinto tra le braccia le migliori forze dei migliori teatri e ha prodotto l'effetto contrario di quello che voleva ottenere".⁶ Nel novembre dello stesso anno, poi, si dà vita a un "Lichtspiel-Vertrieb des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller", con l'obbiettivo di regolare i rapporti dei suoi membri con la Union, una delle maggiori case di produzione (oltre che proprietaria di un importante circuito di sale) e si arriva dunque a un repentino ribaltamento di fronte. Ma le ostilità si protrarranno ancora per molto tempo: nell'agosto del 1913 una sentenza del Berliner Gewerbegericht negava ad esempio "ogni interesse artistico all'attività dell'attore cinematografico", affermando il presupposto che "l'attore non poteva orientare la sua prestazione sulla base delle proprie scelte artistiche, ma doveva adattarla all'obiettivo del produttore di realizzare un film di successo".⁷

Un ruolo importante svolge in questa stessa fase il movimento della *Kinoreform*. Già nel 1907 era stata costituita a Berlino (fondata da Hermann Lemke) una "Kinematographische Reformvereinigung", ma è soprattutto negli anni 1910-1914 che i *Kinoreformer* sviluppano una pressante, intensa azione. Non si tratta di un movimento "contro" il cinema; la convinzione di base che anima i suoi promotori è che il cinema abbia delle potenzialità non utilizzate o pervertite dalle tendenze egemoni della produzione. La propaganda si esercita contro gli effetti diseducativi, socialmente pericolosi del nuovo mezzo, giudicato dannoso per la cultura, la morale e la stessa salute (per via delle condizioni anti-igieniche delle sale) del pubblico e in particolare di quello giovanile. Principale bersaglio della polemica è il *Kinodrama*, il modello narrativo che, come si è visto, aveva conquistato allora il mercato (nel *Kinodrama* rientravano naturalmente, oltre al melo-

dramma vero e proprio, i film storici, ecc.). Il "dramma" veniva attaccato per la sua volgarità, per l'impiego di elementi morbosi, "a sensazione", insomma per tutto ciò che ricollegava il cinema alla *Schundliteratur*, ma ne faceva un emulo ancora più pericoloso per l'enorme diffusione, e l'enorme richiamo esercitato, in special modo, sui giovani. Per far fronte a tale situazione gli esponenti della *Kinoreform* prospettavano misure drastiche: una censura più severa; un sistema di tassazione "mirato"; criteri più rigidi per la concessione di licenze, ecc. Ma le proposte avanzate non avevano solo un carattere "negativo". I *Kinoreformer* avanzavano anche un progetto concreto di rinnovamento del cinema. Veniva sollecitata e promossa la realizzazione di film per le scuole, film scientifici, per l'istruzione popolare; ci si batteva per la costituzione di sale comunali e di *Wanderkinos*, che avrebbero dovuto proporre programmi nella linea sostenuta dal movimento; per la presentazione nei cinema di speciali spettacoli (per i giovani, le scuole, ecc.). Collegata al movimento era la rivista "Bild & Film", fondata nel 1912. La stessa casa editrice del periodico pubblicò anche una serie di volumi che riprendevano i temi prediletti del movimento: *Kino und Kunst* (Hermann Häfker, 1913), *Kino und Gemeinde* (Willi Warstat e Franz Bergmann, 1913), *Kino und Bühne* (Willy Rath, 1913), *Kino und Schule* (Adolf Sellmann, 1914). Se sul piano della censura, degli interventi fiscali, la *Kinoreform* ottenne risultati significativi, assai scarsi furono invece quelli raggiunti sul piano organizzativo: alla fine del 1913 il movimento registrava al suo attivo la gestione di "alcuni" *Wanderkinos* e la fondazione di "una dozzina di Reform- e Gemeindekinos". Ma questo solo in provincia; "nelle grandi città, dove sarebbe più urgente, non è accaduto praticamente nulla",⁸ si ammetteva dal suo stesso interno. Assai più rilevante il contributo dato invece dal movimento (attraverso "Bild & Film", in particolare) sul piano della discussione e della riflessione sul cinema.

Ora, quando questa rivista, vista l'impossibilità di sconfiggere il *Kinodrama*, si risolve a condurre la sua lotta agendo "all'interno" di tale modello, alcune voci indicano proprio nella collaborazione di scrittori e intellettuali la via per uscire dal *Kitsch* e dalla volgarità e per approdare a una dimensione estetica. Si tratta di una circostanza significativa (anche se emerge contraddittoriamente sulle pagine del periodico, e convive con posizioni anche diametralmente opposte nell'ambito del movimento in cui alcuni esponenti continueranno a schierarsi frontalmente contro il *Kino-*

drama fino agli anni '20): all'apertura della stagione 1912/13 le sollecitazioni che vengono da alcuni esponenti della *Kinoreform* si rivelano affini (almeno su un piano generale) ai nuovi orientamenti della stessa produzione.

Nel momento in cui prende avvio l'operazione *Autorenfilm* le posizioni di "Bild & Film" si inseriscono nel quadro di un acceso dibattito in cui si contrappongono opinioni di consenso e apertura e altre di netta censura e rifiuto nei confronti del cinema. L'avversione viene da ampi strati della cultura "ufficiale". Un'inchiesta promossa dalla "Frankfurter Zeitung" nel maggio del 1912 esordiva negando risolutamente ogni valore artistico al cinema (anche se poi le risposte pubblicate davano invece un quadro di giudizi fortemente contraddittorio rispetto alle premesse).⁹

Una netta posizione di chiusura viene anche da parte di alcuni settori dell'avanguardia, in particolare dalle pagine di "Die Aktion" e per voce di Franz Pfemfert: "Il cinema distrugge la fantasia. Il cinema è il più pericoloso precettore del popolo", scriveva l'animatore della rivista.¹⁰

Al cinema si guarda con interesse invece da altri settori del movimento espressionista. Per Hasenclever: "Dove altro si può trovare al mondo una forza vitale, una dimensione che le sue inesauribili possibilità non abbiano raggiunto?"¹¹

Esso attira l'interesse per le sue qualità "moderne": appare "breve, rapido, immediatamente decifrabile, non si sofferma a lungo su nulla. E' qualcosa di conciso, preciso, militare. E' quindi una forma espressiva estremamente adatta alla nostra epoca che è un'epoca della sintesi. ... Il cinema ha delle caratteristiche di schematicità, di frammentarietà, è fatto di salti, di interruzioni. Tu ciò alla luce del gusto moderno presenta dei grandi vantaggi sul piano artistico".¹²

Il cinema desta interesse anche per le sue potenzialità fantastiche, meravigliose, e non importa se le sue forme sono avvertite ancora incerte e rozze. Su questo aspetto ruotano alcuni dei contributi teorici di maggiore rilievo di quegli anni. Esso soddisfa una fondamentale esigenza di allargamento dell'esperienza (visiva) quotidiana e di rielaborazione della stessa in chiave fantastica per Kurt Pinthus: "L'uomo dei nostri giorni ... non vuole solo contemplare qualcosa di reale, ma questo reale deve essere innalzato in una sfera più ideale e fantastica". Tratteggiando le caratteristiche che avrebbe dovuto avere un soggetto cinematografico così l'autore coglieva i tratti peculiari della nuova forma espressiva:

Quello che attira i nostri sensi: paesaggi meravigliosi ed esotici, il bel mondo, ambienti mul-

*ticolori e straordinari, situazioni grottesche, istituzioni e popoli sconosciuti, il senso del meraviglioso devono venir connessi e ravvivati da ciò che stimola il nostro cuore: destino umano, azione, storie d'amore, tradimento, sacrificio, intrighi, felice contemplazione del mondo, sconvolgente tristezza, tensione, avventura, pace.*¹³

E le originali possibilità del cinema venivano individuate nella illimitatezza delle ambientazioni, nel movimento, nel trucco. Molte delle "sceneggiature" proposte dal suo *Kinobuch* (una iniziativa cui parteciparono alcuni dei più significativi esponenti dell'avanguardia letteraria: Else Lasker-Schüler, Walter Hasenclever, Albert Ehrenstein, Ludwig Rubiner, Max Brod, Heinrich Lautensack) si muovono in questa direzione. "Trasformazioni, fantasmi, salti dal fiume su un ponte — è questo che vedo volentieri al cinema", scriveva Max Brod nella stessa sede.

Una dimensione fantastica è quella che ci danno le immagini del cinema secondo Lukács. Una dimensione, in questo caso, dai tratti spiccatamente originali:

*[Essa] non si contrappone alla vita viva, è soltanto un suo nuovo aspetto. ... Tutto è possibile, ecco la Weltanschauung del "cinema"; e poiché la tecnica cinematografica esprime la realtà assoluta (anche se soltanto empirica) del momento stesso, la "possibilità" non vale più come categoria contrapposta alla "realtà"; entrambe le categorie vengono poste sullo stesso piano, si identificano.*¹⁴

Il che porta l'autore, tra l'altro, a individuare nel cinema il terreno di realizzazione di quella dimensione *romantica* che invano aveva cercato espressione a teatro.

Molte altre sono inoltre le voci (pro e contro) e gli episodi importanti da ricordare: il saggio *Kino und Theater* (1912) di Herbert Tannenbaum; l'uscita a partire dal dicembre dello stesso anno della rivista "Kunst im Kino"...

Con riferimento alla circolare del Verband Deutscher Bühnenschriftsteller, non possiamo fare a meno di richiamare l'attenzione nel modo più energico sul fatto che già da alcuni mesi abbiamo fatto i primi passi "per dare al cinema un più chiaro contenuto artistico, attraverso la collaborazione di qualificati scrittori", esattamente come auspicato dall'Assemblea generale dello stesso Verband. Siamo noi che a tale proposito abbiamo ottenuto il consenso di G. Hauptmann, M. Halbe, H. Eulenberg, E. v. Wolzogen, A. Schnitzler, C. Rössler, C. Viebig, e di molte altre personalità di primo piano; attraverso altri con-

tratti ci siamo assicurati la collaborazione, tra gli altri, di H. V. Hofmannsthal, F. Philippi, F. V. Zobelütz, F. Salten, J. Wassermann. La nostra società, nota come una delle più solide sui mercati di tutto il mondo, offre agli scrittori tedeschi la possibilità e la garanzia che le loro opere siano realizzate per il cinema correttamente e secondo alti intendimenti artistici. Per questo mettiamo a disposizione la riconosciuta, perfetta, qualità tecnica delle nostre realizzazioni, allestimenti scenici di grande impegno tecnico e finanziario, i migliori attori tedeschi e danesi, già da molti anni esercitati nell'arte della recitazione per il cinema. ...

Nordische Films
Berlino, 6 novembre 1912¹⁵

Questo comunicato, che oggi potrebbe apparire solo un reperto curioso e "innocuo", può essere preso come punto d'avvio della vicenda dell'*Autorenfilm*. L'operazione ebbe immediatamente vastissima eco e diede vita a una frenetica gara di emulazione tra le case di produzione tedesche.¹⁶

All'inizio del 1913 la Deutsche Bioscop annuncia di essersi assicurata i diritti per la riduzione delle opere di Max Kretzer, Hans Land, Carl Rosner, Arthur Zapp, Freiherr von Schlicht, Hanns Heinz Ewers, Victor Blüthgen, Fritz Mauthner, H. K. Fischer-Aram, von Oppeln-Bronikowski; la Vitascope inizia a pubblicizzare "il primo film letterario", *Der Andere*, scritto da Paul Lindau e interpretato da Albert Bassermann; la Union, dal canto suo, aveva già stipulato nello stesso novembre 1912 il proprio accordo con il Verband Deutscher Bühnenschriftsteller (e rivendica anche la paternità dell'idea); e un accordo analogo (ma limitato alla riduzione di opere già esistenti) venne annunciato dalla Meßter Film. Nascono anche nuove società con un programma impostato sulla produzione "d'autore": così il Literarischer Lichtspiel-Verlag ("film letterari scritti dai migliori autori e interpretati dai migliori attori tedeschi" è lo slogan con cui si presenta), che debutta con *Buckelhannes*, scritto da Rudolf Schanzer e Wilhelm Jacoby. La mobilitazione è tale che sull'esempio della Nordisk anche altre case straniere lanciano serie di "*Autorenfilme*": così la Pathé, che dà vita a una "Literaria-Film-Gesellschaft" promettendo prodotti appositamente concepiti per il mercato tedesco ("Solo autori tedeschi! Solo attori tedeschi! Solo arte tedesca!") e vantando accordi con Hermann Sudermann, Hans Hyan, Clara Viebig, Walter Turczinsky, Svend Gade; così la Svenska che lancerà sul mercato tedesco e austriaco *Das fremde Mädchen* (*Den okända*), basato su una pantomima di Hofman-

sthal, rielaborata per lo schermo dallo stesso autore. Prima ancora che i film nati, come vedremo, dagli accordi della Nordisk siano proposti al pubblico, sulla scena tedesca si era già affacciata una folta schiera di opere "d'autore".

Sarebbe impossibile in questa sede tracciare un elenco dettagliato dei prodotti scaturiti da tali sviluppi: accenniamo tuttavia ad alcuni dei casi più significativi. Per quanto riguarda la Nordisk due furono le opere di rilievo presentate dalla casa nel 1913/14: *Atlantis* e *Liebelei* (*Elskovsleg*). La prima (regia di August Blom; prima a Berlino: dicembre 1913) era tratta dal romanzo omonimo di Gerhart Hauptmann, pubblicato agli inizi del 1912 e per essa lo scrittore aveva elaborato un trattamento.¹⁷ Venne realizzato con grande spiegamento di mezzi (del tutto insoliti per le produzioni dell'epoca): una pubblicità parla di cifre "mai investite finora in un film" e fa riferimento a 500.000 marchi ("quasi il doppio — si dice in un'altra sede — della somma spesa per il film finora più costoso"¹⁸); *Liebelei* (regia di Holger Madsen; prima a Berlino: marzo 1914) venne realizzato sulla base di una sceneggiatura di Schnitzler (una prima versione venne spedita dallo scrittore nel gennaio del 1913; una seconda versione, in cui si prevedevano tre varianti per il finale, nel mese successivo).

Fu la Vitascope comunque, come si diceva, a realizzare "il primo film letterario" della stagione, *Der Andere* (regia di Max Mack; prima a Berlino: 21.1.1913), interpretato da Albert Bassermann (un "mostro sacro" della scena tedesca, al suo debutto cinematografico) e scritto da Paul Lindau rifacendosi al testo di un suo lavoro teatrale. Lo stesso regista e lo stesso autore firmano successivamente *Der letzte Tag* (prima a Berlino: 19.9.1913), sempre con Bassermann. L'attore apparve ancora in altri due film diretti da Max Mack, *Der König* (prima a Berlino: febbraio 1914); e *Das Urteil des Arztes* (prodotto però dalla Union; prima a Berlino: 13.12.1914), su sceneggiatura di Felix Salten. Alla Vitascope si deve anche il "primo *Autorenfilm* comico", *Wo ist Coletti?* (prima a Berlino: 2.4.1913), diretto da Max Mack, su un testo di Franz von Schoenthal.

Un'altra ditta che diede un impulso decisivo agli *Autorenfilme* fu la Deutsche Bioscop. Iniziò la sua campagna in questo settore assicurandosi la collaborazione di Hanns Heinz Ewers, una star del mondo letterario dell'epoca (del suo romanzo *Alraune* erano state stampate 25 — venticinque — edizioni solo tra il 1911 e il 1913) e attori come Paul Wegener e Alexander Moissi. I due battistrada della sua produzione furono *Der Stu-*

dent von Prag (prima a Berlino: 22.8.1913), diretto da Stellan Rye, su sceneggiatura di Ewers, con Paul Wegener e Grete Berger (forse il film tedesco più celebre del periodo d'anteguerra, l'opera che anche da un punto di vista tecnico — l'operatore era Guido Seeber — segnò un importante salto di qualità e fece conoscere il cinema tedesco anche all'estero) e *Das schwarze Los* (prima a Berlino: 20.10.1913), scritto da Adolf Paul, diretto da John Gottowt e interpretato da Alexander Moissi, un altro dei "grandi attori" del teatro tedesco, anch'egli al suo esordio nel cinema. L'attore partecipò ad un'altra produzione della Bioscop, *Die Augen des Ole Brandis* (prima a Berlino: 9.1.1914), diretta anch'essa da Stellan Rye e sceneggiata ancora da Ewers. A quest'ultimo si devono poi i testi di altri cinque film, tra cui *Ein Sommernachtstraum in unserer Zeit* (regia di Stellan Rye; prima a Berlino: 15.3.1914). Nel gennaio del 1915 la Bioscop avrebbe presentato poi *Der Golem* (regia di Heinrich Galeen), con Paul Wegener, un'altra delle tappe fondamentali del cinema tedesco degli anni '10.

La Union mise a segno un altro "colpo" che produsse un effetto grandissimo, e non solo nell'ambiente del cinema, stipulando un accordo con Max Reinhardt, in base al quale il regista si impegnava a realizzare quattro film all'anno fino al 1916. In realtà due sole furono le opere che scaturirono da questa collaborazione: *Eine venetianische Nacht* (prima a Berlino: 16.4.1914), girato a Venezia, in ambienti reali, tratto da una pantomima di Carl Vollmoeller; e *Die Insel der Seligen* (realizzato successivamente all'altro, ma distribuito per primo: 3.10.1913), girato a Marina di Massa, da un testo di Arthur Kahane. Quasi contemporaneamente a quest'ultimo uscì *Der Shylock von Krakau* (regia di Carl Wilhelm; prima a Berlino: ottobre 1913), interpretato da Rudolf Schildkraut e scritto da Felix Salten (un autore che figurava già nell'elenco della Nordisk). Nel maggio del 1914 apparve sugli schermi un terzo film "di Reinhardt", *Das Mirakel*. All'origine c'era la pantomima omonima di Vollmoeller messa in scena con grande successo dal regista all'Olympia Hall di Londra, poi presentata alla Rotunde di Vienna e a Berlino. Il film riprendeva le soluzioni dell'allestimento teatrale, ma non ne era una semplice riproduzione (come vorrebbe una versione che ha trovato ampia diffusione in tante storie del cinema); le varie parti dello spettacolo erano state ambientate in luoghi reali, nei pressi di Vienna, "nel famoso, antico castello austriaco di Kreuzenstein e nella bella, antica chiesa gotica di Perchtoldsdorf". Le colorazioni della pel-

licola erano state realizzate seguendo le istruzioni di Reinhardt e Vollmoeller. La prima si era svolta nel 21.12.1912 al Covent Garden di Londra, con un accompagnamento musicale eseguito da un'orchestra di 100 elementi diretta da Engelbert Humperdinck (autore anche delle musiche originarie dello spettacolo). Il film non era stato proposto prima in Germania per ragioni di diritti.¹⁹

La Meißner Film oltre a un *Richard Wagner* (prima 31.5.1913; regia di William Wauer), che si avvaleva di una musica originale di Giuseppe Becece, realizzò tre film: *Eva* (regia di Curt A. Stark; prima a Berlino: 22.5.1913), *Schuldig* (regia di Hans Oberländer; prima a Berlino: 9.1.1914), *Alexandra* (regia di Curt A. Stark; prima a Berlino: gennaio 1915), tratti da Richard Voß. Al Literarischer Lichtspiel Verlag si deve il già ricordato *Buckelhannes* (prima: 5.4.1913). Alla Continental-Kunstfilm alcune opere su sceneggiatura di Heinrich Lautensack (tra cui *Zwischen Himmel und Erde*, regia di Otto Rippert, il cui soggetto venne pubblicato sul *Kinobuch* di Pinthus).

Un altro degli autori menzionati nel comunicato della Nordisk che svolse un ruolo di primo piano nell'ambito dell'*Autorenfilm* fu Hugo von Hofmannsthal: il suo *Das fremde Mädchen*, prodotto come si è detto da una casa di produzione svedese (la Svenska Film), diretto da Mauritz Stiller, venne presentato a Berlino nel luglio del 1913.

Mi scuso per il lungo elenco, peraltro assolutamente parziale: potrà essere utile, tuttavia, per dare un'idea delle dimensioni anche quantitative del fenomeno, finora sottovalutate o erroneamente rilevate. Certo rispetto ai 600 film circa prodotti in Germania (secondo Lamprecht) nel biennio 1913-1914 (e, in generale, rispetto a quelli distribuiti nel mercato tedesco nello stesso periodo), il peso degli *Autorenfilme* potrebbe apparire nettamente minoritario. Ma la valutazione va fatta rispetto ai film di 1000 o più metri, che sono quelli che caratterizzano i nuovi orientamenti del mercato, e non rispetto ai tanti prodotti di lunghezza inferiore, che corrispondevano già a uno standard arretrato di produzione. Occorre tener conto inoltre del massiccio investimento pubblicitario che accompagnò i prodotti in questione (per *Atlantis* una campagna stampa durata circa un anno; per *Das fremde Mädchen* un lancio che impegnò almeno venti numeri di "Der Kinematograph", con inserzioni *sempre diverse*), culminante in anteprime di enorme impatto: un investimento che diede a tutto il fenomeno un risalto e una incidenza assai superiore a quella che poteva essere determi-

nata dalla sua semplice consistenza numerica.

Del resto le riviste di settore (anche quando assumono una posizione fortemente polemica rispetto alla nuova tendenza — e sulle ragioni di tale polemica torneremo) registrano in maniera inequivocabile le reali proporzioni del fenomeno. Arthur Mellini, il caporedattore della "Lichtbild-Bühne", in un intervento in cui sottolineava il livello qualitativo non sempre adeguato di tale produzione, che portava a filmare anche lavori di secondo piano (o di autori già morti da almeno trent'anni, per risparmiare sui diritti...), tracciava un quadro assai eloquente della situazione:

*Ci è venuta la febbre degli autori. Ogni giorno i giornali parlano di qualcuno che viene "filmato". ... Se sfogliamo le riviste di cinema, i nomi degli autori ci appaiono come se fossero merci in vendita. La maggior parte dei soggetti annunciati per la prossima stagione porta il nome di un "grande".*²⁰

Seguiva un elenco di autori: Andersen, Ibsen, Maeterlinck, Hofmannsthal, Lindau, Richard Fischer, Shakespeare, Schnitzler, Gerhart Hauptmann, Zola, Wassermann, Gabriele Reuter, Eduard Stillebauer, Karl von Holtei, Felix Philipp, Voß, Vollmoeller, Ganghofer, Rudolf Herzog, Fritz Mauthner, Karl Rosner, Freiherr von Schlicht, Adolf Paul, Rudolf Stratz, Victor Blüthgen, Ewers, Freiherr von Oppeln-Bronikowski, Leo Greiner, Tolstoj, Sudermann, "ecc., ecc.: infinito è l'elenco dei nomi che nella prossima stagione eserciteranno il loro richiamo nei cinema".

"L'industria tedesca produce solo... o per lo più solo *Autorenfilme*", notava la stessa rivista qualche mese dopo. "Qui addirittura ogni settimana o, come ora, a coppia in un pomeriggio, vengono presentati nuovi *Autorenfilme* o *Kunstfilme*", riferivano i giornali.²¹ Anche film che non rientrano appieno nelle caratteristiche dell'*Autorenfilm* vengono lanciati con tale denominazione. Il termine diventa una sorta di slogan pubblicitario e l'uso (anche improprio) che se ne fa è così diffuso che si arriva addirittura ad una sentenza (in Austria) in cui si stabilisce che il termine doveva essere usato solo per film tratti effettivamente da opere di autori letterari o teatrali e non poteva essere impiegato come sinonimo di *Sensationsfilm*.²²

Indipendentemente dalla loro qualità, indipendentemente dal fatto che l'integrazione tra peculiarità della tecnica e del linguaggio cinematografico e caratteristiche letterarie e teatrali abbia prodotto sempre una effettiva crescita e maturazione del cinema del periodo (il che è quanto si verificò, peraltro, nei prodotti di punta, come ribadire-

mo più avanti); indipendentemente da una analisi valutativa delle singole opere (per quanto essa oggi, naturalmente, appaia possibile, sulla base dei titoli superstiti); *indipendentemente da ciò* è innegabile che il fenomeno abbia assunto un peso fortissimo, decisivo nello sviluppo del cinema in quella fase.²³

Un aspetto importante è quello relativo alla accoglienza critica e di pubblico che i film in questione incontrarono. Conoscendo con precisione tale situazione potremmo tra l'altro valutare adeguatamente la effettiva incidenza e capacità di orientamento che una determinata opera o un determinato modello poterono avere. Si tratta di un problema, tuttavia, di difficile soluzione. Sia perché all'epoca l'istituzione "critica" non esiste ancora (salvo -- e anche su questo dovremo tornare — muovere i primi passi proprio con alcuni degli *Autorenfilme*); i commenti che appaiono sui quotidiani e sulle riviste culturali sono ancora limitati a pochi film e segnati da criteri di valutazione teatrali e letterari; le "recensioni" delle riviste di settore sono fortemente influenzate da pressioni promozionali; emergono contraddizioni macroscopiche tra questi testi e i giudizi espressi negli articoli di fondo delle stesse. Sia perché non esistono dati per valutare la riuscita commerciale (incassi delle sale, numero degli spettatori, ecc.). C'è poi il problema della gran quantità di film andati perduti. Il che non porta con sé unicamente l'impossibilità di un'analisi diretta di tali testi. Anche nel caso di opere che siano giunte sino a noi, come valutarle *relativamente* a una produzione complessiva di cui conosciamo solo un numero limitatissimo di esempi, e dunque un campione non solo esiguo, ma, soprattutto, arbitrario?

