

# DEKORATIONER:

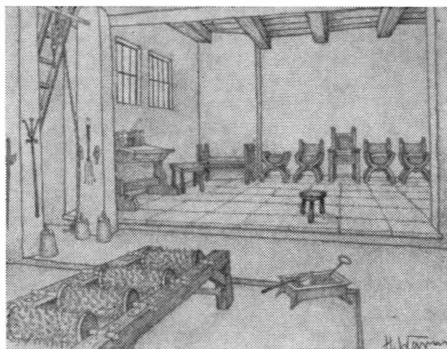
Af Werner Zurbuch

Hermann Warm blev 75 i 1964. Han er blandt de filmfolk, der rigest har bidraget til, at filmen blev kunst. Fra 1912 arbejdede han hos „Vitascope“, for „Greenbaum-Film“ og sidenhen for „Decla“. Han er sandsynligvis den ældste nulevende arkitekt, der har været så længe beskæftiget med film.

Warm har været med til at præge stilen i mange film; stumfilmen var jo i første række og i sine tydeligste værker domineret af billedet. Når *Lotte Eisner* i „L'Ecran démoniaque“ (1952), i 1955 på tysk som „Dämonische Leinwand“) og i sin nye bog om *Murnau* (Paris 1964) tillægger dekorationerne så stor betydning, så har hun jo ganske rigtigt indset, at de tyske filmarkitekter spillede en særdeles betydelig rolle for stumfilmen. Og Hermann Warm var en af de mest fremtrædende tyske filmarkitekter. Man bebrejder ofte „Dr. Caligaris Kabinett“, at dekorationerne virker så flade, men man må ikke overse, at skuespillerne helt og fuldt blev indordnet i helhedsbilledet: kropens linier fortsætter faktisk i dekorationerne. Det var *Walter Reimann*, der skabte kostumerne til „Caligari“, mens Warm og *Walter Röhrig* tog sig af dekorationerne. Warm, Reimann og Röhrig, der var gode venner, havde selv foreslået denne arbejdsfordeling på „Caligari“. Det samme helhedspræg i dekorationer og kostumer finder man ikke i *Fritz Langs* „Der müde Tod“ (1921), hvis dekorationer var lavet af Warm, Röhrig og *Robert Herlth*, mens kostumerne stammede fra *Heinrich Umlauf's* samling i Hamburg, ganske som de anvendte kunstgenstande. Warms krav om, at „filmdekorationerne må blive til grafik“, blev første gang opfyldt i „Caligari“. *Rudolf Kurtz* skriver i „Expressionismus und Film“ (1926):

„Hemmeligheden ved Caligari-arkitekturen er den, at den skaber rummet ved hjælp af lyset, ved hjælp af følelsesmættede linier og flader. Derfor bliver ornamenterne understøttende faktorer i helheden: de inddeler fladerne, og deres hemmelighedsfulde figurer drager sjælen ind på ukendte veje.“ Forkærligheden for ornamenterne har de tyske filmmalere også vist i andre film, Warm i „Der müde Tod“, i „Schloss Vogelöd“ (F. W. Murnau, 1921), *Otto Hunte* i den dobbelte „Dr. Mabuse, der

# HERMANN WARM



Warms skitse til torturkammeret i „Jeanne d'Arc“.

Spieler“ (1922). Hunte arbejdede også for Lang i „Die Nibelungen“, men denne gang under inspiration af *Böcklin*. En af de ganske få tilbageblevne originalkopier af „Dr. Mabuse, der Spieler“ (den stammer fra DDR's arkiver) vises for tiden i tyske biografer i en retrospektiv serie „Der deutsche Film I“ („Tyverne“), i en udgave, der er forsynet med ny musik, og den viser som næppe nogen anden af Langs film påvirkningerne fra ekspressionismen og den ornamentale stil. Linier i gulvtæppernes mønstre fortsætter i møblernes former, og figurer og billeder i baggrunden afslører sansen for det ornamentale. Langs studieår faldt, som *Rune Waldekrantz* har påvist, i Jugendstilens blomstringstid, hvilket næppe kan have undgået at øve indflydelse på hans senere arbejde, navnlig på „Die Nibelungen“, hvor det dekorative også træder stærkt frem i de højtidelige masse-scener. Hos Warm var det dekorative lige så fremherskende, også når man betragter hans senere film. Warm kom også til at arbejde hos *Ludwig Berger* („Ein Glass Wasser“) og hos *Alexander Korda* („The Private Life of Henry VIII“) – i det sidste tilfælde var der dog kun tale om gode råd og ideer. Warms medarbejderskab på *Dreyers* „La Passion de Jeanne d'Arc“ sætter han selv meget højt. Her lykkedes det ham i hans tegning af verden omkring nærbilledernes ansigter at finde den sande atmosfære for troens angst.