Proviamo tuttavia ad accennare ad alcuni casi.

Partiamo da *Der Andere*. Il film venne salutato positivamente dalle riviste di cinema (più critico si mostrò, per la verità, il commento di "Der Kinematograph"²⁴). E fu accolto addirittura entusiasticamente almeno da una parte della stampa quotidiana (il film venne presentato in un'anteprima cui parteciparono moltissime personalità e tutti i maggiori critici teatrali della capitale; e anche nelle altre maggiori città fu ampiamente discusso sulle pagine culturali dei giornali). Una serie di recensioni riprodotte dalla "Erste Internationale Film-Zeitung" offre un ampio campione di questo tipo di accoglienze: "*Un grande evento*. Non può esserci alcun dubbio: il primo *Autorenfilm* ha avuto un *grosso successo* ed è sicuro che per il tanto criticato *Kinodrama* si aprono nuove possibilità, nuovi traguardi. ... Il cinedramatur-

go Paul Lindau è riuscito a realizzare per questa via qualcosa di sorprendente: il film ha offerto proprio nei passaggi più sottili più di quanto ci si era aspettato",²⁵ si disse. E si parlò dell'"inizio di una nuova era", di una "svolta", di "una pietra miliare nella storia del cinema".²⁶ Si commentò positivamente anche la capacità di Bassermann di interpretare un personaggio complesso facendo ricorso a una drammaturgia puramente mimica e gestuale.²⁷ Se alcuni rilievi emergono in tali sedi questi riguardano il soggetto ("si differenzia poco dall'esistente", scrive la "Münchener Post") e inoltre una certa tendenza di Bassermann ad "esagerare": "Recita con un paio di gradazioni di troppo. Ci dà solo momenti importanti, la concentrazione è troppo forte", scrisse ad esempio il "Berliner Börsen-Courier".²⁸ (Alcuni giudizi retrospettivi riprenderanno ancora questi due punti: "quello che rendeva il film così pregevole era esclusivamente la recitazione di Bassermann, non il soggetto assolutamente inutilizzabile per il cinema", scriverà la "Erste Internationale Film-Zeitung";²⁹ e "Der Kinematograph": "Indubbiamente l'opera ha avuto un grosso successo. Ma di chi era, in sostanza, il merito di tutto ciò? Dell'autore, per caso? Assolutamente no! Fu unicamente la splendida arte interpretativa di Bassermann che, malgrado alcune esagerazioni, destò ovunque ammirazione".³⁰.)

Vi furono tuttavia anche molte reazioni di segno opposto. Alcune fonti riferiscono di "opinioni divise", di "giudizi della stampa in parte sfavorevoli". "Che non tutti i critici siano entusiasti, non vuol dire nulla", aveva scritto del resto anche un anonimo articolista presentando la prima parte del dossier con le recensioni dei quotidiani cui abbiamo fatto riferimento.³¹ Tra le voci discordi si segnala ad esempio quella della "Schaubühne", ove apparve una violenta stroncatura in cui si ridicolizzava sia la capacità di Lindau di scrivere una storia per lo schermo, che la prova di Bassermann; e quella della "Frankfurter Zeitung" ove Ulrich Rauscher parlò di un "innegabile fiasco", le cui ragioni erano da ricercare innanzitutto "nella scelta del soggetto assolutamente 'impossibile' e nella elaborazione del tutto superficiale di tale soggetto", mentre venivano comunque lodate, in questo caso, le capacità di Bassermann.³² Un giudizio severo venne infine anche dagli ambienti della *Kinoreform*.³³

Quanto al successo di pubblico dovette essere notevole (la migliore riprova ne è l'effetto trainante prodotto dal film rispetto all'avvento del *Kunstfilm*). Di esso parlano molte fonti, anche indipendentemente dalla circostanza della prima:

con *Der Andere* "il cinema in Nollendorf-platz registra attualmente il 'tutto esaurito'", scrisse ad esempio Arthur Zapp su "Der Kinematograph".³⁴

Favorevolissima la risposta delle riviste cinematografiche anche ad *Atlantis*. In quello che è forse l'intervento più entusiastico si dice che si è andati "al di là delle aspettative": "Con piacevole soddisfazione possiamo vedere, anche dai minimi dettagli, che qui il cinema ha trovato riparo nella nostra natia, europea comunità culturale, nella atmosfera, che ci è cara e familiare, di una raffinata cultura". Fino a concludere che "se confrontiamo il romanzo e il film, non da un punto di vista artistico, ma sul piano dell'impressione prodotta, il film si rivela superiore al romanzo".³⁵ Si loda la resa del paesaggio, della natura, ma anche la costruzione dei personaggi: "Che in questo film sia nato un simile personaggio [ci si riferisce al protagonista], la cui rappresentazione finora sarebbe stata concepibile solo in letteratura, questo, da solo, mostra l'elevato livello artistico di tale creazione, e ne conferma il valore, unico nel suo genere. *Atlantis* rappresenta un pieno successo artistico, un grosso passo in avanti verso un'arte del cinema".³⁶ Positivi giudizi il film ottenne anche dalla stampa quotidiana: "La stessa chiarezza che contraddistingue lo stile di Gerhart Hauptmann, la stessa oggettività del suo romanzo si ritrova anche in questo film epico", scrisse "8-Uhr-Abendblatt"; "un'opera sorprendente, girata con straordinario realismo", giudicò "Die Wahrheit".³⁷ E il realismo delle immagini e il felice trattamento del paesaggio sono ancora al centro di molti altri commenti.

Da segnalare, tuttavia, anche in questo caso, numerose e significative voci discordi: in un articolo, peraltro fortemente polemico sull'insieme dell'operazione "*Autorenfilm*", si sentenziò che l'opera "resta del tutto incomprensibile a chi non conosceva il romanzo e [che] il suo effetto fu dovuto solo alla brillante messa in scena del naufragio"; "Bild & Film" gli dedicò due interventi: nel primo, riconosciuta la riuscita dell'opera a livello tecnico, si negava alla stessa ogni valore artistico; e si riportava una serie di prese di posizione risolutamente contrarie al film; nel secondo, più mite e possibilista, se ne mettevano in evidenza, accanto ai limiti a livello drammaturgico, anche i lati positivi (individuati in quei momenti in cui veniva messa a frutto una tecnica "cinematografica": nelle riprese della natura e nelle scene di sogno). Julius Hart, partendo dalla premessa che il romanzo, per le sue caratteristiche, non poteva prestarsi a una resa cinematografica, diede del film un giudizio fortemente negativo. Una violenta

ta stroncatura apparve in "Die Aktion".³⁸

Atlantis dovette avere in ogni caso un buon successo di pubblico. "Entrambi i 'Kammer-Lichtspiele' berlinesi (Tauenzienstrasse e Kammerlichtspiele), che nel complesso hanno 2.300 posti, hanno fatto registrare finora il 'tutto esaurito'. ... Gli esperti del settore possono rendersi conto di quale forza d'attrazione sia necessaria per riempire tutte le sere, fino all'ultimo posto, due enormi sale con lo stesso film", scrisse la "Lichtbild-Bühne".³⁹

Con giudizi entusiastici da parte delle riviste cinematografiche fu accompagnata l'uscita di *Das fremde Mädchen*. "Potrebbe davvero inaugurare una nuova era del cinema", scrisse "Der Kinematograph", al termine di una lunga, articolata analisi in cui si lodava la "straordinaria compiutezza dell'insieme, l'unitarietà artisticamente realizzata", "la *Stimmungskraft* delle immagini, la chiarezza delle vicende drammatiche", la scelta di rinunciare alle didascalie ("finalmente un film drammatico di artistica naturalezza, non una illustrazione cinematografica a dei testi proiettati sullo schermo!"), la prova di Grete Wiesenthal.⁴⁰ Anche la dimensione "d'autore" fu giudicata pienamente riuscita: "Hugo von Hofmannsthal non si smentisce in quest'opera muta. La sua arte della parola, così artisticamente raffinata, sembra risuonare da ogni immagine, mostra di essere diventata arte visibile".⁴¹ Il film venne accostato a *Der Student von Prag* e visto come battistrada, con quest'ultimo, di una nuova tendenza "neoromantica".⁴² Fu la "Lichtbild-Bühne" comunque a lanciarsi nei commenti più entusiastici (fino a perdere ogni autocontrollo: e la cosa è tanto più significativa in quanto lo stesso numero in cui appariva l'articolo in questione conteneva un "editoriale" fortemente critico nei confronti dell'*Autorenfilm*): *Das fremde Mädchen* è presentato come "una vera impresa", un'opera che ha "condotto d'un tratto verso mete luminose, e per noi tutti chiarificatrici, una ricerca brancolante nel buio", "Terremo, da fedeli cronisti, il film ben saldo nella memoria, quando dovrà essere scritta la storia dello sviluppo del cinema", esclamava il recensore per passare poi a lodare minuziosamente l'opera nei suoi vari aspetti: tecnico ("un capolavoro della tecnica fotografica del cinema, un livello fin qui mai raggiunto"); figurativo ("questo film deve essere considerato un coronamento dell'arte figurativa"); registico (per la riuscita della eliminazione delle didascalie); della recitazione.⁴³ Una pubblicità su "Der Kinematograph" (n. 348, 1913) vanta anche il successo della prima a Vienna. In realtà proprio da una rivista cinematografi-

ca austriaca vengono alcune riserve; il film è considerato "uno dei migliori esistenti", per la tensione e la bellezza delle immagini, ma si evidenzia la convenzionalità della storia e l'eccessivo sentimentalismo. Di immagini di "bellezza avvincente" parla anche "Bühne und Welt", richiamando l'attenzione anche su alcuni limiti del lavoro: "Hofmannsthal non padroneggia ancora completamente la tecnica drammatica del cinema. Molte scene e quadri si ripetono troppo spesso, l'azione è troppo lenta".⁴⁴ I rilievi critici divennero una drastica stroncatura nel giudizio di Julius Hart, che parlò di un "grottesco esempio" di "autodegradazione" dello scrittore. La "Deutsche Montags-Zeitung" consigliò le case di produzione di interrompere simili esperimenti.

Quello che è certo è che il film si rivelò un grosso insuccesso di pubblico. "Per essere sinceri — si poteva leggere in "Bühne und Welt", nell'articolo già citato — si deve ammettere che il pubblico non ha mostrato di apprezzare molto questo dramma che forse sarebbe adatto a un pubblico abituato a nutrirsi di opere letterarie più raffinate". Di un "tremendo fiasco" parla Karl Bleibtreu.⁴⁵ In una pubblicità la Deutsche Bioscop, che aveva scritturato la protagonista per un suo film, si premura di far presente: "Il primo film con la Wiesenthal è stato indiscutibilmente un insuccesso; questo, tuttavia, non all'artista deve essere attribuito, ma esclusivamente alla particolarità del soggetto".⁴⁷

Unanimi i giudizi positivi per *Der Student von Prag*, non solo sulle riviste di settore, ma anche nella stampa quotidiana. Ed è significativo che in molti interventi il valore del film venga legato alla sua capacità di sviluppare elementi specificamente cinematografici. Ma si tratta di una storia abbastanza nota e non vale la pena insistervi ulteriormente. Se non per ricordare, tuttavia, il grande successo anche di pubblico del film di Rye.⁴⁸

Assai controversa, invece, l'accoglienza a *Die Insel der Seligen*. Anche dai giudizi della stampa specializzata traspascono posizioni critiche e prese di distanza. Si lodano le qualità cinematografiche dell'opera, l'espressività della recitazione e della mimica, la riduzione del numero delle didascalie, l'"armonia" dell'insieme. Si loda la bellezza delle ambientazioni naturali, il "gaio umorismo", ma si rileva anche che "non è un'opera per le grandi masse"; ci si lamenta per l'eccessiva lunghezza.⁴⁹ I critici dei quotidiani, a stare a un'antologia di giudizi proposta dalla pubblicità⁵⁰ (ma gli articoli sono incompleti, il montaggio non è certo imparziale...) sembrerebbero tutti lusinghieri ("va al di là di tutte le prove offerte finora dal cinema...");

"merita di essere definito un capolavoro...", ecc.); ma le cose non andarono propriamente così. La migliore riprova ne è un lungo intervento sulla stessa "Lichtbild-Bühne" in cui si stigmatizza la presa di distanza della stampa quotidiana, che avrebbe valutato il film sulla base dei canoni tradizionali della critica teatrale (salvo poi convenire sulla eccessiva lunghezza del film, e su una sua certa monotonia⁵¹). Della monotonia, oltre che della "cattiva teatralità" di molte scene, si lamenta ad esempio Ernst Wallenberg.⁵² Contraddittorio il giudizio anche dal campo della *Kinoreform*. A una secca presa di posizione apparsa su "Bild & Film" ("Ogni immagine a sé è un'opera d'arte. Tuttavia il 'cinepoema' è risultato un fiasco. Il film è troppo lungo e la durata stanca"), seguirono, sulla stessa rivista, due repliche in cui si mettevano in evidenza, invece, gli aspetti positivi dell'operazione: si sottolineavano i caratteri "cinematografici" della messa in scena; si elogiavano il livello tecnico e le qualità della recitazione.⁵³ Il tentativo di Reinhardt venne ridicolizzato da "Die Aktion".⁵⁴

Più decisamente negativo il giudizio con cui fu accolto *Eine venetianische Nacht*. Le riviste cinematografiche, in genere, gli dedicano scarsa attenzione. Una nota della "Lichtbild-Bühne", non gli nega la qualifica di "buon film" e accenna ad alcuni apprezzamenti, ma il tono è tipicamente "di circostanza". Severe stroncature vennero dalla "Deutsche Montags-Zeitung" e dalla "Schaubühne".⁵⁵ In quest'ultima sede Kurt Tucholsky (muovendo ancora — va detto — da un atteggiamento rigidamente preconcepito nei confronti del cinema), dopo aver lodato la versione teatrale della pantomima di Vollmoeller, giudica il film "uno strazio", "un increscioso fallimento", e se la prende con le didascalie "stupide", gli attori fuori ruolo, il pessimo accompagnamento musicale.

Un articolo della "Filmwoche", uscito nel 1915, riassume eloquentemente le vicende delle due opere reinhardtiane. Parla di "scarso consenso", di film "liquidati sbrigativamente", "con la motivazione che Reinhardt non aveva alcun talento cinematografico e altre cose del genere". E attribuisce invece tale rigetto alla loro "eccessiva teatralità", una dimensione per cui il gusto degli spettatori di allora non sarebbe stato ancora pronto.⁵⁶

La situazione muta radicalmente — e paradossalmente — con la presentazione nel maggio del 1914 a Berlino di un vecchio film, legato alla messa in scena di un'altra pantomima di Vollmoeller, *Das Mirakel*, cui già si è accennato. L'opera, proposta al Palast am Zoo secondo nuovi, ori-

ginali criteri spettacolari di presentazione (su cui torneremo), ottiene un grandissimo successo di pubblico (la "Lichtbild-Bühne" parla di "veri miracoli" al botteghino...⁵⁷), successo confermato anche in altre città tedesche e a Vienna. Anche i giudizi critici sono in questo caso estremamente positivi, il film viene giudicato addirittura più riuscito della stessa versione teatrale. "Il paragone con la rappresentazione alla Rotunde ci permette una volta di più di capire quanto grande sia la superiorità del cinema rispetto al teatro" scrisse la "Filmwoche". E su questa posizione si schierò anche "Bild & Film" lodando la riuscita delle soluzioni sceniche cinematografiche (per i vari "quadri" erano state scelte ambientazioni diverse) rispetto a quelle del palcoscenico (in cui si era optato per una scena fissa): "Il cinema, in questo confronto, ha dimostrato ancora una volta la sua naturale superiorità", fu il giudizio, impegnativo, della rivista.⁵⁸

Un esito di pubblico complessivamente positivo sembrerebbe avere avuto *Liebelei* (almeno a giudicare dalla "memoria" del film sulle pagine delle riviste cinematografiche: ma ci sono anche inserzioni pubblicitarie che parlano di sale esaurite per una settimana). In occasione della prima l'oratore (Alfred Rosenthal) ricordò gli "inni di elogio" innalzati dalla stampa viennese "entusiasta"; e parlò di un capolavoro che poteva stare alla pari delle altre opere di Schnitzler.⁵⁹ Nuovi giudizi positivi vennero da altri due articoli della "Lichtbild-Bühne" in cui al film si attribuiva il merito di aver creato una atmosfera drammatica "come solo raramente abbiamo visto realizzata a teatro", e, spingendosi ancora più in là, "come mai e poi mai abbiamo visto nel lavoro originale di Schnitzler".⁶⁰ "Der Kinematograph" sottolineò la capacità del film di rendere l'"atmosfera rassegnata della Genußwelt viennese".⁶¹ Fu questo, invece, l'aspetto maggiormente messo in discussione da altri commenti. Wolf Ritscher, pur riconoscendo i pregi dell'opera, la coesione del racconto, il gusto e la misura dell'insieme, lamentò che essa aveva cancellato quella atmosfera che era tipica del mondo schnitzleriano (e senza la quale ci si trovava di fronte a una materia che era in fondo quella del romanzo d'appendice), attribuendo peraltro tale perdita alle caratteristiche stesse del cinema.⁶² "Chi si aspettava da *Liebelei* un valore letterario e artistico resterà deluso" scrisse più drasticamente "Bild & Film", "*Liebelei* è un dramma sentimentale, un abborracciato film lacrimevole senza alcun contenuto profondo".⁶³ Da molti fu criticata l'ambientazione nordica della vicenda.

Con pareri caldamente positivi fu accolto *Das schwarze Los*. Il film venne accostato a *Der Student von Prag*,⁶⁴ "Die Zeit am Montag" si spinse ancora oltre: "Das Schwarze Los, scrisse, è il primo vero *Kunstfilm* e il merito non spetta a Hanns Heinz Ewers o a Max Reinhardt ma a Moissi, a Adolf Paul ...".⁶⁵ E anche i critici dei quotidiani, mobilitatisi massicciamente, riservarono all'opera giudizi lusinghieri. Venne unanimemente lodata l'interpretazione di Moissi, la bellezza delle ambientazioni paesaggistiche, la scelta della via della pantomima; e da numerose parti si sottolineò la piena riuscita dell'esperimento di sopprimere ogni didascalia. Più difficile stabilire se equivalente sia stato il successo di pubblico (successo che certamente non ebbe invece il secondo film girato da Moissi, *Die Augen des Ole Brandis*).

Un'osservazione, per finire. Se l'adesione all'*Autorenfilm* degli intellettuali tedeschi fu certamente notevole, e coinvolse alcune delle figure più rappresentative della scena letteraria e teatrale (nel campo degli attori, l'adesione fu poi generale), forti furono anche le reazioni di chiusura e di scetticismo manifestate da gruppi culturali, intellettuali, uomini di teatro, ecc. Alle posizioni di "Die Aktion" si è già accennato. Il cinema viene visto come "Kinopest", "moderno Sodoma e Gomorra", la collaborazione degli autori drammatici "una vergognosa volgarizzazione dell'arte drammatica, un barbarico civettare con istinti plebei".⁶⁶ Anche agli interventi di chiusura della "Schaubühne" abbiamo già fatto cenno. Altre voci significative schierate contro tale esperienza furono quelle di Fritz Engel ("Berliner Tageblatt"), Hans Kyser, Julius Hart, Adolf Sellmann. Il "Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel" poteva vantare nel giugno del 1913 (n. 127) un ampio schieramento di posizioni contrarie al rapporto cinema/letteratura. E anche un'inchiesta promossa da "Der Kinematograph" (*Der Autorenfilm und seine Bewertung*, n. 326, 1913) allineava numerose risposte scettiche a tale riguardo.

In una prima fase, e anche se l'iniziativa parte dall'esterno, la "macchina" cinematografica tedesca, come si è visto, imbecca con grande slancio la direzione dell'*Autorenfilm*. Il coinvolgimento di scrittori, attori e registi teatrali è visto come prezioso momento di legittimazione e come arma potente per rispondere all'offensiva dell'istituzione teatrale; inoltre, come mezzo per allargare la base del pubblico. E le riviste cinematografiche (vicine soprattutto agli interessi di esercenti e distributori), nei primi mesi del 1913, si impegnano in una decisa campagna di sostegno a tale svolta.

"Con l'*Autorenfilm* tedesco, che troppo a lungo si è fatto aspettare, si apre una nuova era del cinema tedesco", scrive "Der Kinematograph", nel numero appena ricordato,⁶⁷ aprendo le sue pagine a intellettuali, critici, uomini di teatro per discutere sulla ricaduta che la nuova tendenza poteva avere sulla letteratura e sul teatro stessi. La "Lichtbild-Bühne" dedica un intero, ampio, numero speciale al tema "Kunst und Literatur im Kino", contenente tra l'altro un inserto sul rapporto tra "regia e arte cinematografica" (di cui ripareremo).⁶⁸ La "Erste Internationale Film-Zeitung", che svolge un ruolo importante anche attraverso l'organizzazione di anteprime per la stampa, garantisce la massima risonanza a tali eventi. Tutti e tre gli organi ospitano poi numerosi interventi a favore della nuova tendenza, pubblicano articoli su scrittori e registi passati "dalla parte del cinema", ecc.

Gradatamente, tuttavia, (e non senza curiosi fenomeni di incongruenza e "asincronismo") inizia a farsi strada un atteggiamento diverso e le riviste si fanno sempre più portavoce di posizioni di chiusura nei confronti dell'*Autorenfilm*, interpretando, si intuisce, gli orientamenti di alcuni settori della produzione e soprattutto degli esercenti. Ci si lamenta degli alti costi di produzione determinati dal lievitare dei compensi offerti per scrittori e interpreti, in quella che viene definita "Autorenjagd", "Autorenfieber"; ci si lamenta dell'aumento conseguente dei costi di noleggio che costringe i proprietari delle sale a far salire i prezzi, ad accrescere le spese per la pubblicità, e inoltre a ristrutturare i locali o a costruire nuovi grandi edifici. Ci si lamenta che i prodotti, dal punto di vista degli incassi, non abbiano una resa adeguata, tale da compensare i maggiori investimenti.⁶⁹

Col passare dei mesi gli interventi si infittiscono, le prese di posizione si fanno sempre più "forti". Emergono più chiari i tratti di un orientamento che cerca di fronteggiare quella che inizia a configurarsi come una trasformazione in profondità dell'intero sistema. La nuova situazione è vista come un qualcosa che altera una concezione del film come merce, come prodotto anonimo, pagato un tanto al metro; un'idea di spettacolo, fondato su presupposti di "attrazione", su modalità "libere" di frequentazione, destinato a un pubblico popolare. Ci si schiera su un atteggiamento di difesa rispetto alla letteratura e al teatro, visti come sistemi rigidi, non suscettibili di "metamorfosi", e tali dunque da minacciare le caratteristiche comunicative del cinema. "I film 'lunghi' e quelli letterari non si adattano dappertutto a ogni

cinema", si scrive. "La forza della cinematografia sta nel film breve, dal momento che il pubblico vuole entrare e uscire quando vuole". E inoltre: "Il pubblico, al cinema, non vuole farsi ammannire problemi spirituali". "Non è il valore letterario, ma quello cinematografico che è decisivo al cinema. Il miglior film può derivare il suo valore solo dalle sue qualità cinematografiche, ... il peggiore ... può essere tratto da un testo teatrale"; "letteratura, autori famosi ! ... Sensazione, su sensazione! E tutto è solo un film. ... *In realtà tutta la drammaturgia del cinema si può esprimere in cifre. E queste cifre si basano sul numero dei metri di un film*".⁷⁰

Le reazioni negative si accentuano in corrispondenza della situazione di crisi attraversata dal cinema tedesco al termine della stagione 1912/13 e che si prolunga anche nella stagione successiva. Non diminuisce il numero degli spettatori, ma diminuiscono i margini di guadagno; diverse sale (*le sale più piccole, legate ai programmi tradizionali, realizzati proponendo diversi film brevi*) sono costrette alla chiusura. La colpa della nuova situazione è attribuita all'*Autorenfilm*. Si parla inoltre di "stanchezza del pubblico", di monotonia dei programmi, determinata dall'avvento del "Kinodrama" che avrebbe soffocato la vivacità degli spettacoli composti da più film.⁷¹

Emerge chiaramente, proprio da queste posizioni, la profondità del processo di trasformazione che l'avvento dell'*Autorenfilm* (forma di potenziamento e "perfezionamento" del film "lungo") produce. I dati della crisi sono incontrovertibili. Ma si tratta della crisi che si determina proprio nel passaggio ad un nuovo livello. La crisi è crisi del modello del "film corto", definitivamente soppiantato dal *Kinodrama* di lungo metraggio, che costituisce la base del "nuovo" programma; è crisi delle preesistenti formule distributive cui si sostituisce la formula del "Monopol-Film" e i moderni canoni di noleggio; è la crisi della piccola sala di quartiere, del *Ladenkino*, soppiantata del "Lichtspieltheater" e dai primi *Kinopaläste*.

L'attacco all'*Autorenfilm* (che di questi processi di cambiamento, ripetiamo, è motore, in quanto sintesi, avanzata, dei nuovi modelli) rappresenta dunque una forma di difesa da parte di quei settori (della produzione e dell'esercizio) che si trovano in maggiore difficoltà, che non riescono a "stare al passo". Si prende posizione, allora, a favore del film breve; ci si schiera dalla parte delle piccole sale; si difendono le caratteristiche popolari dello spettacolo cinematografico: "Troppa arte per il pubblico medio. ... Il cinema al cinema!" si dice; "Il cinema deve restare cinema,

come era in passato ... è un'arte di massa ... "E' un errore costruire sale lussuose. Il cinema deve essere e restare — in accordo con la sua natura — popolare". La parola d'ordine diventa: "*Occorre tornare indietro se si vuole andare avanti*".⁷¹

Questa levata di scudi porta d'altra parte alla luce due nodi importanti. Il primo è quello relativo a una corretta impostazione del rapporto cinema/letteratura. Le polemiche contro operazioni di convulso saccheggio di opere letterarie e teatrali, in cui ci si limitava a considerare queste ultime come un semplice serbatoio tematico e non come un qualcosa che dovesse realmente interagire con il sistema "cinema" (tornando a un punto morto già sperimentato, del resto, dal Film d'Art francese), tocca un problema reale, cui molte opere "d'autore" stavano offrendo effettivamente una risposta insoddisfacente. Si dice:

Solo se gli scrittori lavoreranno fin dall'inizio con i mezzi tecnici del cinema potrà nascere un'arte cinematografica. Se delle opere già esistenti vengono portate sullo schermo ne scaturirà sempre qualcosa di barbarico!

*E' una illusione veramente ingenua chiamare queste personalità "collaboratori". Lo sarebbero non appena scrivessero anche un solo lavoro direttamente per la macchina da presa. Ma finora non lo hanno fatto ..., nella maggior parte dei casi non lo fanno.*⁷²

Il richiamo è importante. L'affermazione finale è però chiaramente inesatta. Se vi furono fenomeni di passivo "sfruttamento" di nomi e opere famose, vi furono anche importanti fenomeni di segno opposto. E una delle caratteristiche più rilevanti e originali dell'*Autorenfilm* fu proprio il coinvolgimento diretto di scrittori e intellettuali nei "processi di produzione". E' quanto avvenne, ad esempio, per Schnitzler, Hofmannsthal, Salten, Ewers, Vollmoeller, Lautensack, Reinhardt (e vale la pena ricordare, inoltre, che Ewers e Lautensack svolsero anche una funzione organizzativa, di indirizzo della produzione, all'interno delle rispettive case, la Bioscop e la Continental-Kunstfilm).

L'altra questione sollevata è quella del timore che l'apertura a nuovi strati di pubblico significasse la perdita di contatto con la base tradizionale dello spettacolo cinematografico. Si tratta di un nodo importante — e da non sottovalutare (è un problema che verrà sollevato nuovamente nel dopoguerra, dopo l'apparizione dei primi film espressionisti). La possibilità che il cinema potesse davvero prendere una strada completamente diversa da quella che conosciamo non era forse

del tutto remota.

L'*Autorenfilm* viene dato per esaurito già all'inizio della stagione 1913/14. Ma nel gennaio del 1914 si deve ammettere:

*"Il chiasso dell'Autorenfilm sarà finito nel giro di qualche mese". Queste erano le previsioni per l'anno 1914. Si poteva sapere già allora, al momento della proclamazione di tale giudizio categorico, che questa affermazione era esagerata. Ci sono stati, certo, alcuni insuccessi, ma che con gli Autorenfilme si siano ottenuti anche enormi successi è fuor di dubbio.*⁷³

Il fenomeno è arrivato "troppo presto", si dice. In un bilancio stilato alla fine della stagione 1913/14 si parla di una "istruttiva liquidazione dell'epoca degli autori" e dell'avvento di un nuovo genere, quello della commedia⁷⁴ — poi sarà la volta del *Detektiv-Film*. Nel 1915 si riconosce (si tratta di un intervento ospitato, ma con cui la redazione dichiara di riconoscersi) che "indiscutibilmente attraverso gli *Autorenfilme* è stato elevato il livello della programmazione cinematografica".⁷⁵

Nell'aprile del 1914 la "Filmwoche" annuncia trionfante la fine dell'*Autorenfilm*:

*Un fantasma senza carne e senza sangue, né carne né pesce, ci ha lasciato a poco a poco. ... Era venuto alla luce tra grandi strepiti. La gallina che ha deposto l'uovo da cui è nato ha schiamazzato tanto da far rintonare le orecchie. Man mano che la bestiola cresceva apparve sempre più chiaro che si trattava di un mostriciattolo, cieco e senza una gamba. ... Questo bizzarro aborto era l'Autorenfilm. Che le sue ceneri riposino in pace!*⁷⁶

Il ritratto è divertente, ma non potrebbe essere più lontano dalla realtà. Se all'inizio della stagione 1914/15 il "film d'autore" è scomparso dalla scena, nella sua forma esplicita, è perché ha ormai assolto al proprio compito. Il cinema tedesco era definitivamente mutato.

Quali le maggiori novità sul piano linguistico, drammaturgico, narrativo, introdotte dagli *Autorenfilme*?

Un primo importante aspetto è l'integrazione dell'elemento ambientale, paesaggistico all'interno del sistema narrativo. La "veduta", la "Naturaufnahme", non più elemento di attrazione a sé, inserita nel corpo del racconto produce un originale allargamento della materia romanzesca. Si tratta di soluzioni già sviluppate, e raggiungendo grandi livelli espressivi, come è noto, nell'ambito del cinema nordico. Nuove per il contesto tedesco, conosceranno proprio in questo ambito im-

portanti sviluppi. *Atlantis* (con le scene in mare aperto, i paesaggi innevati), *Liebelei* (si veda la bellissima scena del duello nel frammento che ci è pervenuto) si ricollegano direttamente alla tradizione nordica. Ma il paesaggio acquista un ruolo protagonista anche nelle opere delle case tedesche. *Der Student von Prag* affida una parte non secondaria del proprio fascino alle riprese della vecchia Praga. L'operazione viene riproposta in *Der Shylock von Krakau* con le immagini del quartiere ebraico della città (anch'esse lodatissime nelle valutazioni del film). Di grande suggestione visiva i paesaggi "meridionali" (il film venne girato sulle rive del Lago di Como e di Lugano) di *Das schwarze Los*. Si è colpiti ancora oggi non solo dalla luminosità delle scene (dovuta certamente alla bravura dell'operatore), ma anche dalla cura e dal gusto nella scelta delle inquadrature; e dalla perfetta integrazione di tali ambientazioni con l'azione: la natura non è un effetto "a parte", è sempre motivata dall'intreccio e in perfetta simbiosi con esso. Tutta la stampa accordò del resto a tale aspetto un'importanza eguale a quella riservata al debutto di Moissi (e l'operazione venne riproposta anche in *Die Augen des Ole Brandis*). Un ruolo fondamentale è assegnato alle ambientazioni naturali nei film di Max Reinhardt: il paesaggio marino di *Die Insel der Seligen*, gli scorci veneziani in *Eine venetianische Nacht*.

L'integrazione della storia e dei personaggi con l'ambiente si conferma anche nel quadro del "montaggio interno" alle diverse inquadrature. Si tratta di una soluzione narrativa diversa, certo, da quella del "montaggio narrativo", che nello stesso periodo il cinema americano, in particolare, andava sviluppando (e che poi avrebbe segnato in maniera determinante l'evoluzione del linguaggio cinematografico). Il che non vuol dire che il sistema del "montaggio interno" debba essere considerato "arretrato" e "primitivo". Ogni modello (occorre ribadirlo?) va valutato nella propria autonomia, per la ricchezza di risultati che è in grado di produrre e per la varietà di esigenze espressive cui riesce a dar voce. E non c'è dubbio, allora, che il complesso di "regole" elaborate da tali film raggiunge importanti livelli di maturità e di complessità. *Der Student von Prag* è una delle opere che porta i processi di articolazione dello spazio e di strutturazione della messa in scena all'interno del piano (fisso) ai risultati di maggiore efficacia.⁷⁷ Ma anche *Das schwarze Los*, che pure poggia su un impianto drammaturgico completamente diverso, propone soluzioni di non minore rilievo.⁷⁸

Si realizza inoltre un importante processo che vede la trasformazione narrativa di una serie di procedimenti usati fino ad allora semplicemente come trucchi, attrazioni. *Eine venetianische Nacht* è, anche da questo punto di vista, esemplare: la sovrimpressioni, il trucco fotografico sono utilizzati con grande perizia e "naturalizza", come modo narrativo di una situazione di sogno, di un'avventura fantastica. *Der Student von Prag* (la circostanza è troppo nota perché valga la pena di insistervi), grazie anche alla maestria tecnica di Guido Seeber, avrebbe realizzato un mirabile exploit in questa direzione.

L'*Autorenfilm*, come si vede, almeno nei suoi prodotti di punta, si colloca effettivamente in un ambito lontanissimo da quello del "teatro filmato" o della illustrazione di opere letterarie; a partire da situazioni tematiche, strutture, tecniche letterarie e teatrali costituisce un fondamentale momento di messa a punto di elementi originali, legati alle particolari possibilità del mezzo cinematografico. In questo quadro un momento importante è quello costituito dalla sperimentazione di forme narrative e soluzioni drammaturgiche basate esclusivamente sulle risorse visive del cinema, tali da escludere l'impiego delle didascalie o comunque da assegnare loro un ruolo puramente funzionale. Si tratta della scelta seguita da quelle opere che cercano di indirizzare il cinema sulla via della pantomima (su questo punto torneremo): *Das fremde Mädchen*, *Das schwarze Los*. Ma la tendenza va ben al di là di tale settore particolare. Già Schnitzler aveva portato un importante contributo in questo senso sviluppando sia nel caso del progetto di film da *Die Hirtenflöte* (1913), sia, soprattutto, nella stesura della sceneggiatura della *Liebelein* della Nordisk, una costruzione che prescindeva dall'uso di testi scritti (anche se poi a tali indicazioni non si attenne la casa danese), e difendendo in diverse sedi la rilevanza di tale impostazione.⁷⁹ Per la messa a punto di una drammaturgia che rendesse superfluo l'uso delle didascalie si schierò anche Max Mack, almeno successivamente a *Der Andere* (che invece, a questo riguardo — così come a livello generale, del resto — seguiva ancora canoni tradizionali): "Il lavoro ideale è in ogni caso quello che ha bisogno il meno possibile di didascalie", scrisse nella "Erste Internationale Film-Zeitung" (e: "Sosteniamo da tempo questo punto di vista", precisava una nota della redazione).⁸⁰ Una pubblicità della Vitascopie attribuiva tale orientamento anche a Paul Lindau ("Fin dal primo giorno in cui Paul Lindau iniziò ad occuparsi di cinema è stata sua premura evitare le didascalie").⁸¹ In ogni caso *Der letzte*

Tag, *Der König e Die Landstrasse* si muovono effettivamente in questa direzione. È noto, infine, che anche *Der Student von Prag* era stato concepito da Ewers prevedendo solo pochissime didascalie.⁸²

Tale strategia viene inoltre accolta positivamente e "appoggiata" con calore in molti commenti.

Da un punto di vista tematico l'*Autorenfilm* determina l'irruzione sulla scena di una grande varietà di temi e motivi fantastici. C'è chi ha interpretato questo fenomeno come un tentativo da parte degli intellettuali dell'epoca di cancellare (attraverso la rappresentazione di un universo pre-industriale) la matrice industriale, capitalistica dello strumento cinematografico; un tentativo con cui avrebbero mirato inoltre ad allargare la loro sfera d'azione, puntando alla realizzazione di un'arte popolare che andasse al di là delle divisioni di classe.⁸³ L'eccesso di ideologizzazione impedisce qui di cogliere alcune motivazioni fondamentali di tale orientamento: la dimensione fantastica acquista un peso così importante innanzitutto perché è questa stessa che quasi unanimemente viene vista come modalità ideale di espressione del cinema; inoltre (e qui l'opinione ricordata si avvicina effettivamente a un punto importante) in quanto costituiva una base fondamentale per integrare elementi di una tradizione colta, o addirittura d'avanguardia, con altri universi (il romanzo gotico, il racconto d'appendice) familiari alla cultura popolare: e la dimensione popolare viene riconosciuta, dai vari intellettuali coinvolti in tale esperienza, come strettamente legata al cinema (assai eloquente da questo punto di vista l'introduzione di Pinthus al *Kinobuch*: "Bisogna assuefarsi all'idea che il Kitsch non può essere eliminato dal mondo umano", scriveva l'autore). Si tratta di un punto importante, che fa dell'*Autorenfilm*, anche da questo punto di vista, un significativo momento di avvio di un processo che tornerà alla ribalta nel dopoguerra con il cinema espressionista.

Nel 1913 la componente musicale del film aveva già subito importanti evoluzioni. Dalle esecuzioni eseguite da un pianista si era già passati ad accompagnamenti orchestrali (anche se il modello precedente proprio con l'avvento del *Kinodrama* di lunga durata stava dimostrando nuova vitalità). L'*Autorenfilm* introduce in questo ambito, per la Germania, un'altra novità importante: il passaggio da una musica formata di brani di repertorio a una musica originale, scritta appositamente per il singolo film. Proposte in questo senso vengono già avanzate nel maggio del 1912.⁸⁴

Richard Wagner fu presumibilmente la prima esperienza compiuta in tal senso (la musica, che riprendeva anche motivi wagneriani, era di Giuseppe Becce). Nello stesso anno *Schuldig, Das fremde Mädchen, Die Insel der Seligen, Der Student von Prag* (oltre a *Kontess Ursel*) adottarono lo stesso criterio. Si tratta di un dato quantitativamente assai rilevante, se confrontato con l'evoluzione di tale formula negli anni successivi e anche nel corso del periodo di massimo sviluppo del cinema "muto" tedesco. Il dato è estremamente rilevante anche da un punto di vista qualitativo, dal momento che si lega ad alcuni dei titoli di maggiore impegno, anche programmatico della nuova fase; e inoltre perché coincide con un ampio dibattito su tale problema, con una nutrita serie di prese di posizione che teorizzano la necessità di arrivare a musiche originali. "Ogni operazione di cucitura di composizioni già esistenti è una assurdità dal punto di vista artistico, dunque da condannare. La pretesa dell'artista deve essere: 'Solo composizioni originali, altrimenti niente musica'", scrive il caporedattore della "Lichtbild-Bühne". E Walter Thielemann: "Il programma cinematografico compiutamente definito da un punto di vista artistico determina effettivamente la possibilità di scrivere la musica per la messa in scena".⁸⁵

Sull'importanza che il *Kunstfilm* riveste nella evoluzione del linguaggio interpretativo mi sembra superfluo insistere. Tutti i più prestigiosi attori della scena tedesca passarono a lavorare (e molti stabilmente) per il nuovo mezzo. Il cinema acquisì un patrimonio di esperienze, tecniche, straordinario. Dall'incontro e dalla verifica diretta con il modello teatrale (per il contesto in cui tale processo si realizzò) lo sviluppo di un modello cinematografico di recitazione compì un decisivo passo in avanti.

Un aspetto cui vale la pena accennare è poi quello relativo al rilievo che il modello della pantomima assume all'interno dell'*Autorenfilm*. E' un punto che finora, mi sembra, non è stato messo in adeguata evidenza. Eppure si tratta di un passaggio non secondario: dai dati disponibili emerge, in quella fase, un forte orientamento ad imprimere al cinema, nel suo complesso, una linea di sviluppo in questa direzione.

Su tale modello si era concentrata l'attenzione, come è noto, fin dai primissimi anni del cinema, in quanto riconosciuto come quello più vicino alle caratteristiche del nuovo mezzo. Ora si va ben al di là di indicazioni di carattere generale: alcune delle opere di maggiore impegno della stagione vengono costruite adottando i canoni della panto-

mima e la loro uscita è accompagnata da numerose prese di posizione che teorizzano la necessità di una tale scelta. Da una pantomima di Hofmannsthal, si è già detto, è tratto *Das fremde Mädchen*; da una pantomima di Vollmoeller, (oltre a *Das Mirakel*) *Eine venetianische Nacht*. Nel *Kinobuch*, la proposta di Rubiner, *Der Aufstand*, è presentata in forma di "pantomima per il cinema". Grande risalto assegna la "Lichtbild-Bühne" a una conferenza (di Ernst Cohn-Wiener) sul "film come rinascita della pantomima"; nello stesso numero della rivista si riportano le opinioni di Vollmoeller che vede lo sviluppo del cinema "nel campo della pantomima fantastica e della fantasia"; "il *Kindrama* ideale è una buona pantomima", scrive Eugen Kürschner;⁸⁶ e l'elenco potrebbe continuare a lungo.

Un ruolo particolare acquista in questo ambito *Das schwarze Los*, il film che imbecca con maggiore decisione e soprattutto con maggiore determinazione programmatica (arrivando anche a teorizzarla) tale direzione. Lo stesso autore del soggetto, Adolf Paul, espone con grande chiarezza le linee del progetto, identificando nella *Commedia dell'Arte* la base "nobile" della nuova via cinematografica.⁸⁷ Molti resoconti del film riprendono questo aspetto. In alcuni interventi si sottolinea che il film aveva adottato anche il modello della improvvisazione. La pantomima è considerata infine come importante "trait d'union" tra l'attività teatrale di Moissi e la sua nuova esperienza.

L'adozione del modello della pantomima comporta rilevanti conseguenze sul piano narrativo: l'abolizione delle didascalie, lo sviluppo di una drammaturgia imperniata su risorse puramente visive, il collegamento con il sistema della danza e della pittura.

E la pittura diviene in quella stagione un altro dei riferimenti fondamentali. Si tratta anche qui di una vicenda del tutto inesplorata, ma di notevole interesse, sia perché si presenta anch'essa come proposta "forte", tale da prefigurare una linea di sviluppo complessiva del cinema; sia per il rilievo che questo precedente acquista rispetto all'evoluzione del film tedesco negli anni del dopoguerra (nel rapporto con l'esperienza figurativa dell'espressionismo).

La specificità del cinema viene cercata mettendo in rilievo, in questo caso, il suo legame con le arti visive (in opposizione a chi teorizzava una pantomima, invece, con il teatro o la letteratura):

Il Kinodrama ha a che fare con la letteratura altrettanto poco quanto un quadro, una scultura o una composizione. Dal momento che un Kino-

drama è fatto unicamente di immagini, esso non appartiene all'arte poetica, ma alle cosiddette "arti figurative" e all'interno di questo genere occupa un posto del tutto speciale.

Il cinema non è, come sciocchi fanfaroni continuano a credere, un figlio degenerato del teatro. Il cinema è qualcosa di assolutamente nuovo. ... Il cineasta ha compiti completamente diversi dall'uomo di teatro e il regista cinematografico dovrebbe aver seguito una scuola per architettura d'interni o pittura decorativa, piuttosto che una scuola di teatro.⁸⁸

(E tale collegamento può portare nuovamente a mettere in rilievo la funzione nevralgica del modello della pantomima: "Il cinema vuole saldare l'aspetto pittorico con quello letterario per arrivare a una nuova espressione artistica. A questo riguardo l'idea della pantomima antica si rivela decisamente affine").

Molti sono gli interventi di questo tenore ospitati sulle riviste dell'epoca. Uno in particolare si spinse più avanti, suscitando un vivace dibattito, forse anche per il risalto che gli aveva assegnato "Der Kinematograph": vi si rinnovava lo scetticismo che dalla letteratura o dal teatro potesse venire un apporto costruttivo per il cinema; si ricordava che anche la pittura possedeva una dimensione "narrativa"; si esortavano i pittori a prendere l'iniziativa: "Malcr heraus!" era la parola d'ordine che veniva lanciata...⁸⁹

Un ruolo importante in questa direzione venne svolto da *Die Insel der Seligen*, per cui Reinhardt si era avvalso della collaborazione del pittore Paul von Schlippenbach, e il cui nucleo centrale di ispirazione era costituito dalle figure mitologiche e da spunti paesaggistici della pittura di Böcklin. Ancora Böcklin agì da fonte di ispirazione per un secondo film distribuito con grande risalto in quegli stessi mesi in Germania, che più di ogni altro, forse, anche in questo caso *programmaticamente*, prospettava un modello di riferimento pittorico: *Die Toteninsel (De ddes)*, prodotto dalla Danmark e diretto da Vilhelm Glückstadt. Il soggetto era stato scritto dallo scrittore danese Palle Rosenkrantz. Ma la trama narrativa era ben poca cosa ("un Creso ha dissipato le sue ricchezze per organizzare romantiche feste e ora, vecchio e povero, rivive nel ricordo, 'à la Böcklin', le ore felici trascorse"), un semplice pretesto per proporre una serie di ambientazioni, "vedute", ispirate a celebri quadri del pittore svizzero: tra gli altri, oltre al quadro che dava il nome all'opera, *Meeresbrandung*, *Vita somnium breve*, *Villa am Meer*, *Frühlingslandschaft*, *Der heilige Hain*.⁹⁰

E' indubbio inoltre che molti prodotti del pe-

riodo, indipendentemente dalle loro caratteristiche generali, affidano alla dimensione pittorica una responsabilità di primo piano. Così ad esempio *Der letzte Tag*, per cui si scrisse (pur prendendo le distanze da tale orientamento): "E' dunque un motivo pittorico che è alla base di questo lavoro. ... In questo film vedo più un dipinto con effetti drammatici, che un intreccio drammatico".⁹¹

Certamente né il modello della pantomima, né quello pittorico riuscirono ad imporsi. La linea vincente doveva essere quella di *Der Student von Prag*, che avrebbe aperto le porte al cinema fiabesco e poi a quello fantastico del dopoguerra, ovvero quella melodrammatica di *Atlantis*, o quella comica di *Wo ist Coletti?*,⁹² una linea narrativa, in ogni caso.

L'avvento dell'*Autorenfilm* si lega a una serie di fenomeni che trasformano profondamente, abbiamo detto, il quadro del cinema tedesco. La nuova tendenza determina innanzitutto un importante *allargamento del pubblico*. Si tratta del "programma" più trasparente, forse, in essa contenuto. "Si vedono oggi nei palchi toilette eleganti, soprattutto alle prime — cosa che due anni fa sarebbe stato ancora impensabile", scrive Emilie Altenloh nel 1914.⁹³ E' un processo (per quanto potesse innescare esiti imprevedibili, lo si è già accennato) che non tende a sostituire un pubblico medio-alto al pubblico popolare. Le caratteristiche dei film e dei progetti mostrano chiaramente l'intento di aggregare nell'esperienza dello spettacolo cinematografico strati sociali diversi, anche quello colto e benestante accanto a quello popolare. Un ruolo importante in questo processo è svolto, come notava la stessa Altenloh, dal meccanismo delle prime ("Ci sono prime come quelle teatrali. ... I foyer dei cinema si trasformano in luoghi di ritrovo di berlinesi e forestieri di tutte le classi sociali").⁹⁴ La trasformazione si lega, naturalmente, alla trasformazione del modello della sala cinematografica.

All'inizio del decennio erano state realizzate le prime grandi sale. Ma è nel corso del periodo 1912-14 che sorgono i primi edifici progettati ex novo, nasce una architettura cinematografica intesa come genere specializzato, legata alle caratteristiche e alle esigenze specifiche dello spettacolo cinematografico: il Cines-Theater in Nollendorfsplatz (1912), caratterizzato da una architettura esterna di impronta neoclassica, che fece scandalo per l'assenza di ogni finestra o apertura, fess'anche come motivo architettonico di alleggerimento, e da un interno che proponeva un originale raccordo tra platea e galleria (alla sala dedica-

una singolare "recensione" la "Schaubühne"⁹⁵); il Marmorhaus (1913), caratterizzato da una eccentrica decorazione interna di César Klein; il Lichtspielhaus Wittelsbach (1913), con le decorazioni interne di Paul Leni; l'Union-Palast-Lichtspiele al n. 26 del Kurfürstendamm (1913): questi gli esempi più significativi. E accanto ad essi vanno ricordate altre sale (nate all'interno di edifici più ampi) realizzate tutte nello stesso periodo: i Kammerlichtspiele in Potsdamer Platz; il Biophontheater; l'U.-T.-Lichtspieltheater della Bavariahaus; l'Admiralpalast, i Kammerlichtspiele della Tauentzienstrasse. "Nessuna città al mondo può contare su un così gran numero di cinema eleganti come Berlino", scrive Ernst Wallenberg nel 1913.⁹⁶ La "fisionomia" della sala acquista risalto così come la "fisionomia" del prodotto.

Particolare rilievo assumono così alcune "prime" in cui la presentazione di un nuovo *Autorenfilm* viene fatta coincidere con l'inaugurazione di una sala di prestigio. Con *Die Insel der Seligen* viene inaugurato l'U.-Palast, sul Kurfürstendamm; la prima di *Richard Wagner* coincide con l'apertura al pubblico dell'U.-T. nella Bavariahaus (con una presentazione di Friedell⁹⁷); con *Atlantis* si inaugurano i Kammerlichtspiele della Tauentzienstrasse ("il più bello e elegante" dei Kinopaläste, per il "Berliner Lokalanzeiger"⁹⁸); ancora un film "letterario" (stavolta è il *Quo vadis?* di Guazzoni, anch'esso accolto e discusso come *Autorenfilm*) tiene a battesimo il Cines Theater in Nollendorfplatz (con una prolusione, questa volta, di Ewers); a Vienna *Das schwarze Los* viene scelto per l'inaugurazione del "Kärntnerkino", "arredato nel modo più raffinato".⁹⁹

E' in tale contesto inoltre (e anche su questo punto vorrei richiamare l'attenzione) che iniziano a svilupparsi quelle procedure di "intensificazione" dei sensi dello spettatore, di "messa in scena" della presentazione del film (attraverso interventi scenografici, all'esterno e all'interno dei cinema, spettacoli luminosi e sonori, ecc.) che saranno protagonisti dello spettacolo e dell'esperienza cinematografica nella Germania degli anni '20.¹⁰⁰ In un "editoriale" di "Der Kinematograph" si mette in risalto l'importanza di creare all'interno della sala una particolare "Stimmung": "Lo spazio della moderna sala cinematografica deve sottolineare e rafforzare l'effetto dello spettacolo artistico, presentandosi come degna cornice che dà al film la necessaria solennità; in breve, deve essere carico di 'atmosfera'".¹⁰¹ Si rivendica la necessità di intervenire "al di fuori della cornice stessa dell'immagine cinematografica". Viene lanciata la parola d'ordine del "*dekorativ Film*":

*Specialmente nelle grandi sale cinematografiche dobbiamo cercare di esplorare le possibilità offerte dai dispositivi tecnici del teatro, dobbiamo circondare [il film] con una cornice di motivi naturali, plastici, imporre all'orchestra nuove soluzioni, far agire i riflettori, far intervenire persone in carne ed ossa, anche se solo come ornamento, dobbiamo produrre la conseguente, necessaria atmosfera nella stessa platea e imporre artificialmente alla piatta immagine dello schermo la capacità di produrre un effetto da diorama.*¹⁰²

E viene citata la presentazione di *Das Mirakel* come esemplare in questa direzione. Anche uno dei protagonisti della *Kinoreform*, Hermann Hafker, si fa portavoce di una simile concezione: "L'oggetto' di ogni arte cinematografica è lo 'spettacolo cinematografico', nel senso della completa, reale, rappresentazione totale nello spazio della sala, e questo spettacolo non può mai essere fatto della semplice proiezione cinematografica, deve nascere dal concorso di diverse arti e tecniche che si completano, come ad esempio film, rumori che creano effetti di illusione, musica, 'recitazione', decorazioni della sala, ecc.". ¹⁰³

La stagione dell'*Autorenfilm* coincide anche con la nascita di nuovi standard produttivi. Nel 1912 viene realizzato dalla Bioscop un grande, moderno a Neubabelsberg, il primo "auf ebener Erde errichtet".¹⁰⁴

Nel 1913 entra in funzione un secondo complesso e nel periodo 1913-1914 il centro è sede di una "fiorente produzione" (vi vengono realizzati, tra gli altri, *Der Student von Prag* e *Der Golem*). Ma se questo è l'episodio più rilevante (anche per le sue implicazioni future), costituisce solo una delle tante iniziative. Nel 1913 anche la Vitascopie inaugura un nuovo studio ("l'atelier più grande e funzionale di Berlino"¹⁰⁵). Tutto il settore attraversa una febbrile fase di espansione. "Gli studi cinematografici spuntano come funghi", scrive la "Lichtbild-Bühne".¹⁰⁶

Le modificazioni a livello testuale e a livello delle modalità e delle tecniche produttive conducono anche alla identificazione o alla più netta precisazione di una serie di ruoli e funzioni. Più confusa resta ancora la figura dello sceneggiatore, oscurata e distorta dalla nozione di "autore", che tuttavia si limita spesso a designare l'artefice del testo letterario o teatrale di partenza, a prescindere da una sua diretta partecipazione al processo realizzativo. Assai diversa, invece, la situazione per un'altra istanza, quella del regista, che proprio in questa fase, almeno nell'ambito del cine-

ma tedesco, conosce il pieno riconoscimento delle sue funzioni e prerogative.

Un importante contributo (ed uno dei primissimi in tal senso) viene dalla già citata "Luxus-Ausgabe" (n. 23, 1913) della "Lichtbild-Bühne", in cui viene proposto un inserto interamente dedicato a tale figura ("*Filmregie und Kinokunst. Unsere Regisseure in Wort und Bild*"). "Su tutto si parla, si scrive e si dibatte in ambito cinematografico, ma al regista cinematografico non pensa nessuno; tuttavia è questo il vero principio attorno cui tutto ruota", scriveva il curatore del fascicolo, Arthur Mellini, dando la parola ad alcuni dei protagonisti (Franz Hofer, Carl Wilhelm, Stellan Rye, Joe May, Meme Misu, Joseph Delmont). Il livello della riflessione non è elevato (il regista appare a Mellini come una figura in grado di padroneggiare i vari aspetti tecnici e espressivi della lavorazione di un film, un "camaleonte della tecnica e un esploratore di nuovi territori"). Nondimeno l'episodio è importante per il suo valore inaugurale. Successivamente un ampio dibattito si sviluppa sulle riviste cinematografiche: si precisano le funzioni della nuova figura mettendola a confronto con il suo equivalente in campo teatrale; ovvero con le prerogative da questa già evidenziate nel contesto del cinema americano; e non mancano naturalmente prese di posizione per il riconoscimento dei suoi diritti anche sul piano sindacale.¹⁰⁷

All'inizio del 1914 la posizione del regista nella scena cinematografica appare già notevolmente consolidata: "Ora si impara a poco a poco a riconoscere — si dice — che il regista non è solo un necessario anello di congiunzione tra autore e produttore o operatore, ma che dalla sua arte dipende la riuscita dell'insieme". E viene ricordato, come tappa fondamentale in tale mutamento di consapevolezza, proprio l'inserto della "Lichtbild-Bühne", "il cui istruttivo contenuto suscitò un interesse straordinario e portò per la prima volta alla ribalta con convincente motivazione la funzione creativa del regista cinematografico".¹⁰⁸

All'avvento dell'*Autorenfilm* si ricollega anche la nascita di una *critica cinematografica*. La sua esigenza (di cui si fanno portavoce le stesse riviste di settore) scaturisce dalla necessità di mettere adeguatamente in rilievo determinati prodotti, in una situazione in cui si è creata una marcata differenziazione dell'offerta, con la presentazione sul mercato di opere che contengono una forte concentrazione di investimenti (artistici e economici). Le strategie prospettate per l'utilizzazione di tale strumento possono essere difforni

(promuovere i film "d'autore"; ovvero difendersi da una loro troppo generalizzata introduzione); comune è la rivendicazione di una critica *specializzata e obbiettiva* per orientare le scelte degli esercenti e valorizzare quelle dei produttori.

Sono le riviste cinematografiche che vengono sollecitate a muoversi in questa direzione; ma è anche la stampa, in particolare quella *quotidiana*, che è chiamata a scendere in campo. Proprio in questo ultimo ambito la situazione subisce una straordinaria accelerazione con l'uscita dei primi *Autorenfilme*. Mentre in precedenza, salvo pochissime (e limitate) eccezioni, la stampa si era occupata solo saltuariamente di questo o quel film, ora tutte le più importanti uscite (grazie anche al potenziamento del meccanismo delle "anteprime") vengono discusse con una certa continuità dai giornali (e anche da altre riviste, teatrali, in particolare). Scrive la "Lichtbild-Bühne" commentando il nuovo fenomeno:

Da qualche tempo si è prodotta una notevole trasformazione nella stampa quotidiana di Berlino. I grandi quotidiani berlinesi ... riferiscono ogni sabato o domenica, nelle pagine locali, sui nuovi programmi dei maggiori cinema (precisando che si tratta di interventi che non hanno nulla a che vedere con la pubblicità).¹⁰⁹

Nello stesso tempo, a partire dall'autunno del 1913, sia la "Lichtbild-Bühne" che "Der Kinematograph" iniziano a pubblicare regolarmente una rubrica di recensioni cinematografiche.

Si tratta degli *inizi* di una critica cinematografica, non certo della sua affermazione. La *specializzazione* (almeno sui quotidiani) è ancora un traguardo lontano (sono i critici teatrali, ad esempio, ad occuparsene); di una *obiettività* (almeno nelle riviste di categoria) non si può ancora parlare: i commenti sono fortemente condizionati dagli interessi degli inserzionisti. Si impone però definitivamente (rifacendosi sostanzialmente al modello teatrale) la consuetudine di un commento sistematico della produzione e si apre inoltre un ampio dibattito sulle motivazioni, i requisiti, gli obiettivi di una critica cinematografica, dibattito che costituirà il terreno di cultura per una definitiva affermazione di tale istituzione.

Non mancano poi alcune situazioni particolari che prefigurano più compiutamente tale evoluzione. E' il caso della rivista "Bild & Film" (indipendente da condizionamenti di produttori e distributori in quanto finanziata dal movimento della *Kinoreform*) che offre forse il primo esempio di una vera e propria critica cinematografica in Germania.¹¹⁰

"Bild & Film" riveste un ruolo notevole anche

per il contributo che molti interventi ospitati sulle sue pagine (di Tannenbaum, Altenloh, Häfker) — accanto ai volumi pubblicati dalla medesima casa editrice del periodico (cui si è già fatto cenno) — diedero al dibattito teorico. Negli stessi mesi, del resto, su un piano più generale, la riflessione compie un notevole salto di qualità (ricordiamo ancora l'introduzione di Pinthus al *Kinobuch*, il saggio di Lukács; e inoltre un intervento di Rauscher sulla Kino-Ballade, il saggio sulla musica nel cinema di Bloch...)¹¹¹

Anche a questo riguardo (e anche quando non viene direttamente chiamato in causa) il ruolo dell'*Autorenfilm* deve essere segnalato.

- 1 Le citazioni sono tratte da: Willy Rath, *Zur Kinofrage*, in "Der Kunstwart", n. 23, 1912; Oskar Kanelh, *Kinokunst*, in "Wiecker Bote", n. 2, 1913/14; Fritz Müller, *Kinodichter*, in "Bild & Film", n. 1, 1912/13.
- 2 Le note che seguono costituiscono la sintetica ricapitolazione di alcune parti di una ricerca sul rapporto cinema/letteratura nel muto tedesco in corso di svolgimento (iniziata anni addietro in occasione di un progetto di lavoro sul cinema delle origini in Europa: Antonio Costa, a cura di, *La meccanica del visibile*, La Casa Usher, Firenze 1983). Ringrazio fin d'ora le istituzioni che hanno reso possibile questo lavoro: il Deutsches Institut für Filmkunde, Francoforte; il Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N. (e in particolare Reinhard Tgahrt); la Biblioteca della Deutsche Film- und Fernsehakademie, Berlino (e in particolare Renathe Wilhelmi); la Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlino (e in particolare Walther Seidler). Un ringraziamento speciale a Eberhard Spiess. La ricerca è stata parzialmente finanziata con un contributo del CNR.
- 3 Arthur Mellini, *Die kommende Saison mit ihren großen Films*, in "Lichtbild-Bühne", n. 34, 1911.
- 4 A. M., *Die kommende Hochflut der Films*, in "Lichtbild-Bühne", n. 29, 1913.
- 5 Fr. W. Brephol, *Die Steuer im Dienste der Kinoreform*, in "Bild & Film", n. 4, 1912/13.
- 6 *Das Resumé des Jahres 1912*, "Lichtbild-Bühne", n. 52, 1912.
- 7 Horst Emscher, *Das Berliner Gewerbebericht über die Kinokunst*, in "Der Kinematograph", n. 348, 1913; Horst Emscher, *Das Verdikt des Berliner Gewerbeberichts*, in "Der Kinematograph", n. 349, 1913.
- 8 Spectator, *Der heutige Stand der Kinoreform*, in "Bild & Film", n. 3/4, 1913/14.
- 9 *Vom Werte und Unwerte des Kinos*, in "Frankfurter Zeitung", 10.5, 30/31.5.1912. Un ampio commento in "Lichtbild-Bühne", n. 23, 1912.
- 10 Franz Pfemfert, *Kino als Erzieher*, in "Die Aktion", n. 18, 1911.
- 11 Walter Hasenclever, *Der Kintopp als Erzieher*, in "Revolution", n. 4, 1913.
- 12 Egon Friedell, *Prolog vor dem Film*, in "Blätter des Deutschen Theaters", 1912 (pp. 509-511). Trad. it. in L. Quaresima, a cura di, *Sogno viennese. Il cinema secondo Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler*, La Casa Usher, Firenze 1984.
- 13 Kurt Pinthus, *Einleitung: Das Kinostück*, in *Das Kinobuch*, Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1914 (Die Arche, Zürich 1963, p. 25). Del *Kinobuch* esiste anche una traduzione italiana: Franco Lo Re, *Il Kitsch e l'anima. Il Kinobuch di Kurt Pinthus*, Dedalo, Bari 1983.
- 14 Georg Lukács, *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino*, in "Frankfurter Zeitung", 10.9.1913 (e successivamente in "Die Filmwoche" (Wien), n. 28, 1913). Trad. it. in A. Barbera, R. Turigliatto, *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano 1978.
- 15 Il comunicato è stato pubblicato in Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff (a cura di), *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, Kösel Verlag, München 1976, p. 129.
- 16 La "Nordische Films Co." era la filiale tedesca della Nordisk. Può sembrare bizzarro o paradossale che l'iniziativa (pensata per la Germania: tutti gli scrittori cui si fa cenno sono tedeschi) sia partita da una casa di produzione straniera. Ma l'interdipendenza tra la Nordisk e la Germania era, come si sa, strettissima: la ditta aveva bisogno di un mercato molto più ampio di quello interno per impostare programmi produttivi di un certo respiro ed era il mercato tedesco lo sbocco principale per i suoi film. La casa controllava inoltre uno dei più importanti circuiti di sale della Germania e nella società erano investiti capitali tedeschi.
- 17 Cfr. *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, Studio Tesi, Pordenone 1986, pp. 171-175.
- 18 L'inserzione apparve tra l'altro in "Lichtbild-Bühne", n. 38, 1913 e "Der Kinematograph", n. 351, 1913. L'articolo, *Der Untergang des Ozeanriesen Roland* uscì sullo stesso numero di "Der Kinematograph".
- 19 Cfr. "Kunst im Kino", n. 1, 1912 e "Lichtbild-Bühne", n. 51, 1912.
- 20 A. M., *Die kommende Hochflut der Films*, cit.
- 21 L. Komeriner, *Autorenfilms*, in "Lichtbild-Bühne", n. 42, 1913; la dichiarazione è riportata in *Kino-Kritik*, in "Bild & Film", n. 3/4, 1913/14.
- 22 *Ein interessantes Urteil über Autorenfilms*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 40, 1913. D'altra parte sotto l'etichetta "Autorenfilm" vengono distribuiti anche film stranieri, tratti da opere letterarie, ma realizzati senza alcun riferimento al quadro tedesco: il *Quo vadis?* di Guazzoni, ad esempio.
- 23 La situazione è assai ben diversa dunque da quella prospettata in un saggio di Helmut H. Diederichs (gli *Autorenfilme* hanno "der Filmtheorie mehr gebracht als der Filmpraxis", era il giudizio dell'autore): *Autorenfilms und Verfilmungsfrage*, in Joachim Paech, a cura di, *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*, MAFS, Münster 1984.
- 24 Albert Bassermann im Film, in "Lichtbild-Bühne", n. 4, 1913; *Streiflichter aus der deutschen Filmmetropole*, in "Der Kinematograph", n. 318, 1913.
- 25 Da "Berliner Volkszeitung", in "Erste Internationale Film-Zeitung", n. 4, 1913.
- 26 Da "Frankfurter Generalanzeiger", in "Erste Internationale Film-Zeitung", n. 5, 1913; "Leipziger Tageblatt", 16.2.1913; "Kieler Zeitung", 16.2.1913 (questi ultimi riprodotti in "Erste Internationale Film-Zeitung", n. 10, 1913).
- 27 Cfr., ad esempio, "Deutsche Warte" in "Erste Internationale Film-Zeitung", n. 5, 1913.
- 28 In "Erste Internationale Film Zeitung", n. 4, 1913.
- 29 Alcofribas Rabier, *Filmgestaltung und Roman*, in "Erste Internationale Film-Zeitung", n. 26, 1913.
- 30 Curt Schönfeldt, *Vom Stil in der Filmdramatik*, in "Der Kinematograph", n. 603, 1918.
- 31 *Streiflichter aus der deutschen Filmmetropole*, cit.; *Zur Uraufführung des Lindau-Bassermann-Films*

- "Der Andere", in "Erste Internationale Film-Zeitung", n. 5, 1913.
- 32 *Stucken und Bassermann*, in "Die Schaubühne", n. 5, 1913; Ulrich Rauscher, *Der Bassermann-Film*, in "Frankfurter Zeitung", 6.2.1913.
- 33 Malwine Rennert, *Film und Schauspielkunst*, in "Bild & Film", n. 8, 1912/13.
- 34 Si tratta di un intervento nell'ambito dell'inchiesta *Der Autorenfilm und seine Bewertung*, in "Der Kinematograph", n. 326, 1913.
- 35 Spektor, *Atlantis*, in "Der Kinematograph", n. 362, 1913.
- 36 *Atlantis*, in "Der Kinematograph", n. 364, 1913.
- 37 I due articoli sono riportati in "Der Kinematograph", rispettivamente nel n. 365 e 364, 1913.
- 38 *Um stilles Beileid wird gebeten*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 56, 1914; L. H., *Atlantis*, in "Bild & Film", n. 6, 1913/14; Häfker, *Hauptmanns Atlantis*, Ibdem; Julius Hart, *Der Atlantis-Film*, in "Der Tag", 24.12.1913; *Pirat Kino*, in "Die Aktion", n. 3, 1914.
- 39 *Atlantis in Berlin*, in "Lichtbild-Bühne", n. 52, 1913.
- 40 All'attrice è attribuita da alcune fonti una partecipazione alla messa in scena del film: cfr. "Der Kinematograph", n. 335, 1913; "Erste Internationale Film-Zeitung", n. 27, 1913.
- 41 Spektor, *Das fremde Mädchen*, in "Der Kinematograph", n. 342, 1913.
- 42 A. H. Zeiz, *Das fremde Mädchen*, in "Erste Internationale Film-Zeitung", n. 36, 1913.
- 43 *Das fremde Mädchen*, in "Lichtbild-Bühne", n. 29, 1913.
- 44 *Hugo von Hofmannsthal's Debut im Kino*, anonima "Pressstimme" riportata in "Kinematographische Rundschau" (Wien), n. 285, 1913; Ludwig Klinenberger, *Ein Filmdrama von Hugo von Hofmannsthal*, in "Bühne und Welt", 2. Septemberheft 1913. Una trad. it. dei due brani in *Sogno viennese...*, cit.
- 45 Julius Hart, *Kunst und Kino*, in "Der Tag", 1.11.1913; g. g., *Hugo von Hofmannsthal als Filmer*, in "Deutsche Montags-Zeitung", 15.9.1913.
- 46 Karl Bleibtreu, *Filmkritik*, in "Die Ahre", 14.9.1913.
- 47 In "Der Kinematograph", n. 353, 1913.
- 48 Per una ricostruzione del dibattito critico sul film si veda: Helmut H. Diederichs, *Der Student von Prag. Einführung und Protokoll*, Focus, Stuttgart 1985.
- 49 *Max Reinhardt als Filmregisseur*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 30, 1913 (trad. it. in *Sogno viennese...*, cit.); *Berliner Filmpremièren*, in "Der Kinematograph", n. 354, 1913; *Der achte Berliner U. T. und Professor Max Reinhardt*, in "Lichtbild-Bühne", n. 41, 1913.
- 50 Cfr., ad esempio, in "Lichtbild-Bühne", n. 41, 1913.
- 51 *Betrachtungen zum Reinhardt-Film*, in "Lichtbild-Bühne", n. 42, 1913.
- 52 Ernst Wallenberg, *Das Kino am Scheidewege. Glossen zum Reinhardt-Film*, in "B. Z. am Mittag", 4.10.1913.
- 53 Ludwig Hamburger, *Kinodichtung*, in "Bild & Film", n. 3/4, 1913/14; Alexander Elster, *Die Insel der Seligen*, in "Bild & Film", n. 5, 1913/14 (trad. it. in *Sogno viennese...*, cit.); Will Scheller, *Zur Film-Ästhetik*, in "Bild & Film", n. 6, 1913/14.
- 54 Kurt Kersten, *Heiteres Flimmerspiel*, in "Die Aktion", n. 1, 1914.
- 55 *Eine venetianische Nacht*, in "Lichtbild-Bühne", n. 18, 1914; H. H., *Eine venetianische Nacht*, in "Deutsche Montags-Zeitung", 27.4.1914 (trad. it. in *Sogno viennese...*, cit.); Peter Panter [Kurt Tucholsky], *Zwei venetianische Nächte*, in "Die Schaubühne", n. 17, 1914.
- 56 *Max Reinhardt und der Film*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 128, 1915 (trad. it. in *Sogno viennese...*, cit.).
- 57 Egon Jacobsohn, *Aus dem Jahrbuch eines Berliner Film-Kritikers*, in "Lichtbild-Bühne", n. 2, 1915.
- 58 *Max Reinhardt und der Film*, cit.; Adam Kuckhoff, *Mirakel und Mirakel oder: Kino und Bühne*, in "Bild & Film", n. 1, 1914/15 (trad. it. in *Sogno viennese...*, cit.).
- 59 Alfred Rosenthal, *"Liebeleil" — das Buch und das Bild*, in "Lichtbild-Bühne", n. 8, 1914.
- 60 *Liebeleil*, in "Lichtbild-Bühne", n. 10, 1914; Konrad wider, *Zukunfts-Kino*, in "Lichtbild-Bühne", n. 11, 1914.
- 61 "Der Kinematograph", n. 426, 1915.
- 62 Wolf Ritscher, *Schnitzlers Dramatik und der Kino*, in "Phöbus", n. 1, 1914 (trad. it. in *Sogno viennese...*, cit.).
- 63 L. H., *Liebeleil*, in "Bild & Film", n. 9/10, 1913/14.
- 64 Eugen Kürschner, *Der erste Moissi-Film*, in "Lichtbild-Bühne", n. 43, 1913; *Gedanken zu einer Zeitungs-Kritik*, in "Lichtbild-Bühne", n. 45, 1913.
- 65 "Die Zeit am Montag", 27.10.1913. Ho tratteggiato una panoramica delle accoglienze critiche al film in *Le Dernier Masque. Alexander Moissi et le cinéma*, in *Un Regard retrouvé. Auteurs et acteurs du cinéma de Trieste*, Centre Pompidou/Electa, Paris/Milano 1985.
- 66 Erich Oesterheld, *Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden*, in "Die Aktion", n. 9, 1913.
- 67 *Der Autorenfilm und seine Bewertung*, cit.
- 68 "Lichtbild-Bühne", n. 23, 1913.
- 69 Tra i tanti interventi allineati su queste posizioni, si veda ad esempio: A. M., *Oster-Gedanken und Film-Reform*, in "Lichtbild-Bühne", n. 12, 1913; *Kino-Krise*, in "Lichtbild-Bühne", n. 21, 1913; A. M., *Die kommende Hochflut der Films*, cit.
- 70 A. M., *Die kommende Hochflut der Films*, cit.; Spectator, *Der "literarisch wertvolle" Film*, in "Der Kinematograph", n. 323, 1913; *Die literarische Saison*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 25, 1913 (la sottolineatura è mia).
- 71 Cfr., ad esempio, gr., *Die Décadence der Kinematographie*, in "Der Kinematograph", n. 333, 1913; *Kinomauserung*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 67, 1914; Ernst Wallenberg, *Das Kino am Scheidewege...* cit., A. M., *Die kommende Hochflut der Films*, cit.; Horst Emscher, *Rückwärts, rückwärts!*, in "Der Kinematograph", n. 357, 1913; *Ist das Publikum kinomüde?*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 32, 1913.
- 72 *Kinokunst und Kinobarbarei*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 52, 1914; Rudolf Genencher, *Der Kampf um das Wort und die "Autorenfilms"*, in "Der Kinematograph", n. 333, 1913.
- 73 *Die Augen des Ole Brandis*, in "Lichtbild-Bühne", n. 3, 1914.
- 74 Konrad Wider, *Zukunfts-Kino*, in "Lichtbild-Bühne", n. 11, 1914; Arthur Mellini, *Die Bilanz der Winter-Saison*, in "Lichtbild-Bühne", n. 32, 1914; *Das Lustspiel im Film*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 30, 1913. Rispetto al modello del Lustspiel, peraltro, un importante ruolo propulsore, accanto a *Die blaue Maus*, tratto anch'esso da un lavoro teatrale, uno dei maggiori successi della stagione, era stato svolto proprio dall'"Autorenfilm comico" *Wo ist Coletti?*
- 75 Ewald Solm, *Kritisches Über Kritiken*, in "Li-

- chtbild-Bühne", n. 22, 1915.
- 76 *Um stilles Beileid wird gebeten*, cit.
- 77 Cfr., su questo punto, Helmut H. Diederichs, *Der Student von Prag...*, cit., pp. 35-38.
- 78 Ho analizzato questo aspetto in *Le Dernier Masque...*, cit.
- 79 Per tale punto, e più in generale per i rapporti tra Schnitzler e il cinema, si veda: Manfred Kammer, *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*, CoBRA Medien, Aachen 1983; *Sogno viennese...*, cit.
- 80 Max Mack, *Kino-Regie*, in "Erste Internationale Film-Zeitung", n. 19, 1913.
- 81 In "Lichtbild-Bühne", n. 27, 1913.
- 82 Cfr. Helmut H. Diederichs, *Der Student von Prag...*, cit.
- 83 Cfr. Heinz-B. Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, Niemeyer, Tübingen 1985, pp. 80-98.
- 84 *Die Musik im Kino*, in "Lichtbild-Bühne", n. 21, 1912.
- 85 A.M., *Der Kinematograph, die Wiedergeburt der Pantomime*, in "Lichtbild-Bühne", n. 3, 1913; Walter Thielemann, *Musik und Lichtspielkunst*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 51, 1914.
- 86 A. M., *Der Kinematograph, die Wiedergeburt der Pantomime*, cit.; *Ein Kino-Urteil Vollmoellers*, in "Lichtbild-Bühne", n. 3, 1913; Eugen Kürschner, *Zum Kapitel "Der Kampf und Kino"*, in "Lichtbild-Bühne", n. 24, 1913.
- 87 Si veda il programma del film.
- 88 Max Schönfeld, *Bühnendrama und Kinodrama*, in "Der Kinematograph", n. 336, 1913; Hermann Zeiz, *Lichtspielkunst und Malerei*, in "Erste Internationale Film-Zeitung", n. 27, 1913.
- 89 Gust. Taudien, *Maler heraus!*, in "Der Kinematograph", n. 348, 1913.
- 90 Cfr. *Die Toteninsel*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 38, 1913; W., *Böcklin — im Film*, in "Erste Internationale Film-Zeitung", n. 37, 1913. Una pubblicità (ad esempio in "Der Kinematograph", n. 356, 1913) fornisce l'elenco completo dei quadri di Böcklin (*diciassette*) cui il film si ispirava.
- 91 *Der letzte Tag*, in "Lichtbild-Bühne", n. 38, 1913.
- 92 Si tratta di un film estremamente interessante sul piano narrativo per il taglio fortemente dinamico del racconto (originalmente contrassegnato, inoltre, da una serie di caratterizzazioni urbane: il cinema, le redazioni dei giornali, i manifesti, ecc.).
- 93 Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino*, Eugen Diederichs, Jena 1914, p. 19.
- 94 Dujour., *Kino und Tagespresse*, in "Lichtbild-Bühne", n. 40, 1913.
- 95 Robert Breuer, *Kaufmanns Kino*, in "Die Schaubühne", n. 14, 1913.
- 96 Ernst Wallenberg, *Das Kino am Scheidewege...*, cit.
- 97 *Berlins neueste Sehenswürdigkeit*, in "Lichtbild-Bühne", n. 23, 1913.
- 98 La recensione è riportata in "Der Kinematograph", n. 365, 1913.
- 99 Da "Deutsches Volksblatt", cit. in "Die Filmwoche" (Wien), n. 31, 1913.
- 100 Ho trattato questo aspetto in: *Luoghi dello spettacolo e spazio della visione*, in "Cinema & Cinema", n. 47, 1986; e in: *Der Schatten, die Stimme. Joseph Roth als Filmkritiker*, in Michael Kessler, Fritz Hackert, a cura di, *Joseph Roth*, Stauffenburg, Tübingen 1990.
- 101 R. Genencher, *Stimmung*, in "Der Kinematograph", n. 450, 1915.
- 102 *Dekorative Films*, in "Lichtbild-Bühne", n. 40, 1914.
- 103 Hermann Häfker, *Der Weg zur Kinodramatik*, in "Bild & Film", n. 1, 1913/14.
- 104 Guido Sceber, *Als Babelsberg entstand*, in "Filmtechnik/Filmkunst", n. 3, 1930.
- 105 *Albert Bassermann im Film*, in "Lichtbild-Bühne", n. 4, 1913.
- 106 *Ein neues Berliner Kino-Atelier*, in "Lichtbild-Bühne", n. 14, 1913.
- 107 Ludwig Hamburger, *Schauspiel- und Filmregie-kunst*, in "Lichtbild-Bühne", n. 32, 1913; *Der Filmregisseur*, in "Die Filmwoche" (Wien), n. 39, 1913; Sbt., *Filmtantiemen*, in "Lichtbild-Bühne", n. 32, 1913.
- 108 *Der Film-Regisseur als schöpferischer Künstler*, in "Lichtbild-Bühne", n. 1, 1914.
- 109 Dujour., *Kino und Tagespresse*, cit.
- 110 Cfr., su questo aspetto, e più in generale sui primi passi della critica cinematografica in Germania, il minuzioso studio di Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Robert Fischer + Uwe Wiedlerother, Stuttgart 1986.
- 111 Ulrich Rauscher, *Die Kino-Ballade*, in "Der Kunstwart", n. 13, 1913; Ernst Bloch, *Die Melodie im Kino oder Immanente und transzendente Musik*, in "Die Argonauten", 1914, pp. 82-90.

Dichter, heraus!
The Autorenfilm and German Cinema of the 1910's

by Leonardo Quaresima

Dichter in die Front! *For poets and narrators with a passionate dramatical bent, and they are far from rare in our present age, the short Kino-drama provides a fertile ground.*

If the cinema has not yet grown up to become, like the theatre, an artistic institution, this does not depend on cinema itself, but on the lack of artistic goals. Salvation will come from, and can only come from, drama and dramatic authors ... Auf, Dichter, who will write the first Lichtspiel?

Dichter heraus! *The cinema is calling you! ... Film does not represent in any way a degradation for a poet. It is a stimulus for better results. Once again: the cinema is calling. Dichter heraus!*¹

The seasons of 1912/13 and 1913/14 represent a crucial moment for the evolution of German cinema, which, over this brief period of months, underwent a massive period of growth, not only in quantitative but also in qualitative terms. This leap forward took place in the context of interaction that was taking place between cinema and theatre, and cinema and literature, associated with the so-called *Autorenfilm*, which brought some of the most important figures of the German literary and theatrical scene (writers, dramatists, actors and directors) to interest themselves in the cinema, and to collaborate with it; these interactive processes also led to the realisation of a series of products with a strong "cultural" connotation, which, at the same time, gave impulse to (not without contradictory signals, of course) the original resources of the new medium (illuminated by lively debate), and, equally, to its spectacular potential. It was in fact a process involving writers and intellectuals which was to be continued in the subsequent decades, creating a dense network of experience which would leave a deep and original mark on German silent cinema (as well as on the

literary and theatrical work of the various protagonists).

This context is not only very different from the experience of the French Film d'Art and other contemporaneous and similar movements — "author film" is not filmed theatre, moralistic and humanistic regression, but an exploration of the qualities and the potentialities of cinema, also through the adoption of the "learned" components of theatre and literature; it can also be seen as a starting point and a background for a series of developments — in particular those that lead up to the expressionist period — which characterize post-war German cinema.²

In 1912 the model of the "long" film had already been established in Germany, although it did exist in cohabitation with the "short" form. The first 1,000 metre dramas had appeared in the previous year (the length of the traditional film was at that time around 200-300 metres) and had enjoyed a good reception from the public.³ When things began to settle down, cinemas adopted uniform programming criteria: one long film (a *Schlager*) plus a series of short films which together were of about the same length.⁴

The new standard determined an increase in the price of film hire and the introduction of new distribution systems. It also marked the passage from the *Ladenkino*, the local cinema, rather similar to a street shop and in fact generally located in converted shop premises, to the first *Lichtspieltheater*, large halls capable of seating hundreds of customers in which the characteristics of the future *Kinoplast* could begin to be seen. As far as the division into "genres" is concerned, at the dawn of the *Autorenfilm* the situation can be summed up as follows: "dramas" made up 62% of the programming, and comedies 22%, while the remainder was made up of (what we would call today) documentaries, scientific and educational films, and news.⁵

1911 and 1912, moreover, were characterized

by a bitter war waged against the cinema by theatrical institutions, conducted in the name of the necessity to tackle the "competition" represented by the new form of entertainment. After a series of statements from theatre directors etc, the action culminated in a resolution in which the *Verband Deutscher Bühnenschriftsteller* (authors) committed itself to an agreement, which was to be realised in Berlin, with the other category associations, the *Deutsches Bühnenverein* (directors) and the *Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger* (actors) to boycott the cinema, and to impede theatre actors from going over to "the other side" (May 1912). The development of the cinema was not however hampered; the *Berliner Schauspielerverbot* turned out to be, as the *Lichtbild-Bühne* wrote, a "ridiculous measure": "it has thrown the best talents of the best theatres into our arms and has produced the very opposite effect to what was intended".⁶ In November of the same year, life was given to a *Lichtspiel-Vertrieb des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller* with the aim of regulating the relationships between the Union, one of the major producing companies (as well as owner of an important cinema circuit), thus resulting in a unexpected reversal of the situation. But the hostilities continued for some considerable time; in August 1913, a sentence of the *Berliner Gewerbegericht* denied, for example, "any artistic interest in the activity of the cinema actor", asserting the supposition that "the actor could not orientate his performance on the basis of his own artistic choices, but had to adapt it according to the aim of the producer to make a successful film".⁷

An important role in this phase of the movement was played by the *Kinoreform*. Already back in 1907 a *Kinematographische Reformvereinigung* had been founded in Berlin by Hermann Lemke. But it was above all in the period 1910-1914 that the *Kinoreformer* began to exercise intense pressure. It was not a movement "against" the cinema; the fundamental conviction that inspired its promoters was that the cinema had a potentiality which was not utilized, or which was perverted by the hegemonous tendencies of producers. Propaganda was directed against the uneducational, socially dangerous effects of the new medium, which were judged to be dangerous for the culture, the morals and even the health — as a result of the unhygienic conditions of cinemas — of the public, and in particular of the young public.

The main target of the propaganda was the

Kinodrama, the narrative mode which, as we have seen, had conquered the market at that time (the genre *Kinodrama* included not just pure melodrama but also historical films etc.). The "drama" was attacked for its vulgarity, for its use of morbid elements to create sensation, in short for everything that connected the cinema to the *Schundliteratur*; but which made it an all the more dangerous emulator because of its wide diffusion and the enormous influence it exercised, especially on young people. To tackle this situation, the members of the *Kinoreform* proposed drastic measures: more severe censorship; differentiated tax systems; the imposition of restrictive criteria for the concession of licences, etc. But the proposals put forward did not have a purely "negative" character. The *Kinoreformer* also put forward concrete proposals for the refoundation of the cinema. The making of films for schools, scientific films, general education films was encouraged and promoted; there was an attempt to promote local council cinemas and *Wanderkinos*, which were to have followed the programming principles upheld by the movement, as well as the presentation of special showings for young people, for schools etc.

Associated with this movement was the journal *Bild & Film*, founded in 1912. The publisher of the journal also published a series of books which took up the preferred themes of the movement: *Kino und Kunst* (Herman Häfker, 1910), *Kino und Gemeinde* (Willi Warstat and Franz Bergmann, 1913), *Kino und Bühne* (Willy Rath, 1913), *Kino und Schule* (Adolf Sellman, 1914). While on the level of censorship and fiscal measures the *Kinoreform* achieved significant results, at an organisational level the results were far poorer. At the end of 1910 the movement could count on the running of a few *Wanderkinos* and the foundation of "a dozen *Reform Gemeindekinos*", but only in the provinces; as the movement itself admitted "in the large cities, where it would be more urgent, practically nothing has been done".⁸ The contribution made by the movement in terms of debate and reflection on the cinema (particularly through *Bild & Film*) was, however, much more significant.

Now, when *Bild & Film*, having seen that it was impossible to eradicate *Kinodrama*, decided to conduct its battle "from within" this model, some commentators suggested that through the collaboration of writers and intellectuals there lay the way to move away from *Kitsch* and vulgarity towards a valid aesthetic model. This was a significant step (even though it emerged in a contra-

dictory fashion in the pages of the journal, and cohabited with diametrically opposite positions; in fact some members of the movement continued to directly oppose *Kinodrama* right up to the 1920s); at the opening of the 1912/10 season, the suggestions coming from some members of the *Kinoreform* turned out to be akin to (at least in general terms) the new directions taken by the producers themselves.

At the time at which the *Autorenfilm* operation was getting underway, the position of *Bild & Film* can be fitted into a framework of fierce debate in which opinions of consensus and openness were counterpoised to severe criticism of and closure towards the cinema. This latter position was widely represented in what we may call the "official" culture. An inquiry conducted by *Frankfurter Zeitung* in May 1912 begun by resolutely denying any artistic value to the cinema (even though the answers published subsequently demonstrated a framework of evaluation that was highly contradictory).⁹

A very clear position of closure towards the cinema came from certain sectors of the avant-garde, in particular from the pages of *Die Aktion* with Franz Pfefert, the journal's inspiration, as the spokesman: "Cinema destroys fantasy. The cinema is the most dangerous preceptor of the people".¹⁰

On the other hand the cinema was viewed with some interest by other sectors of the expressionist movement. According to Hasenclever: "Where else in the world can one find a vital force, a dimension which its inexhaustible possibilities have not reached?"¹¹

It attracts interest for its "modern" qualities. It appears "brief, rapid, immediately decipherable; it does not dally for long on anything. It is something that is concise, precise, military. It is thus an expressive form that is extremely suitable for our age, which is an age of synthesis ... The cinema has the characteristic of being schematic, fragmentary, it is made up of leaps and interruptions. All this, in the light of modern taste presents great advantages on the artistic level".¹²

The cinema awoke attention also for its potentiality for fantasy, and it hardly matters if its forms were still felt to be uncertain and crude. It was this aspect around which some of the most important theoretical contributions of those years revolved. It satisfied a fundamental need to widen one's everyday (visual) experience, and to re-elaborate it according to fantasy, according to Kurt Pinthus: "The man of our times ... does not just want to contemplate something that is real,

but this real thing must be raised into a more ideal and fantasy-like sphere". Tracing the characteristics that a cinema subject should have, the writer thus describes the peculiar characteristics of the new expressive form:

*That which attracts our senses: beautiful and exotic landscapes, high society, extraordinary and multicoloured environments, grotesque situations, unknown institutions and peoples, the sense of the marvellous must be connected to and enlivened by that which stimulates our heart: human destiny, action, love stories, betrayal, sacrifice, intrigue, happy contemplation of the world, desperate sadness, tension, adventure, peace.*¹³

And the original possibilities of the cinema were identified with the unlimitedness of the locations, with movement, with make-up. Many of the "scenarios" proposed by his *Kinobuch* (an initiative in which some of the most important members of the literary avant-garde participated: Else Lasker-Schüller, Walter Hasenclever, Albert Ehrenstein, Ludwig Rubiner, Max Brod, Heinrich Lautensack) moved in this direction. "Transformations, ghosts, leaps from the river to a bridge — this is what I like to see at the cinema", wrote Max Brod.

A dimension of fantasy is what cinema images give us, according to Lukács; a dimension, in this case, whose characteristics are highly original:

*[It] is not in opposition to real life, it is only a new aspect of it. ... Everything is possible, that is the Weltanschauung of the "cinema"; and since cinema technique expresses absolute reality (even though only empirical) of the moment itself, "possibility" is no longer valid as a category in opposition to "reality"; both the categories belong on the same level, they are identical.*¹⁴

This brought the author, among other things, to identify the cinema as the ground in which to realize the romantic dimension which in vain had sought for expression in the theatre.

There were many other opinions (both for and against) and important episodes which should be remembered: the essay "Kino und Theater" (1912) by Herbert Tannenbaum; the publication as from December of the same year of the journal *Kunst im Kino*.

In reference to the circular of the Verband Deutscher Bühnenschriftsteller, we cannot but draw attention in the most energetic way to the fact that already for some months we have taken the first steps "to give the cinema a clearer artistic content through the collaboration with qual-

ified writers", exactly as was augured by the General Assembly of the Verband itself. We are the ones who, in this direction, have obtained the consensus of G. Hauptmann, M. Halbe, H. Eulenberg, B. v. Wolzogen, A. Schnitzler, C. Rösler, C. Viebig, and many other personages of the highest quality, through other contacts we have ensured the collaboration of, among others, H. v. Hofmannsthal, F. Philippi, F. v. Zobelütz, F. Salten, J. Wassermann. Our company, known as being one of the most solid on the market in the whole world, offers German writers the possibility and the guarantee that their works will be made into film correctly and according to the highest artistic canons. For this purpose we are putting at disposal the recognized perfect technical quality of our films, scenery representing great technical and financial investment, the best German and Danish actors with years of experience in the art of cinema acting. ...

Nordische Films
 Berlin, November 6th 1912¹⁵

This communiqué, which today could appear to be simply a curious and "innocuous" document, can be considered as the starting point of the *Autorenfilm*. The operation immediately caused a vast amount of comment and sparked off a frenetic competition among German production companies to emulate it.¹⁶ In the beginning of 1913, Deutsche Bioscop announced that it had obtained the rights to film the works of Max Kretzer, Hans Land, Carl Rosner, Arthur Zapp, Freiherr von Schlicht, Hanns Heinz Ewers, Victor Blüthgen, Fritz Mauthner, H. K. Fischer-Aram, and von Oppeln-Bronikowski; Vitascope began to publicise "the first literary film", *Der Andere*, written by Paul Lindau and featuring Albert Bassermann; Union, for its part, had already stipulated in November 1912 an agreement with the *Verband Deutscher Bühnenschriftsteller* (and claimed paternity for the whole idea); a similar agreement (although in this case limited to already existing works) was announced by Meßter Film. New companies arose with programmes based on the production of "author films"; thus for example the Literarischer Lichtspiel-Verlag (with the slogan "literary films written by the best authors and acted by the best German actors") made its debut with *Buckelhannes*, written by Rudolf Schanzer and Wilhelm Jacoby. The mobilization was such that, following the example of Nordisk, foreign production companies too launched series of *Autorenfilme*: for example, Pathé initiated a *Literaria-Film-Gesellschaft*, promising products that were deliberately conceived

for the German market ("Only German authors! only German actors! only German art!") and boasted of agreements with Hermann Sudermann, Hans Hyan, Clara Viebig, Walter Turczinsky, Svend Gade; and also Svenska launched on the German and Austrian market *Das fremde Mädchen* (*Den okända*), based on a pantomime by Hofmannsthal, adapted for the cinema by the same author. As can be seen, even before the appearance of the films originating from the Nordisk agreements, a large number of "author films" had already made their way on to the German film scene.

It would be quite impossible here to make a detailed list of all the works which came out of these developments; it is however possible to mention some of the more significant cases. As far as Nordisk is concerned, two important works were presented by the company in 1910/14: *Atlantis* and *Liebelei* (*Elskovsleg*). The former (directed by August Blom and premiered in Berlin in December 1913) was based on the novel of the same name by Gerhart Hauptmann, published in the beginning of 1912 and for which the author had written a screenplay.¹⁷ It was made with a huge budget (highly unusual for film making of the time). An advertisement speaks of sums that had "never been invested before in a film", and makes reference to 500,000 marks ("nearly twice as much — as was said elsewhere — as the sum spent on the most expensive film so far"¹⁸). *Liebelei* (directed by Holger-Madson and premiered in Berlin, March 1914) was based on a screenplay by Schnitzler (a first draft was sent by the author in January 1913, while a second, foreseeing three possible endings, a month later).

It was Vitascope, however, that made the "first literary film" of the season: *Der Andere* (directed by Max Mack, premiered in Berlin on January 21st 1913), featuring Albert Bassermann (a prodigy of the German scene making his cinema debut), with a screenplay by Paul Lindau adapted from one of his theatrical pieces. The same director and the same writer subsequently made *Der letzte Tag* (premiered in Berlin on September 19th 1913), featuring Bassermann. The same actor also appeared in two films directed by Max Mack, *Der König* (premiered in Berlin in February 1914) and *Das Urteil des Arztes* (produced this time by Union and premiered in Berlin on December 13th 1914) with a screenplay by Felix Salten. Vitascope was also responsible for the first comic *Autorenfilm*, *Wo ist Coletti?* (premiered in Berlin on April 2nd 1913), directed

by Max Mack and with a screenplay by Franz von Schoenthan.

Another company that gave a decisive impulse to the *Autorenfilme* was Deutsche Bioscop. It began its campaign in this sector guaranteeing itself the collaboration of Hanns Heinz Ewers, a star of the literary world at the time (twenty five editions of his novel *Alraune* were published between 1911 and 1913 alone!) and actors of the calibre of Paul Wegener and Alexander Moissi. The two trail blazers of its production were *Der Student von Prag* (premiered in Berlin on August 22nd 1913), directed by Stellan Rye on the basis of a screenplay by Ewers and featuring Paul Wegener and Grete Berger (this was perhaps the most famous German film of the pre-war period, a work which even from the technical point of view — the cameraman was Guido Seeber — marked an important qualitative step forward, and which allowed German film to be known abroad) and *Das schwarze Los* (premiered at Berlin on October 20th 1913), written by Adolf Paul, directed by John Gottowt and featuring Alexander Moissi, another "great actor" of the German theatre making his debut in the cinema. The same actor also participated in another production of Bioscop, *Die Augen des Ole Brandis* (premiered in Berlin on January 9th 1914), directed by Stellan Rye and written by Ewers. Ewers also wrote the screenplays for five other films, among which *Ein Sommernachtstraum in unserer Zeit* (directed by Stellan Rye and premiered in Berlin on March 15th 1914). In January 1915 Bioscop was to present *Der Golem* (directed by Heinrich Galeen), featuring Paul Wegener, another fundamental landmark of German cinema of the 1910s.

Union made an important deal which had enormous repercussions, and not just in cinema circles, stipulating an agreement with Max Reinhardt according to which the director committed himself to making four films a year up to 1916. In reality, however, only two works came out of this agreement: *Eine venetianische Nacht* (premiered in Berlin on March 16th 1914), filmed on location in Venice, based on the pantomime by Carl Vollmoeller; and *Die Insel der Seligen* (made after the former one but released earlier, with its first on October 3rd 1913), filmed at Marina di Massa, screenplay by Arthur Kahane. More or less contemporaneously *Der Shylock von Krakau* was released (directed by Carl Wilhelm, premiered in Berlin in October 1910) featuring Rudolf Schildkraut and written by Felix Salten (an author who had previously

worked for Nordisk). In May 1914 there appeared another film "by Reinhardt", *Das Mirakel*. It was based on a pantomime of the same name by Vollmoeller, put onto stage with great success by the director at Olympia Hall, London, and subsequently played at the Rotunde, Vienna and at Berlin. The film was based on the form of the theatrical presentation, but it was not a simple reproduction of it (as many accounts in cinema history would have it); the various parts of the show had been set in real locations, near Vienna, "in the famous old Austrian castle of Kreuzenstein and in the beautiful old Gothic church of Perchtoldsdorf". The colouring of the film was carried out according to the instructions of Reinhardt and Vollmoeller. The premiere was held at Covent Garden, London on December 12th 1912, with the musical accompaniment of a 100 piece orchestra directed by Engelbert Humperdinck (composer of the original music of the show). The film had not been shown earlier in Germany because of a question of copyright.¹⁹

Meßter Film, as well as *Richard Wagner* (first showing on May 31st 1913, directed by William Wauer), which had original music by Giuseppe Becce, made three films: *Eva* (directed by Curt A. Stark, premiere in Berlin on May 22nd 1913), *Schuldig* (directed by Hans Oberlander, premiere in Berlin on January 9th 1914), *Alexandra* (directed by Curt A. Stark, premiere in Berlin in January 1915), based on work by Richard Voß. Literarischer Lichtspiel Verlag made the already mentioned *Buckelhannes* (premiere on April 5th 1913). Continental-Kunstfilm made some films based on screenplays by Heinrich Lautensack (among which we can mention *Zwischen Himmel und Erde*, directed by Otto Rippert, whose subject was published in *Kinobuch* by Pinter).

Another one of the authors mentioned in Nordisk's communication who played an important role in the development of *Autorenfilm* was Hugo von Hofmannsthal; his *Das fremde Mädchen*, produced as we have said by a Swedish production company (Svenska Film), and directed by Mauritz Stiller, was presented in Berlin in July 1913.

I apologise for such a long list, a list, moreover, that is only partial. It should be useful, however, to give some idea of the quantitative dimension of the phenomenon, which up to now has been underestimated or incorrectly reported. Certainly, compared to the approximately 600 films produced in Germany (according to Lamprecht) over the two years 1913-14 (and, in general, compared to the number of films re-

leased on the German market over the same period), the influence of the *Autorenfilme* could appear to be marginal. But the overall evaluation should be made taking into consideration those films of 1,000 metres or more, which corresponded to the new orientations of the market, and not of the many products of a shorter length, which already at this time represented a backward production standard. It is necessary, moreover, to take into consideration the huge advertising investment which accompanied these particular products (for *Atlantis* there was a newspaper campaign which lasted for about a year; for *Das fremde Mädchen* a campaign which took up at least twenty numbers of *Der Kinematograph*, with advertisements that were different on each occasion), culminating in previews which had an enormous impact. This investment gave the whole phenomenon a prominence and an impact that far exceeded that which could have been generated simply by the numerosity of films on release.

Besides, the journals of the sector (even when they adopted an extremely critical position towards the new tendency — the reasons for which we shall go into later) record unequivocally the true proportions of the phenomenon. Arthur Mellini, the editor in chief of *Lichtbild-Bühne*, in an article in which he stressed the sometimes inadequate qualitative levels of certain productions, including the filming of second rate works (or the works of authors who had been dead for at least 30 years in order to save on copyright), drew a very eloquent picture of the situation:

*We have got a fever for authors. Every day the newspapers write about someone who is being "filmed". ... If we glance through the cinema magazines, the names of the authors appear before us as though they were goods for sale. The majority of the subjects announced for the next season bear the name of a "big".*²⁰

There followed a list of authors: Anderson, Ibsen, Maeterlinck, Hofmannsthal, Lindau, Richard Fisher, Shakespeare, Schnitzler, Gerhart Hauptmann, Zola, Wassermann, Gabriele Reuter, Eduard Stillebauer, Karl von Holtei, Felix Philipp, Voß, Vollmoeller, Ganghofer, Rudolf Herzog, Fritz Mauthner, Karl Rosner, Freiherr von Schlicht, Adolf Paul, Rudolf Stratz, Victor Bluthgen, Ewers, Freiherr von Oppeln-Bronikowski, Leo Greiner, Tolstoy, Sudermann, "etc., etc.: infinite is the list of the names which in the coming season will be exercising their attraction in the cinemas".

"The German film industry produces only... or more or less only *Autorenfilme*", the same magazine noted a few months later. "Here, absolutely every week or, by now, in pairs in the afternoon, new *Autorenfilme* or *Kunstfilme* are presented", reported the newspapers.²¹ Even films which did not entirely have the characteristics of *Autorenfilm* were publicised under this name. The term in fact became a kind of advertising slogan, and the use (even improper) that was made of it was so widespread that in Austria a sentence was emitted in which it was established that the term should be used exclusively for films effectively based on the works of literary or theatrical authors, and that it could not be used as a synonym for *Sensationsfilm*.²²

Independently of their quality, independently of the fact that the integration between the peculiarities of cinema techniques and film language on the one hand, and the characteristics of literature and theatre on the other always produced an effective growth and maturation of the cinema of the period (which is particularly the case in the leading films, as will be stressed later), independently of an evaluative analysis of the single films (as far as this is possible on the basis of the works that remain), independently of all this, it is undeniable that the phenomenon had assumed an enormous importance that was decisive in the development of the cinema in that phase.²³

An important aspect is that regarding the reception by the critics and the public that these films enjoyed. If we knew this situation with precision, it would be possible, among other things, to make a satisfactory evaluation of the effective impact or the capacity to create trends of a particular work or of a particular model. This is not a problem that is easy to resolve, however. Firstly because at the time a "critical institution" did not yet exist (apart from — and this is another point we shall have to return to — the first steps that were made with some of the *Autorenfilme*); the comments that appeared in the press or in arts journals were limited to just a few films and were marked by evaluative criteria normally applied to literary and theatrical works; the reviews that appeared in the specialized magazines were highly influenced by promotional pressure; there emerge enormous differences between the reviews and the judgements made in the leading articles of the same magazines. Secondly because there are no data that can be used to evaluate the commercial success (gross takes in the cinemas, number of spectators, etc.). There is then the

problem of the large number of films that have been lost. And this does not only mean the impossibility of making a direct analysis of those texts; it also raises another question: in the case of those works which are still available to us, how can they be evaluated relative to an overall production of which we have knowledge of only a very limited number of examples, and thus a sample which is not only very small but also arbitrary?

Let's try, however, to examine some cases. We can begin with *Der Andere*. The film that was judged positively by the cinema magazines (although, to tell the truth, the comments of *Der Kinematograph* were more critical)²⁴ and it was received with enthusiasm by at least part of the press (the film was presented in a preview at which numerous personages and all the major theatre critics of the capital participated; and even in the other major cities the film was widely discussed in the arts pages of the daily press). A series of reviews reproduced by *Erste Internationale Film-Zeitung* provides a large sample of this kind of reception:

A great event. *There can be no doubt: the first Autorenfilm has had a great success and it is certain that for the much criticised Kinodrama, new prospects and new goals have been opened ... The film dramatist Paul Lindau has managed in this way to make something that is surprising: in the very parts of greater subtlety the film offered more than had been expected*.²⁵

And comments such as "the beginning of a new era", "a turning point", "a milestone in the history of cinema" were also made.²⁶ Positive assessments were made of Bassermann's ability to interpret a complex character having recourse just to mime and gestures.²⁷ If some criticisms do emerge from these sources, they concern the subject ("it is little different from the existing production", wrote the *Münchner Post*) and, moreover, Bassermann's tendency to "exaggerate": "He acts a couple of keys too high. He only gives us important moments, the concentration is too strong," wrote, for example, the *Berliner Börsen-Courier*.²⁶ (Some retrospective criticism picks up these two points again: "What made the film so valuable was exclusively the acting of Bassermann, not the subject, which was absolutely unusable for the cinema", wrote *Erste Internationale Film-Zeitung*,²⁹ and *Der Kinematograph*: "Undoubtedly the work had a great success. But, substantially, whose was the merit for this? The author's by any chance? Absolutely not. It was exclusively Bassermann's splendid in-

terpretative art which, despite some exaggerations, created admiration everywhere".³⁰)

There were however also many reactions of the opposite kind. Some sources refer to "divided opinion", and "opinions of the press that were partially unfavourable". "That not all critics are enthusiastic does not mean anything", wrote an anonymous columnist presenting the first part of the dossier with the reviews of the daily press to which we have referred³¹. Among the dissenting voices can be mentioned *Schaubüne*, in which a violent slating ridiculing not only Landau's ability to write for the cinema but also Bassermann's performance appeared; and *Frankfurter Zeitung* in which Ulrich Rauscher spoke of an "undeniable fiasco", the motives of which were to be found in the "choice of an absolutely 'impossible' subject, and in the completely superficial adaptation of that subject", while, in this case, Bassermann's acting ability was praised.³² Severe criticism also came from the quarters of the *Kinoreform*.³³

As far as the success with the public is concerned, it must have been considerable (and the best proof of this is the driving force that the film had in respect to the advent of the *Kunstfilm*). Many sources speak of the film's public success, even independently of the occasion of the premiere: with *Der Andere* "the cinema in Nollendorfplatz is currently sold out", wrote, for example, Arthur Zapp in *Der Kinematograph*.³⁴

The reception in the film magazines was highly favourable, also for *Atlantis*. In what was probably the most enthusiastic review, it was said that the film had gone "beyond expectations":

With pleasant surprise we can see that, even in the smallest details, the cinema has found refuge in our native European cultural community, in the atmosphere, which is so beloved and familiar, of a refined culture. ... If we compare the novel to the film, not from the artistic point of view but from the point of view of the impression that it produces, the film is better than the book.³⁵

The presentation of landscape, of nature, and even the construction of the characters is praised:

That in this film life has been given to such a character [referring to the leading role], whose representation up to now would have been conceivable only in literature, demonstrates by itself the elevated artistic level of such a creation, a great step forward in the direction of cinema art.³⁶

The film also received positive acclaim from the daily press: "The same clarity which charac-

terizes the style of Gerhart Hauptmann, the same objectivity of his novel, can also be found in this epic film", wrote *8-Uhr-Abendblatt*; "a surprising work, filmed with extraordinary realism", sentenced *Die Wahrheit*³⁷. And the realism of the images as well as the felicitous treatment of the landscape were at the centre of many more comments.

It should be noted, however, that also in this case there were numerous and significant dissenting opinions: in an article which was highly critical of the entire *Autorenfilm* operation, it was said that the work "was completely incomprehensible to anyone who did not know the book and its effect was due exclusively to the brilliant staging of the shipwreck". *Bild & Film* dedicated two articles to it. In the first, having recognized the technical success of the film, denied it any artistic value, and reported a series of decidedly negative reactions to it; in the second, milder and more tentative, what was put into evidence, alongside its dramaturgical limitations, were its positive aspects (identified in those moments in which cinema technique was exploited fully, in the nature shots, and in the dream sequences). Julius Hart, beginning from the premise that the book, for its very characteristics, did not lend itself to a film version, gave the film a highly negative criticism. A violent slating also appeared in *Die Aktion*.³⁸

In any case, *Atlantis* must have enjoyed a considerable success among the cinema audiences.

Both the Berlin "*Kammer-Lichtspiele*" (*Tauenzienstrasse and Kammerlichtspiele*), which together have 2,300 seats, have so far been sold out. ... The experts of the sector can realize exactly what force of attraction is necessary to fill, every evening and right up to the last place, two enormous cinemas showing the same film", wrote *Lichtbild-Bühne*.³⁹

The release of *Das fremde Mädchen* was met with enthusiastic criticism from the cinema magazines. "It could really inaugurate a new era in cinema", wrote *Der Kinematograph*, at the end of a long and detailed analysis in which it praised "the extraordinary completeness of the whole work, the wholeness that was artistically created", "the *Stimmungskraft* of the images, the clarity of the dramatic events", the choice of not using captions ("finally a dramatic film of artistic naturalism, not a cinematic illustration with a text projected onto the screen!"), and the performance of Grete Wiesenthal.⁴⁰ The work of the "author" was also judged as a great success: "Hugo von Hofmannsthal has lived up to his reputation in

this silent film. His art of the word, so artistically refined, seems to resound from every image, and demonstrates that it has become a visible art"⁴¹. The film was compared to *Der Student von Prag* and considered as a trail-blazer, like the latter, of a "neoromantic" tendency.⁴²

It was the *Lichtbild-Bühne*, however, which launched itself into the more enthusiastic comments (even losing every semblance of self-control; and this is all the more significant when one considers that the same number in which the article appeared contained a fiercely critical editorial on *Autorenfilm*): *Das fremde Mädchen* is presented as "a genuine feat", a work which "all of a sudden has led us towards shining prospects, clarifying for all of us, a piece of research groping in the dark". "As faithful reporters, we will be sure to bear this film in our minds when the time comes to write the history of the development of the cinema", exclaimed the reviewer, before passing on to praise the work in all its different aspects: technical ("a masterpiece of photographic technique in the cinema, a level that has never been reached before"); figurative ("this film must be considered as a crowning glory of figurative art"); the direction (because of the elimination of captions); and the acting.⁴³

An advertisement in *Der Kinematograph* (no. 348, 1913) also boasts of the success of the first showing in Vienna. In reality however, it was in an Austrian film magazine that some reservations were made; the film was considered "one of the best existing" for its narrative tension and the beauty of its images, but the conventionality and excessive sentimentality of the story was underscored. *Bühne und Welt* also spoke of images of "charming beauty", while at the same time drawing attention to some of the weaknesses of the film: "Hofmannsthal still does not have full command of the dramatic technique of cinema. Many scenes and shots are repeated too often, the action is too slow"⁴⁴. Critical observations took on the form of a drastic slating in Julius Hart's review, which spoke of a "grotesque example" of "self-degradation" of the author. The *Deutsche Montags-Zeitung* advised the production companies to interrupt any similar experiments.⁴⁵

What is certain, however, is that the film was a great flop with the public. "To be sincere — wrote *Bühne und Welt* in the article already cited — it must be admitted that the audience did not show much appreciation for this drama, which perhaps would be more suitable for a public more used to the consumption of more refined literary works". Karl Bleibtreu spoke of a "tremendous

fiasco".⁴⁶ In an advertisement, Deutsche Bioscop, which had engaged the leading actor for one of its films, was anxious to point out that: "Wiesenthal's first film was undoubtedly a failure; this however should not be attributed to the actor, but to the peculiarity of the subject".⁴⁷

The favourable criticism for *Der Student von Prag* was unanimous, not only in the specialized magazines but also in the daily press. And it is significant that in many comments the value of the film was associated with its capacity to develop specifically cinematic elements. But this is something that is fairly well known and not much space needs to be dedicated to it here, if not to point at that Rye's film was also a success with the public at large.⁴⁸

Conversely, the reception of *Die Insel der Seligen* was very controversial. Negative criticism appeared even in the reviews of the specialized press. The cinematographic qualities of the film, the expressiveness of the acting and mime, the reduction in the number of captions, the harmony of the work as a whole were all praised, as were the beauty of the natural locations, and the film's "gay humour"; but it was pointed out that "it is not a work for a wide public", and complaints were made about its excessive length.⁴⁹ The critics of the dailies, according to a selection of reviews chosen for an advertisement⁵⁰ (but the articles are incomplete, and the selection is hardly impartial!), seemed to be completely favourable ("it goes beyond all the attempts that have been made so far in the cinema ...", "it deserves to be defined a masterpiece"); but things did not go exactly like this. The best proof of this is an article published in *Lichtbild-Bühne* which stigmatized the negative criticism of the daily press for having evaluated the film on the basis of the canons of traditional theatrical criticism (although the article did subsequently agree on the excessive length of the film, and a certain monotony⁵¹). Ernst Wallenberg complained of the film's monotony, as well as the "poor theatricality" of many of its scenes.⁵² The criticism coming from the field of the *Kinoreform* was also contradictory. A clear stance was taken by *Bild & Film* ("Every image is unto itself a work of art. However, the 'cinépocem' turns out to be a fiasco. The film is too long, and its duration is tiring"); but in the same journal this stance was followed by two replies which, on the contrary, stressed the positive aspects of the work. The 'cinematographic' characteristics of the *mise en scène* were underscored, and the technical quality as well as the quality of the acting were praised.⁵³ Rein-

hardt's work was ridiculed in *Die Aktion*.⁵⁴

The criticism received by *Eine venetianische Nacht* was more decisively negative. The cinema magazines, in general, gave it little attention. A note in the *Lichtbild-Bühne* did not deny it the classification of a "good film", and made some appreciative comments, but the tone was clearly non-committal. Severe criticism came from *Deutsche Montags-Zeitung* and *Schaubühne*.⁵⁵ In the latter, Kurt Tucholsky (starting from — it should be said — a strictly prejudiced attitude towards the cinema), after having praised the theatrical version of Vollmoeller's pantomime, judged the film "an agony", and a "miserable failure", and criticised the "stupid" captions, the actors in the wrong role, and the dreadful musical accompaniment.

An article in *Filmwoche*, published in 1915, eloquently sums up the fortunes of Reinhardt's two works. It speaks of "scarce consensus" and of films that were "hurriedly dismissed", "with the motivation that Reinhardt had no talent for the cinema, and other such things". The article attributes the films' rejection to their "excessive theatricality", a factor for which the public's taste was not yet ready.⁵⁶

The situation changed radically — and paradoxically — with the presentation in May 1914 in Berlin of an old film, a cinema version of another of Vollmoeller's pantomimes, *Das Mirakel*, a work that has already been mentioned. The film, put on at the Palast am Zoo according to new and original spectacular criteria for presentation (which we will come back to later), had a great public success (*Lichtbild-Bühne* spoke of "real miracles" at the box-office⁵⁷), a success that was confirmed in other German cities as well as in Vienna. The critical acclaim was also than the theatrical version. "The paragon with the representation at the Rotunde allows us to see yet again how great is the cinema's superiority over the theatre", wrote *Filmwoche*. And the same position was taken by *Bild & Film*, which praised the success of the solutions for the cinematographic staging (different locations were chosen for the various "scenes"), in comparison to the staging of the theatre version (which had just one set): "The cinema, in this comparison, has once again demonstrated its natural superiority", was the magazine's committed assessment.⁵⁸

The reaction of the public to *Liebelei* seems to have been, on the whole, positive (at least from reading the accounts of the film in the pages of the cinema magazines; but there is also the testimony of advertisements which speak of the cin-

emas being sold out for a week. On the occasion of the first showing, Alfred Rosenthal, who made the speech, remembered the "hymns of praise" that were made by the "enthusiastic" Vienna press, and spoke of a masterpiece that could be put on a par with the other works of Schnitzler.⁵⁹ More positive criticism came from another two articles in *Lichtbild-Bühne* in which the film was attributed the merit of having created a dramatic atmosphere "which only rarely have we seen created in the theatre", and then, committing itself still further, "which we have never, ever seen in the original works of Schnitzler".⁶⁰ *Der Kinematograph* stressed the film's ability to evoke the "resigned atmosphere of the Viennese Genußwelt".⁶¹ It was this point, however, that was most widely questioned in the other comments. Wolf Ritscher, despite recognising the film's strong points — the cohesion of the narration, the taste and the balance of the work as a whole — complained that the film had cancelled that atmosphere that was typical of the work of Schnitzler (and without which one was left with material which was no more than a serialized novel), attributing, moreover, such a loss to the very characteristics of the cinema.⁶² "Whoever expects from *Liebelei* some literary and artistic value will be disappointed, wrote *Bild & Film* in a more drastic tone, *Liebelei* is a sentimental drama, a slipshod weepy film without any deep content".⁶³ Many commentators criticised the Nordic location of the tale.

Das schwarze Los was received very warmly, and it was compared to *Der Student von Prag*;⁶⁴ *Die Zeit am Montag* committed itself even further: "*Das schwarze Los* — it wrote — is the first real *Kunstfilm*, and the merit is not due to Hanns Heinz Ewers or Max Reinhardt, but to Moissi, to Adolf Paul ...".⁶⁵ Also the critics of the daily press, mobilised in great numbers, gave the work a very flattering reception. Moissi's acting, the beauty of the natural locations, and the choice of pantomime style were unanimously praised; various commentators underscored the full success of the total elimination of captions. It is difficult to establish whether the film enjoyed the sane success with the public (although it is certain that Moissi's second film, *Die Augen des Ole Brandis* was not successful).

In conclusion, one observation can be made. While the adhesion of German intellectuals to the *Autorenfilm* was considerable, and while the movement involved some of the most representative figures of the literary and theatrical scene (among actors, the adhesion was almost

total), there were also strong reactions of closure and scepticism from many cultural groups, intellectuals, etc. The stance taken by *Die Aktion* has already been mentioned. The cinema was considered as a "*Kinopest*", a "modern Sodom and Gomorra", while the collaboration of dramatic actors was "a shameful vulgarisation of dramatic art, a barbaric flirtation with plebeian instincts".⁶⁶ We have already mentioned the opposition of *Schaubühne*. Other significant voices against the movement included those of Fritz Engel (*Berliner Tageblatt*), Hans Kyser, Julius Hart, and Adolf Sellmann. The *Börseblatt für den Deutschen Buchhandel* was able to boast in June 1913 (no. 127) a vast array of positions contrary to the cinema/literature relationship. Even an inquiry conducted by *Der Kinematograph*, "Der Autorenfilm und seine Bewertung", no. 326, 1913) cited numerous sceptical answers in this respect.

In the early phase, even if the initiative was taken from outside, the German cinematographic "machine", as we have seen, enthusiastically followed the direction of the *Autorenfilm*. The involvement of writers, actors, and theatrical directors was seen as a precious moment of legitimation, a powerful weapon with which to answer the attack of the theatre establishment, and, moreover, a means to widen the base among the public. And the cinema magazines (which were especially close to the interests of cinema owners and distributors), in the early months of 1913, committed themselves to a determined campaign in support of this movement. "With the German *Autorenfilm*, which has been too slow in arriving, a new era of German cinema has been opened", wrote *Der Kinematograph*, in the issue just mentioned,⁶⁷ opening its pages to intellectuals, critics and men of the theatre to discuss the effect that the new tendency could have on literature, and on the theatre itself. *Lichtbild-Bühne* dedicated an entire issue to the theme *Kunst und Literatur im Kino*, containing, among other things, a dossier on the relationship between "direction and cinematographic art" (which we shall consider later).⁶⁸ The *Erste Internationale Film-Zeitung*, which played an important role in organising previews for the press, guaranteed the maximum publicity for such events. All three of these magazines hosted numerous articles on the new tendency, publishing articles on writers and directors who had gone "over to the side of the cinema".

Gradually, however, (and not without strange phenomena of incongruence and "asynchronism") a different attitude began to take root, and the magazines started to take the side of those who

opposed the *Autorenfilm* movement, interpreting in this way, one may guess, the feelings of certain sectors of production and, in particular, of cinema owners. Complaints are made about the high costs of production caused by the increase in the fees offered to writers and actors, in what was defined as *Autorenjagd*, and *Autorenfieber*; complaints were made about the consequent increase in hire costs which forced cinema owners into increasing prices, increasing advertising costs, and restructuring cinemas or even constructing large new buildings. Complaints were made that the products, from the point of view of the box-office, did not have a yield high enough to justify the greater investments.⁶⁹

With the passing of the months, articles of this kind became more and more common, and the negative positions became stronger and stronger. There clearly emerged the signs of a tendency which was attempting to tackle what was beginning to shape up as a profound transformation of the *entire system*. The new situation was seen as something which altered the conception of films as goods, as anonymous products, paid for by the metre; an idea of a show based on the concept of "attraction", on "free" modes of access, destined for a popular audience. There was a general adherence to a defensive attitude towards literature and the theatre, conceived of as rigid systems, not subject to "metamorphosis", and therefore such as to threaten the communicative characteristics of the cinema. "Long' films and literary films are not suitable everywhere for every cinema", it was written. "The strength of cinematography lies in the short film, since the public wants to come in and out as it pleases". "The audience at the cinema does not want to be faced with spiritual problems". "It is not literary value, but cinematographic value that is decisive for the cinema. The best film derives its value only from its cinematographic qualities ... the worst ... may be based on a theatrical text"; "literature, famous authors! ... Sensation upon sensation! It is all just a film. ... In reality the dramaturgy of the cinema can be expressed in figures. And these figures are based on the number of metres of the film".⁷⁰

The negative reactions were accentuated in correspondence with the crisis that German cinema underwent at the end of the 1912/13 season, and which continued into the following one. The number of spectators did not diminish, but profit margins did; various cinemas (*the smallest cinemas, tied to traditional programmes made up of several short films*) were forced to close. The blame for the new situation was given to the *Au-*

torenfilm. There was talk, moreover, of a certain "tiredness of the public", of monotonous programming, caused by the advent of the *Kinodrama* which had supposedly suffocated the liveliness of shows made up of a number of short films.⁷¹

From these positions, the extent of the transformation process that the advent of the *Autorenfilm* (a form of potentiation and "completion" of the "long" film) produced emerges very clearly. The fact of the crisis is undeniable; but it was a crisis that was caused by a transition to a new level. The crisis was the crisis of the model of the "short" film, definitively replaced by the feature-length *Kinodrama*, which constituted the basis for the "new" programme; it was a crisis of the pre-existing forms of distribution, which were substituted by the formula of the "Monopol-Film" and by new canons of film hire; it was the crisis of the small local cinema, of the *Ladenkino*, substituted by the *Lichtspieltheater* and the first *Kinopaläste*.

The attack on the *Autorenfilm* (which, we repeat, was the driving force behind these transformation processes, in as much as it was the advanced synthesis of the new models) thus represents a form of defence on the part of those sectors (from producers to cinema owners) which found themselves in greatest difficulty, which were not able to "keep up the pace". Positions were taken, then, in favour of the short film; the small cinema was defended; the "popular" characteristics of cinema were defended: "Too much art for the average audience ... Cinema for the cinema", it was said; "Cinema must remain as cinema, as it was in the past ... it is an art of the masses ...". "It is a mistake to build luxurious cinemas. Cinema must be and must remain — in accordance with its very nature — popular art". The watchword became: "*It is necessary to turn back in order to go ahead*".⁷¹

This rebellion brought to the light two important questions: the first is that relative to the correct definition of the cinema/literature relationship. The polemic against the savage ransacking of literary works, in which literature is seen simply as a thematic reservoir, and not as something that should genuinely interact with the cinema system (returning in this way to a point-of-no-return already experimented by the French Film d'art), touched a real problem, a problem for which many "author films" were failing to give a satisfactory answer. It was said:

Only if writers have worked right from the very beginning with the technical means of the

cinema can life be given to cinematographic art. If pre-existing works are brought to the screen, something barbaric will always spring from it!

It is an extremely naive illusion to call these people "collaborators". They would be if they were to write even just one work directly for the camera. But up to now they have not done it ... in the majority of cases they do not do it.⁷²

This point is important. The final assertion, however, is clearly false. While there were phenomena of passive exploitation of famous names and works, there were also phenomena of the opposite kind; one of the most relevant and original characteristics of the *Autorenfilm* was exactly that of the direct involvement of writers and intellectuals in the "processes of production". This is what happened, for example, in the cases of Schnitzler, Hofmannsthal, Salten, Ewers, Vollmoeller, Lautensack and Reinhardt (and it is worth remembering, moreover, that Ewers and Lautensack also fulfilled an organisational function, of general production guidance, for their respective production companies, Bioscop and Continental-Kunstfilm).

The second question that was raised regarded the fear that openings towards new strata of the public could mean the loss of contact with the traditional foundations of the cinematographic show. This is an important question, and a question that should not be underestimated (it was also to be raised in the post-war period, after the appearance of the first expressionist films). The chances that the cinema could follow a path that was completely different from that known at the time were not necessarily remote.

The *Autorenfilm* was already being given as dead at the beginning of the 1913/14 season. But in January 1914 it had to be admitted that:

*"The uproar of Autorenfilm will be finished within a few months". This was the forecast for 1914. It was known at the time, at the moment of the proclamation of such a categorical statement, that the assertion was exaggerated. There have been, it is true, some failures, but that with the Autorenfilm there have also been some great successes is also beyond doubt*⁷³.

The phenomenon had arrived "too early", it was said. In a balance drawn up at the end of the 1913/14 season, there was talk of an "instructive winding up of the era of the authors", and of the advent of a new genre, that of the comedy⁷⁴ — then would come the turn of the *Detektiv-Film*. In 1915 it was recognised that (in what was a guest article, but one that had the declared consensus of the editor) "undoubtedly, through the *Autoren-*

film, the level of cinematographic programming has been raised"⁷⁵.

In April 1914 *Filmwoche* triumphantly announced the end of the *Autorenfilm*:

*A ghost without flesh and without blood, neither fish nor meat, has slowly left us. ... It had come to light in the midst of great clamour. The hen that laid the egg from which it was born cackled so much as to deafen our ears. As the little beast was growing, it became clearer and clearer that it was a monster, blind and without one leg. ... This bizarre abortion was the Autorenfilm. Let its ashes rest in peace!*⁷⁶

This portrait is most entertaining, but it could hardly be further from the truth. If at the beginning of the 1914/15 film season the "author film" had disappeared from the scene, this was because it had accomplished its mission. German cinema had been definitively changed.

What were the major linguistic, dramaturgical and narrative innovations introduced by the *Autorenfilm*?

One significant aspect was the integration of the environmental, scenic element within the narrative system. The "view", the *Naturaufnahme*, no longer an element of attraction unto itself, when inserted into the corpus of the tale produces an original amplification of the resources of a novel. This concerns solutions that had already been developed within the ambit of Scandinavian cinema, reaching great expressive levels. A novelty for the German context, these solutions went through important developments in the new context. *Atlantis* (with its scenes in the open sea, of snow-covered landscapes), and *Liebelei* (see the beautiful scene of the duel in one of the fragments that still remains) refer directly to the Nordic tradition. But the landscape assumes a leading role also in the works of the German producers. *Der Student von Prag* entrusts a considerable part of its charm to shots of old Prague. And the operation was repeated in *Der Shylock von Krakau* with images of the Jewish quarter of the city (highly praised in the evaluation of the film). The "southern" landscapes in *Das schwarze Los* were of great visual charm (the film was shot on the shores of Lake Como and Lake Lugano). One is still struck today not only by the luminosity of the scenes (undoubtedly due to the skill of the cameraman), but also by the care and taste of the shots, and the perfect integration between these locations and the action: nature is not an effect unto itself, but is always motivated by the perfect symbiosis with the action. All the press reviews

attributed to this aspect the same importance as was given to the cinema debut of Moissi (and the operation was repeated in *Die Augen des Ole Brandis*). A fundamental role is played by natural locations in the films of Max Reinhardt: the seascapes in *Die Insel der Seligen*, the views of Venice in *Eine venetianische Nacht*.

The integration of the story and the characters with the environment was consolidated in the framework of the "internal montage" of the different shots. This is certainly a narrative solution that was different from the "narrative montage" that was being developed particularly in the American cinema (and which would subsequently mark the evolution of film language in a decisive fashion). This is not to say that the "internal montage" system should be considered as "backward" or "primitive". Every model (is it necessary to repeat this?) should be evaluated in complete autonomy on the basis of the richness of the results it is able to give, and the variety of expressive requirements that it is capable of giving voice to. And there is then no doubt that the set of "rules" elaborated by such films reached important levels of maturity and complexity. *Der Student von Prag* is one of the works that brought the processes of the articulation of space, and the structuring of the *mise en scène* within a (fixed) shot to its most efficacious results.⁷⁷ But also *Das schwarze Los*, whose dramaturgical structure is completely different, introduced solutions of no less importance.⁷⁸

An important process was created, moreover, which witnessed the narrative transformation of a series of procedures which up to then had been used simply as tricks. *Eine venetianische Nacht* is, from this point of view, exemplary: the photographic trick of superimposition was used with great skill and "naturalness" as a narrative mode in a dream sequence, a fantasy adventure. *Der Student von Prag* (the situation is so well known as not to merit too much attention here), thanks to the technical skill of Guido Seeber, achieved a considerable feat in this direction.

The *Autorenfilm*, as we have seen, at least in its best works effectively fitted itself into a position that was a long way from that of "filmed theatre" or illustrated literature. Starting from literary and theatrical themes, structures and techniques, it constituted a fundamental combination of original elements, associated with the peculiar possibilities of the cinematic medium. In this framework, an important moment is that constituted by the experimentation of narrative forms and dramaturgical options based exclusively on

the visual resources of the cinema, excluding the use of captions or limiting their role to a purely functional one. This was a choice made in those works which attempted to guide the cinema in the same direction as pantomime (a point we shall return to later): *Das fremde Mädchen* and *Das schwarze Los*.

But this tendency went well beyond this particular sub-sector. Schnitzler had already made an important contribution along these lines, both in the case of the film project for *Die Hirtenflöte* and, especially, in the drafting of the screenplay of *Liebelei* for Nordisk, by developing a structure which did not foresee the use of written texts (although the Danish producer did not follow these indications), and by defending on various occasions the validity of such an option.⁷⁹ Max Mack also shared the idea of arriving at a dramaturgical model which made captions superfluous, at least subsequent to *Der Andere* (which, like other films of the time, followed traditional canons): "The ideal work is one which in any case has the least possible need of captions", he wrote in *Erste Internationale Film-Zeitung* ("We have held this view for some time", added an editorial note)⁸⁰.

An advertisement placed by Vitascope attributed the same opinion to Paul Lindau ("From the very first day that Paul Lindau began to occupy himself with cinema, it has been his aim to avoid captions".⁸¹ In any case, *Der letzte Tag*, *Der König*, and *Die Landstrasse* all effectively move along these lines. Finally, it is known that *Der Student von Prag* was conceived by Ewers foreseeing as few captions as possible.⁸² This strategy was welcomed positively and warmly supported in many articles.

From a thematic point of view, the *Autorenfilm* provoked the irruption onto the scene of a great variety of fantasy themes and motifs. Some observers have interpreted this tendency as an attempt by the intellectuals of the era to cancel (through the representation of a pre-industrial universe) the industrial, capitalistic matrix of the cinema. With this attempt they were supposedly aiming at widening their sphere of action through the creation of a popular art which went beyond the confines of class divisions.⁸³ In my opinion, this explanation is too ideological to provide a valid motivation for such an orientation: the fantasy aspect acquired such importance above all because it was this aspect which was almost unanimously seen as the ideal mode of expression of the cinema; and moreover (and here the opinion mentioned above comes close to an important point) because it constituted a fundamental basis

for integrating elements of a sophisticated or even avant-garde tradition with other modes familiar to popular culture (the Gothic novel, the serialized novel). And popular culture was recognised, by the various intellectuals involved in this experience, as being closely tied to the cinema (from this point of view, Pinthus' introduction to *Kinobuch* is highly eloquent: "It is necessary to get used to the idea that *Kitsch* cannot be eliminated from the human world"). This is an important point, which makes the *Autorenfilm*, also from this point of view, a significant starting point for a process that was to reappear in the post-war period with expressionist cinema.

In 1913, the musical component of film had already undergone important developments. There had already been a transition from the performance of a lone pianist to orchestral accompaniment (even though the former model, with the advent of the feature length *Kinodrama*, was demonstrating a new vitality). The *Autorenfilm* introduced what was for Germany another novelty: the passage from a musical accompaniment made up of pieces of repertoire to the use of original music, written especially for an individual film. Proposals for this kind of accompaniment had already been made in May 1912.⁸⁴ *Richard Wagner* was presumably the first full experience of this kind (the music, including some Wagnerian motifs, was by Giuseppe Becce). In the same year *Schuldig*, *Das fremde Mädchen*, *Die Insel der Seligen*, *Der Student von Prag*, as well as *Komtesse Ursel* adopted the same criteria. Quantitatively, this trend was very relevant, especially if a comparison is made with the evolution of the phenomenon in the following years and during the period of greatest development of German silent film. But it was also qualitatively relevant, since it was associated with some of the best films of the new phase, and, moreover, because it coincided with a widespread debate on the problem, a debate which led many to theorize the necessity of using original music.

Every operation of putting together pre-existing compositions is absurd from the artistic point of view, and therefore to be condemned. The pretence of the artist must be: "Only original compositions, otherwise, no music."

So wrote the editor in chief of *Lichtbild-Bühne*. And in the same vein, Walter Thielemann wrote: "The cinematographic programme which is fully defined from the artistic point of view establishes the possibility of writing the music for the *mise en scène*".⁸⁵

In my opinion it is almost superfluous to insist

upon the importance that the *Kunstfilm* had for the development of acting. All the most prestigious actors of the German scene worked for (some of them on a permanent basis) for the new medium. The cinema acquired an extraordinary patrimony of experience and technique. From the meeting with and direct examination of the theatrical model (because of the context in which this process took place) the development of a *cinematographic model* of acting took a decisive step forwards.

One aspect that is worth mentioning is the importance that the pantomime model took on within the *Autorenfilm*. This is a point which, in my opinion, has not been sufficiently considered up till now. And yet it was a passage that was hardly secondary. From the available information, it emerges that in this phase there was a strong tendency to impose on the cinema *as a whole* a trend along these lines.

As is well known, attention was concentrated on this model right from the earliest years of the cinema, inasmuch as it was recognised as the one that came closest to the characteristics of the new model. This tendency was not limited to indications of a general nature; some of the best works of the season were created adopting the canons of pantomime, and their release was accompanied by numerous theoretical observations stressing the necessity for such a choice. As we have already said, *Das fremde Mädchen* was based on a pantomime by Hofmannsthal, *Eine venetianische Nacht* (as well as *Das Mirakel*) was based on a pantomime by Vollmoeller. In *Kinobuch*, Rubinc's proposal is presented in the form of a "pantomime for the cinema". *Lichtbild-Bühne* attributed great importance to a lecture (given by Ernst Cohn-Wiener) on "film as the revival of the pantomime"; the same issue of the magazine carries the opinion of Vollmoeller who sees the development of the cinema "in the field of the fantasy pantomime and of fantasy"; "the ideal *Kinodrama* is a good pantomime", wrote Eugen Kürschner,⁸⁶ and the list could go on.

In this field, a special role was played by *Das schwarze Los*, the film which undertook this direction with the greatest decision and, above all, with the greatest *programmatic* determination (including its theorization). The author of the subject, Adolf Paul, sets out with great clarity the guidelines of the project, identifying the *Commedia dell'Arte*, the Italian comedy, as the "noble" foundation of the new cinematographic trend.⁸⁷ Many accounts of the film dwell on this aspect. Some comments underlined the fact that the film

had also adopted the model of improvisation. Finally, pantomime was considered as an important link between Moissi's theatrical activity and his new cinema experience.

The adoption of the pantomime model had important consequences on the narrative level: the abolition of captions; the development of a dramaturgy based on purely visual resources; the connection with the systems of dance and of painting.

In fact in that season, *painting became another of the fundamental points of reference* for cinema. This is yet another question which remains completely unexplored but which is of considerable interest, not only because it appears as a "strong" proposal, such as to foreshadow an overall line of development of the cinema, but also because of the importance that it was to assume for the evolution of German cinema in the post-war period (in relation to the figurative experience of expressionism).

The specificity of the cinema was sought, in this case, by putting into evidence its associations with the visual arts (in opposition to those who theorized, on the other hand, a close relationship with the theatre or literature):

Cinema has as little to do with literature as it does with a painting, a sculpture or a composition. Since Kinodrama is made up exclusively of images, it does not belong to the poetic arts but to the so-called "figurative arts", and within this genre it occupies a very special place.

Cinema is not, as some silly braggarts continue to believe, a degenerate son of the theatre. The cinema is something completely new. ... The film-maker has tasks that are completely different from one who works in the theatre, and the film director needs to have gone to a school of interior design, or of decorative art, rather than a theatre school.⁸⁸

(And this connection can bring us once again to put into evidence the central function of the pantomime model: "Cinema would like to bind the pictorial aspect with that of literature in order to arrive at a new artistic expression. As far as this is concerned, the idea of old pantomime is decidedly similar".)

There were many comments of this kind in the magazines of the era. One of them in particular went further than the rest, sparking off a lively debate, not least because of the prominence it was given by *Der Kinematograph*. The article confirmed the scepticism towards the idea that theatre or literature could make a constructive contribution to the cinema; it recalled the fact

that painting too had its own narrative dimension; it exhorted painters to take the initiative: *Maler heräus!* was the watchword that was being launched.⁸⁹

Along these lines, an important role was played by *Die Insel der Seligen*, for which Reinhardt had availed himself of the services of the painter Paul von Schlippenbach, and the film's nucleus of inspiration was constituted by the mythological figures and the landscapes of the paintings of Böcklin. Böcklin was also the inspiration for another film which was distributed with great emphasis in Germany during the same months, and which, perhaps more than any other, advanced a pictorial model of reference in a programmatic sense: *Die Toteninsel* (*De ddes*), produced by Denmark and directed by Vilhelm Glückstadt. The subject was written by the Danish writer Palle Rosenkrantz. But the narrative plot was insubstantial ("a Croesus had lost his wealth in organising romantic parties, and now, old and poor, lives in his memories, 'à la Böcklin', of the happy hours he has passed), a mere pretext for presenting a series of locations, "views", inspired by famous paintings of the Swiss artist: among others, apart from the painting which lent its name to the film, it is possible to identify *Meeresbrandung*, *Vita somnium breve*, *Villa am Meer*, *Frühlingslandschaft*, and *Der heilige Hain*.

There is no doubt, moreover, that many products of the period, independently of their general characteristics, entrust a very important role to their pictorial characteristics. For example, *Der letzte Tag*, about which it was written (despite its having dissociated itself from the "pictorial" tendency): "It is thus a pictorial motif which is at the basis of this work. ... In this film I see more of a painting with dramatic events, rather than a dramatic plot".⁹¹

Certainly, neither the pantomime model nor the pictorial one managed to impose themselves completely. The most successful line should have been that of *Der Student von Prag*, which would have cleared the way for fairy tale cinema or the fantasy cinema of the post-war period, or the melodramatic cinema of *Atlantis*, or the comic cinema of *Wo ist Coletti?*,⁹² in any case a narrative line.

The advent of the *Autorenfilm* was associated with a series of phenomena which, as we have said, profoundly transformed the framework of German cinema. The new trend created, above all, a widening of the public. And this was argua-

bly its most transparent aim. "One can see in the boxes nowadays the most elegant toilette, especially at the premieres — something which two years ago would have been unthinkable", wrote Emilie Altenloh in 1914.⁹³ It was not, however, a process that aimed at substituting popular audiences with upper-middle class ones (although the outcome of such an interclass option was unpredictable). The nature of the films and the associated projects clearly demonstrated the intention to aggregate, in the common experience of the cinema, different social classes — the rich and educated classes along with the working classes. An important role in this process, as Altenloh herself noted, was played by the mechanism of the premiere ("There are first nights like those of the theatre ... The cinema foyers are transformed into meeting places for Berliners and outsiders from all social classes"⁹⁴). This transformation was naturally associated with the transformation of the model of the cinemas themselves.

At the beginning of the decade the first large cinemas had already been built. But it was in the period 1912-14 that the first purpose-designed buildings were planned; life was given to a cinema architecture understood as a specialized genre associated with the specific characteristics and requirements of cinema showings. We can list the Cines-Theater in Nollendorfplatz (1912), characterized by a neoclassical exterior, and which created a scandal for its total lack of windows or openings, and its original connection between the stalls and the gallery (an odd "review" was dedicated to it by *Schaubühne*⁹⁵); the Marmorhaus (1913), characterized by eccentric internal decoration by César Klein; the Lichtspielhaus Wittelsbach (1913), internally decorated by Paul Leni; the Union-Palast-Lichtspiele at no. 26 Kurfürstendamm (1913) — these were the most significant examples. And alongside them, other cinemas (constructed inside larger buildings), which were built in the same period, should be remembered: the Kammerlichtspiele in Potsdamer Platz, the Biophontheater; the U.-T.-Lichtspieltheater of Bavariahaus; the Admiralpalast; the Kammerlichtspiele of Tauentzienstrasse. "No city in the world can count on such a large number of elegant cinemas as Berlin", wrote Ernst Wallenberg in 1913.⁹⁶ The "physiognomy" of the cinema acquired an importance comparable to the "physiognomy" of the product.

Particular importance was assumed by certain film "premieres" in which the presentation of a new *Autorenfilm* was made to coincide with the

opening of a prestigious new cinema. Together with *Die Insel der Seligen*, the U.-Palast on Kurfürstendamm was inaugurated; the first showing of *Richard Wagner* coincided with the opening of the U.-T. in Bavariahaus (with an inaugural speech made by Friedell⁹⁷); together with *Atlantis* the Kammerlichtspiele of Tauentzienstrasse was inaugurated ("the most beautiful and elegant" of the Kinoplüste according to the *Berliner Lokalanzeiger*⁹⁸); yet another "literary" film (*Quo vadis?* by Guazzoni, received and discussed as an *Autorenfilm*) was shown for the opening of the Cines Theater in Nollendorfplatz (with an inaugural speech by Ewers); in Vienna, *Das schwarze Los* was chosen for the inauguration of the Kärtnerkino, which was "furnished in the most refined fashion".⁹⁹

It is in this context, moreover (and I would like to draw attention to this point) that those new procedures of "intensification" of the senses of the spectator, the "staging" of the presentation of a new film (through the use of scenographic displays inside and outside the cinema, sound and light shows, etc.) that was to be a feature of the cinema in Germany of the 1920's.¹⁰⁰ In an editorial in *Der Kinematograph*, the importance of creating within the cinema a particular *Stimmung* was emphasized: "The space of a modern cinema should underline and reinforce the effect of the artistic show, presenting itself as a ideal frame which gives the film the necessary solemnity; in short, it should be full of 'atmosphere'".¹⁰¹ It was deemed necessary to intervene "outside of the confines of the frame of the film image". The new watchword was *dekorativ Film*:

*Especially in the large cinemas, we must try to explore the possibilities offered by the technical devices of the theatre, we must surround [the film] with a frame of natural, plastic motifs, find new solutions for the orchestra, move the floodlights, get personalities to attend in the flesh, if only for ornamental purposes, we must produce the necessary atmosphere in the stalls, and artificially impose on the flat image of the screen the capacity to produce the effect of a diorama.*¹⁰²

The presentation of *Das Mirakel* was cited as an example of this. Even one of the leaders of the *Kinoreform*, Hermann Häfker, allowed himself to be a spokesman for this position:

The object of all cinematographic art is the "cinematographic show", in the sense of a complete, real, total representation in the space of the cinema, and this show can never be composed simply of the cinematographic projection,

it must arise from the combination of different arts and techniques which complement one another, such as, for example, film, sounds to create the effect of illusion, music, acting, decoration of the cinema, etc.¹⁰³

The season of the *Autorenfilm* coincided with the introduction of new production standards. In 1912 Bioscop built a large modern *Glashauss* at Neubabelsberg, the first "auf ebener Erde errichtet".¹⁰⁴ In 1913 a second complex came into operation, and in the period 1913-14, the centre was the headquarters of a "flourishing production" (among other films, *Der Student von Prag* and *Der Golem* were made there). But while this is the most relevant episode (also for its future implications), it was but one of many similar initiatives. In 1913, Vitascope inaugurated a new studio ("the largest and most functional 'atelier' in Berlin"¹⁰⁵). The whole sector experienced a feverish phase of expansion. "Film studios are sprouting up like mushrooms", wrote *Lichtbild-Bühne*.¹⁰⁶

The modifications at the level of the film text and at the level of the modalities of production techniques led to the identification of, or the clearer definition of, a series of roles and functions. The figure of the screenwriter remained confused — obscured and distorted by the notion of the "author" who, however, often limited himself to the designation of the literary or theatrical work on which the film was to be based, whether or not he would actually participate directly in the film-making process. The situation of the director, however, was very different; in this phase, at least as far as German cinema is concerned, the director enjoyed the complete recognition of his functions and prerogatives.

An important contribution (and one of the earliest along these lines) came from the already cited "Luxus-Ausgabe" (no. 23, 1913) of the *Lichtbild-Bühne* in which a dossier entirely dedicated to the figure of the director was presented ("Filmregie und Kinokunst. Unsere Regisseure in Wort und Bild"). "Everything is spoken about, written about, debated about in cinema circles, but nobody considers the film director; however it is the director who is the principal factor around which everything else revolves", wrote the editor of the dossier, Arthur Mellini, opening up a forum to some of the leading figures (Franz Hofer, Carl Wilhelm, Stellan Rye, Joe May, Meme Misu, Joseph Delmont). The standard of the inquiry was not particularly elevated (the director, according to Mellini, is a figure who is in command of the various technical and expres-

sive aspects of the making of a film, "a chameleon of technique and an explorer of new territories". Nevertheless, the episode was important because of its inaugural value. Subsequently, a widespread debate was conducted in the specialized journals; the functions of the new figure were specified, comparing the figure with its equivalent in the theatre, as well as the prerogatives that had already emerged from the context of American cinema. There were also, naturally, claims made for the recognition of the rights of the director, also from the trade union point of view.¹⁰⁷

At the beginning of 1914, the position of the director on the film scene was already well consolidated: "It is now slowly being learnt — it was said — that the director is not just a necessary link between the author, the producer and the cameraman, but that it is on his art that the success of the whole work depends". The dossier in *Lichtbild-Bühne* was cited as one of the fundamental stages in this change in mentality: "[Its] instructive content excited extraordinary interest, and brought to the foreground for the first time, and with convincing arguments, the creative functions of the film director".¹⁰⁸

The birth of *cinema criticism* can also be connected to the advent of the *Autorenfilm*. The need for it (which was also felt by the specialized journals) arose from the necessity to put certain products adequately into prominence, in a situation in which a marked differentiation of the supply had been created, with the presence on the market of works which had involved a considerable concentration of artistic and economic investment.

The strategies for the use of critical instruments were perhaps varied — to promote an "author film", or to defend the market from a too generalized introduction of such products; what was shared, however, was the claim for a *specialized* and *objective* criticism to guide the choices of cinema owners and to make the most of those of the producers.

The specialized magazines as well as the press, especially the daily press, were encouraged to take initiatives along these lines. The daily press in particular made very rapid advances at the time of the release of the first *Autorenfilm*. Whereas in precedence, apart from very few and limited exceptions, the press had occupied itself only intermittently with odd films here and there, at this stage all the most important releases (thanks also to the potentiation of the mechanism of the preview) were covered in the press with a certain continuity (and the same can be said for

other magazines, theatrical ones in particular). Commenting on the new phenomenon, *Lichtbild-Bühne* wrote:

*For some time there was been a notable transformation in the Berlin daily press ... every Saturday and Sunday, in the local pages, they write about the new programmes in the biggest cinemas.*¹⁰⁹

And it specified that they were articles which had nothing to do with advertising.

At the same time, starting from the autumn of 1913, both *Lichtbild-Bühne* and *Der Kinematograph* began to publish regularly a column of film reviews.

This was a phenomenon of the earliest stage of film criticism, certainly not its point of arrival. *Specialization* (at least in the dailies) was still something for the future (in fact the theatre critics were normally responsible for film reviews); and one still could not speak of *objectivity* (at least in the specialized magazines): the reviews were highly conditioned by the interests of the advertisers. However, the habit of systematically covering film production was definitively imposed (substantially copying the theatrical model), and a thorough debate on the motivations, the needs, and the aims of film criticism was opened — a debate which was to prepare the ground for the definitive establishment of an institution of film criticism.

There were also some peculiar situations which foreshadowed this maturation. Such was the case of the journal *Bild & Film* (free from any conditioning by producers and distributors since it was financed by the *Kinoreform*) which offered what was perhaps the first example of genuine film criticism in Germany.¹¹⁰ *Bild & Film* played an important role also because of the contribution that was made by the many guest articles that it published (by Tannenbaum, Altenloh, Häfker), which, together with the books put into print by the same publisher as the journal, opened up a theoretical debate. Over the same months, on a more general level, critical reflection had made a substantial leap forward (we may cite again Pinthus' introduction to *Kinobuch*, the essay by Lukács, and moreover, an article by Rauscher in the *Kino-Ballade*, the essay on the music in the cinema by Bloch...¹¹¹

Even in this respect (and even when it was not directly involved) the role of the *Autorenfilm* must be emphasized.

1 The quotations are from: Willy Rath, "Zur Kinofrage", in *Der Kunstwart*, no. 23, 1912; Oscar Känchel, "Kinokunst", in *Wiecker Bote* no. 2,

1913/14; Fritz Muller, "Kinodichter", in *Bild & Film*, no. 1, 1912/13.

- 2 The notes which follow constitute the concise summary of some parts of a research project on the relationship between cinema and literature in German silent films — a project which is still being conducted. I would like to take this opportunity to thank the various bodies which have made this work possible: the Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt; the Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N. (and in particular Reinhart Tgahrt); the Library of Deutsche Film- und Fernsehakademie, Berlin (and in particular Renathe Wilhelm); the Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin (and in particular Walther Seidler). Special thanks to Eberhard Spiess. The research project was partially financed by the CNR.
- 3 Arthur Mellini, "Die kommende Saison mit ihren großen Films", in *Lichtbild-Bühne*, no. 29, 1913.
- 4 A. M., "Die kommende Hochflut der Films", in *Lichtbild-Bühne*, no. 29, 1913.
- 5 Fr. W. Brehol, "Die Steuer in Dienste der Kinoreform", *Bild & Film*, no. 29, 1913.
- 6 "Das Resumé des Jahres 1912", in *Lichtbild-Bühne*, no. 52, 1912.
- 7 Horst Emscher, "Das Berliner Gewerbegericht über die Kinokunst", in *Der Kinematograph*, no. 349, 1910.
- 8 Spectator, "Der heutige Stand der Kinoreform", in *Bild & Film*, no. 3/4, 1913/14.
- 9 "Vom Werte und Unwerte des Kinos", in *Frankfurter Zeitung*, 10.5. 30/31.5.1912. A long comment in *Lichtbild-Bühne*, no. 23, 1912.
- 10 Franz Pfemfert, "Kino als Erzieher", in *Die Aktion*, no. 18, 1911.
- 11 Walter Hasenclever, "Der Kintopp als Erzieher", in *Revolution*, no. 4, 1913.
- 12 Egon Friedell, "Prolog von dem Film", in *Blätter des Deutschen Theaters 1912* (pp. 509-511). Italian translation in L. Quaresima (ed), *Sogno viennese. Il cinema secondo Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler*, La Casa Usher, Florence, 1984.
- 13 Kurt Pinthus, "Einleitung: Das Kinostück", in *Das Kinobuch*, Verlag Leipzig, 1914 (Die Arche, Zurich, 1960, p.25). There is an Italian translation of *Das Kinobuch*: Franco Lo Re, *Il Kitsch e l'anima. Il Kinobuch di Kurt Pinthus*, Dedalo, Bari 1983.
- 14 Georg Lukács, "Gedanken zu einer Ästhetik des Kino", in *Frankfurter Zeitung*, 10.9.1913 (and subsequently in *Die Filmwoche* Vienna, no. 28, 1913). Italian translation in A. Barbera, R. Turigliatto, *Leggere il cinema*, Mondadori, Milan 1978.
- 15 The communiqué was published in Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff (eds.), *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, Kösel Verlag, Munich 1976, p. 129.
- 16 "Nordische Films Co." was the German branch of Nordisk. It may seem strange or paradoxical that the initiative (which was planned for Germany: all the writers which are mentioned are German) started from a foreign producer. But the interdependence between Nordisk and Germany was very close: the company needed a much wider market than its domestic one to plan production programmes of a certain kind, and the German market was the main outlet for its short films. Moreover, the company owned one of the most important cinema circuits in Germany, and German capital was invested in it.
- 17 Cf. *Schiave bianche allo Specchio. Le origini del cinema in Scandania (1896-1918)*, Studio Tesi,

- Pordenone 1986, pp. 171-175.
- 18 The advertisement also appeared in *Lichtbild-Bühne*, no. 38, 1913, and *Der Kinematograph*, no. 351, 1913. The article "Der Untergang des Ozeanriesen Roland" appeared in the same issue of *Der Kinematograph*.
 - 19 Cf. *Kunst im Kino*, no. 1, 1912, and *Lichtbild-Bühne*, no. 51, 1912.
 - 20 A. M., "Die kommende Hochflut der Films", op. cit.
 - 21 L. Komeriner, "Autorenfilms" in *Lichtbild-Bühne*, no. 42, 1913. The declaration is reported in "Kino-Kritik", in *Bild & Film*, no. 3/4 1913/14.
 - 22 "Ein interessantes Urteil über Autorenfilms" in *Die Filmwoche* (Vienna), no. 40, 1913. Besides, under the label Autorenfilm, foreign films based on literary works were also distributed, but they were made without any reference to the German framework: see Guazzoni's *Quo Vadis?* for example.
 - 23 The situation is thus very different from that outlined in an essay by Helmut II, Diederichs (the Autorenfilme have "der Filmtheorie mehr gebracht als der Filmpraxis", was the opinion of the author): "Autorenfilms und Verfilmungsfrage", in Joachim Paech (ed), *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*, MAKS, Munster, 1984.
 - 24 "Albert Bassermann in Film" in *Lichtbild-Bühne*, no. 4, 1913; "Streiflichter aus der deutschen Filmmetropolen", in *Der Kinematograph*, no. 318, 1913.
 - 25 From "Berliner Volkszeitung", in *Erste Internationale Film-Zeitung* no. 4, 1913.
 - 26 From "Frankfurter Generalanzeiger", in *Erste Internationale Film-Zeitung* no. 5, 1913; "Leipziger Tageblatt", 16.2.1913; "Kieler Zeitung", 16.2.1913 (the last two were published in *Erste Internationale Film-Zeitung*, no. 10, 1913).
 - 27 Cf. for example "Deutsche Warte" in *Erste Internationale Film-Zeitung*, no. 5, 1913.
 - 28 In *Erste Internationale Film-Zeitung*, no. 4, 1913.
 - 29 Alcofrabas Rabier, "Filmdarstellung und Roman", in *Erste Internationale Film-Zeitung*, no. 26, 1913.
 - 30 Curt Schönfeldt, "Vom Stil in der Filmdramatik", in *Der Kinematograph*, no. 603, 1918.
 - 31 "Steiflichter aus der deutschen Filmmetropole", op. cit.; "Zur Uraufführung des Lindau-Bassermann Films Der Andere", in *Erste Internationale Film-Zeitung*, no. 5 1913.
 - 32 "Stucken und Bassermann" in *Die Schaubühne*, no. 5, 1913; Ulrich Rauscher, "Der Bassermann-Film, in *Frankfurter Zeitung*, 6.2.1913.
 - 33 Malwine Rennert, "Film und Schauspielkunst", in *Bild & Film*, no. 8, 1912/13.
 - 34 This is an article in the series "Der Autorenfilm und seine Bewertung" in *Der Kinematograph*, no. 326, 1913.
 - 35 Spektator, "Atlantis", in *Der Kinematograph*, no. 362, 1913.
 - 36 Atlantis, in *Der Kinematograph*.
 - 37 The two articles appeared in *Der Kinematograph*, in nos. 365, 364, 1913, respectively.
 - 38 "Um stilles Beileid wird gebeten" in *Die Filmwoche* (Vienna) no. 56, 1914; L. H., "Atlantis", in *Bild & Film*, no. 6, 1913/14; Häfker, "Hauptmanns Atlantis", *ibid*; Julius Hart, "Der Atlantis-Film", in *Der Tag*, 24.12.1913; "Pirat Kino", in *Die Aktion*, no. 342, 1914.
 - 39 "Atlantis in Berlin", in *Lichtbild-Bühne*, no. 52, 1910.
 - 40 Some sources have said that the actress participated in the mise en scène of the film: cf. *Der Kinematograph*, no. 335, 1913.
 - 41 Spektator, "Das fremde Mädchen", in *Der Kinematograph*, no. 342, 1913.
 - 42 A. H. Zeiz, "Das fremde Mädchen", in *Erste Internationale Film-Zeitung*, no. 36, 1913.
 - 43 "Das fremde Mädchen", in *Lichtbild-Bühne* no. 29, 1913.
 - 44 "Hugo von Hofmannsthal Debut im Kino", anonymous "Pressestimme", carried in *Kinematographische Rundschau* (Vienna), no. 285, 1913; Ludwig Klingenberser, "Eine Filmdrama von Hugo von Hofmannsthal", in *Bühne und Welt*, 2.9.1913. Italian translation of the two articles in *Sogno viennese...*, op. cit.
 - 45 Julius Hart, "Kunst und Kino", in *Der Tag*, 1.11.1913; "Hugo von Hofmannsthal als Filmer" in *Deutsche Montags-Zeitung*, 15.9.1913.
 - 46 Karl Bleibtreu, "Filmkritik", in *Die Ähre*, 14.9.1913.
 - 47 In *Der Kinematograph*, no. 353, 1913.
 - 48 For a reconstruction of the critical debate, see Helmut II. Diederichs, *Der Student von Prag. Einführung und Protokoll*, Focus, Stuttgart, 1985.
 - 49 "Max Reinhardt als Filmregisseur" in *Die Filmwoche* (Vienna) no. 30, 1910. Italian translation in *Sogno viennese...*, op. cit.; "Berliner Film-premierer" in *Der Kinematograph*, no. 354, 1913; "Der achte Berliner U. T. und Professor Max Reinhardt", in *Lichtbild-Bühne*, no. 41, 1913.
 - 50 Cf., for example, *Lichtbild-Bühne*, no. 41, 1913.
 - 51 "Betrachtungen zum Reinhardt-Film", in *Lichtbild-Bühne*, no. 2, 1913.
 - 52 Ernst Wallenberg, "Das Kino am Scheidewege. Glossen zum Reinhardt-Film", in *B.Z. am Mittag*, 4.10.1913.
 - 53 Ludwig Hamburger, "Kinodichtung", in *Bild & Film*, no. 3/4, 1913/14; Alexander Elster, "Die Insel der Seligen", in *Bild & Film*, no. 1910/14; (It. tr. in *Sogno viennese...*, op. cit.); Will Scheller, "Zur Film-Ästhetik", in *Bild & Film*, no. 6, 1913/14.
 - 54 Kurt Kersten, "Heiteres Flimmerspiel", in *Die Aktion*, no. 1, 1914.
 - 55 "Eine venetianische Nacht", in *Lichtbild-Bühne*, no. 18, 1914, H. II. "Eine venetianische Nacht", in *Deutsche Montags-Zeitung*, 27.4.1914. (It. tr. in *Sogno viennese...*, op. cit.; Peter Panter [Kurt Tucholsky], "Zwei venetianische Nächte", in *Die Schaubühne*, no. 17, 1914.
 - 56 "Max Reinhardt un der Film", in *Die Filmwoche* (Vienna), no. 128, 1915 (It. tr. in *Sogno viennese...* op. cit.).
 - 57 Egon Jacobsohn, "Aus dem Jahrbuch eines Berliner Film-Kritikers", in *Lichtbild-Bühne*, no. 2, 1915.
 - 58 "Max Reinhardt und der Film", op. cit.; Adam Kuckhoff, "Mirakel und Mirabel oder: Kino und Bühne", in *Bild & Film*, no. 1, 1914/15 (It. tr. in *Sogno viennese...*, op. cit.).
 - 59 Alfred Rosenthal, "Liebeleci — das Buch un das Bild" in *Lichtbild-Bühne*, no. 8, 1914.
 - 60 "Liebeleci", in *Lichtbild-Bühne*, no. 10, 1914; Konrad Wider, "Zukunfts-Kino", in *Lichtbild-Bühne*, no. 11, 1914.
 - 61 *Der Kinematograph*, no. 426, 1915.
 - 62 Wölf Ritscher, "Schnitzlers Dramatik Und der Kino", in *Phöbus*, no. 1, 1914 (Tr. It. in *Sogno viennese...* op. cit.).
 - 63 L.H. "Liebeleci", in *Bild & Film*, no. 9/10, 1913/14.
 - 64 Eugen Kurschner, "Der erste Moissi Film", in *Lichtbild-Bühne*, no. 43, 1913; "Gedanken zu einer Zeitung-Kritik", *Lichtbild-Bühne*, no. 45, 1943.
 - 65 *Die Zeit am Montag*, 27.10.1913. I have sketched a panorama of the critical reception of the film in "Le dernier Masque. Alexander Moissi et le cin-

- éma", in *Un Regard retrouvé. Auteurs et acteurs du cinéma de Trieste*, Centre Pompidou/Électa, Paris/Milan, 1985.
- 66 Erich Oesterheld, "Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden" in *Die Aktion*, no. 9, 1910.
- 67 "Der Autorenfilm und seine Bewertung", op. cit.
- 68 *Lichtbild-Bühne*, no.23, 1913.
- 69 Among the many articles which assumed this position, see, for example, A. M., "Oster-Gedanken und Film-Reform", in *Lichtbild-Bühne*, no. 12, 1913; "Kino-Krise", in *Lichtbild-Bühne*, no. 21, 1913; A. M. "Die kommende Hochflut der Films", op. cit.
- 70 A. M. "Die kommende Hochflut der Films" op. cit. Spectator, "Der 'literarisch wertvolle' Film", in *Der Kinematograph*, no. 323 1913; "Die literarische Saison", in *Die Filmwoche* (Vienna), no. 25, 1913 (emphasis added).
- 71 Cf., for example, gr., "Die Décadence der Kinematographie", in *Der Kinematograph*, no. 333, 1913; "Kinomauserung", in *Die Filmwoche* (Vienna), no. 32, 1914; Ernst Wallenberg, "Das Kino am Scheidewege...", op. cit.; A. M. "Die Mommende Hochflut der Films", op. cit.; Horst Emscher, "Rückwärts, rückwärts!" in *Der Kinematograph*, no. 357, 1913; "Ist das Publikum kinomüde?", in *Die Filmwoche* (Vienna), no. 32, 1913.
- 72 "Kinokunst und Kinobarbare", in *Die Filmwoche* (Vienna), no. 52, 1914; Rudolf Genencher, "Der Kampf um das Wort un die 'Autorenfilms'", in *Der Kinematograph*, no. 333, 1913.
- 73 "Die Augen des Ole Brandis", in *Lichtbild-Bühne*, no.3, 1914.
- 74 Konrad Wider, "Zukunfts-Kino", in *Lichtbild-Bühne*, no. 11, 1914; Arthur Mellini, "Die Bilanz der Winter Saison", in *Lichtbild-Bühne*, no. 32, 1914; "Das Lustspiel im Film" in *Die Filmwoche* (Vienna), no. 30, 1913. Compared to the model of the Lustspiel, an important propulsive role, next to Die blaue Maus, also based on a theatrical work and one of the major successes of the season, was played by the comic Autorenfilm, *Wo ist Coletti?*.
- 75 Ewald Solm, "Kritisches über Kritiken, in *Lichtbild-Bühne*, no. 22, 1915.
- 76 "Um stilles Beileid wird gebeten", op. cit.
- 77 On this point, cf. Helmut H. Diederichs, "Der Student von Prag...", op. cit., pp. 35-38.
- 78 I have analyzed this aspect in "Le Dernier Masque...", op. cit.
- 79 On this point, and more in general for the relationship between Schnitzler and the cinema, see Manfred Kammer, *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*, CoBRa Medien, Aachen 1983; *Sogno viennese...* op. cit.
- 80 Max Mack, "Kino-Regie", in *Erste Internationale Film-Zeitung*, no. 19, 1913.
- 81 In *Lichtbild-Bühne*, no. 27, 1913.
- 82 Cf. Helmut H. Diederichs, *Der Student von Prag...*, op. cit.
- 83 Cf. Heinz-B. Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, Niemeyer, Tübingen, 1985, pp. 80-98.
- 84 "Die Musik in Kino", in *Lichtbild-Bühne*, no. 21, 1912.
- 85 A. M., "Der Kinematograph, die Wiedergeburt der Pantomime", in *Lichtbild-Bühne*, no. 3, 1913; Walter Thielemann, "Musik und Lichtspielkunst", in *Die Filmwoche* (Vienna), no. 51, 1914.
- 86 A. N., "Der Kinematograph, die Wiedergeburt der Pantomime", op. cit.; "Ein Kino-Urteil Vollmoellers", in *Lichtbild-Bühne*, no. 3, 1913; Eugne Kurschner, "Zum Kapitel 'Der Kampf ums Kino'", *Lichtbild-Bühne*, no. 24, 1913.
- 87 See the film programme.
- 88 Max Schönfeld, "Bühnendrama Und Kinodrama", in *Der Kinematograph*, no. 336, 1913; Hermann Zeiz, "Lichtspielkunst und Malerei", in *Erste Internationale Film-Zeitung*, no. 27, 1913.
- 89 Gust. Taudien, "Maler heraus!", in *Der Kinematograph*, no. 348, 1913.
- 90 Cf. "Die Toteninsel", in *Die Filmwoche* (Vienna), no. 38, 1913; W., "Böcklin — im Film", in *Erste Internationale Film-Zeitung*, no. 37, 1913. An advertisement (*Der Kinematograph*, no. 356, 1913) supplies a complete list of the paintings of Böcklin (17) to which the film was inspired.
- 91 "Der letzte Tag", in *Lichtbild-Bühne*, no. 38, 1913.
- 92 This was an extremely interesting film on the narrative level for the highly dynamic slant of the narration (originally marked, moreover, by a series of urban characterizations: the cinema, the editorial office of a newspaper, posters, etc.).
- 93 Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino*, Eugen Diederichs, Jena 1914, p. 10.
- 94 Dujour., "Kino und Tagespresse", *Lichtbild-Bühne*, no. 40, 1913.
- 95 Robert Breuer, "Kaufmanns Kino", in *Die Schaubühne*, no. 14, 1913.
- 96 Ernst Wallenberg, "Das Kino am Scheidewege...", op. cit.
- 97 "Berlins neueste Schenswürdigkeit", in *Lichtbild-Bühne*, no. 20, 1913.
- 98 The review can be found in *Der Kinematograph*, no.365, 1913.
- 99 From "Deutsches Volksblatt", in *Die Filmwoche* (Vienna), no. 31, 1913.
- 100 I have considered this aspect in: "Luoghi dello spettacolo e spazio della visione", in *Cinema & Cinema*, no. 47, 1986; and in "Der Schatten, die Stimme. Joseph Roth als Filmkritiker", in Michael Kessler, Fritz Hackert (eds), *Joseph Roth*, Stauffenburg, Tübingen, 1990.
- 101 R. Genencher, "Stimmung", in *Der Kinematograph*, no. 450, 1915.
- 102 "Dekorative Films", in *Lichtbild-Bühne*, no. 40, 1914.
- 103 Hermann Häfker, "Der Weg zur Kinodramatik", in *Bild & Film*, no. 1, 1913/14.
- 104 Guido Seeber, "Als Babelsberg entstand", in *Filmtechnik/Filmkunst*, no. 3, 1930.
- 105 "Albert Bassermann im Film", in *Lichtbild-Bühne*, no. 4, 1913.
- 106 "Ein neues Berliner Kino-Atelier" in *Lichtbild-Bühne*, no. 14, 1913.
- 107 Ludwig Hamburger, "Schauspiel- und Filmregiekunst", in *Lichtbild-Bühne*, no. 32, 1913; "Der Filmregisseur", in *Die Filmwoche* (Vienna), no. 39, 1913; "Filmtantiemen", in *Lichtbild-Bühne*, no. 32, 1913.
- 108 "Der Film-Regisseur als schöpferischer Künstler", in *Lichtbild-Bühne*, no. 1, 1913/14.
- 109 Dujour., "Kino und Tagespresse", op. cit.
- 110 Cf. on this aspect, and more in general on the first steps of film criticism in Germany, the detailed study by Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Robert Fischer + Uwe Wiedlerothier, Stuttgart, 1986.
- 111 Ulrich Rauscher, "Die Kino-Ballade", in *Die Kunstwart*, no. 13, 1913; Ernst Bloch, "Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik", in *Die Argonauten*, 1914, pp. 82-90.

(Translation by Paul Bayley)