Til *Dreyers* „Vampyr“ byggede Warm en kirkegårdsverden, der blev fyldt med en skrækkens verden, en verden, som tonede frem i så

mange film fra „Caligari“ over Murnaus „Phantom“ (1922, også den er udstyret af Warm) og „Nosferatu“ frem til *Richard Oswalds* „Unheimliche Geschichten“. Skrækken dukker også op i Murnaus „Der letzte Mann“ (1924), hvor situationerne i *Carl Mayers* drejebog understreges af dekorationerne og af en lys- og skyggeverden; tænk blot på de scener, hvor portieren stjæler uniformen. Dekorationerne var her af Robert Herlth og Walter Röhrig. *Siegfried Kracauer* citerer i „Nature of Film“ (1961) *Ebbe Neergaard*, som om „Caligari“ har sagt, at den er fotograferet teater, og *Cocteau*, der taler om den ekscentriske dekorkonst. Men sådan tænkte Warm sig den jo også, og sådan skabte Cocteau sine dekorationer i „Skønheden og udyret“ og i „Le Testament d'Orphée“, i hvert fald i det ekspresive. Alt dette strider mod Kracaers sociologiske standpunkt. For Kracauer er filmens verden en skinverden; den 28. januar 1927 skrev han i „Frankfurter Zeitung“: „Filmen opbygger kulturer og nedbryder dem på ny, når den har brug for det.“ Om Warms dekorationer til „Der müde Tod“ hedder det, at filmens skinverden kun har planlagt, at kulisser et kort øjeblik flimrer forbi på lærredet. Men er „Caligari“ og „Der müde Tod“ ikke vidnesbyrd om en stadig eksisterende filmens ånd, vidnesbyrd om billedets evne til at udtrykke noget, en kraft, som stadig virker? Warm har givet mangan en historie blivende form, han skabte dekorationerne til en af efterkrigstidens bedste tyske film, *Eugen Yorks* „Morituri“ (1948), og han har på samme måde fremmanet *Georg Büchners* verden i „Wozzeck“ (1947, *Georg C. Klaren*) og *Shaws* i „Helden“ (1958, *Franz Peter Wirth*). „Wozzeck“, Büchners næsten før-ekspresionistiske drama råbte så tydeligt som „Caligari“ på at blive formet på ekspresionistisk vis. Warm har selv sagt, at han også i denne film, omend måske knap så udpræget, har arbejdet efter disse synspunkter.

Warm har meget interessant at berette om sit samarbejde med de forskellige instruktører. Det er for filmhistorien betydningsfuldt at få at vide, at det i grunden var *Rudolf Meinert*, der dengang var produktionsleder hos „Decla-Bioscop“, som gennemførte „Caligari“ – og ikke *Erich Pommer*. Den øverste ledelse var imod filmen og imod Reimanns, Röhrigs og Warms ekspresionistiske opbygninger. Det er derfor en ringe tjeneste at gøre filmhistorikerne, når teksthæftet til den føromtalt retrospektive serie fra tyvernes tyske film på ny meddeler, at det var Pommer, som producerede „Caligari“. Warm afviser en politisk tolkning af „Caligari“, sådan som Kracauer i „Von Cali-

gari bis Hitler“ sammenligner Caligaris verden med Hitlers.

Hvad Warms arbejde angår, så passer det træffende på ham, hvad man har sagt om tyvernes tyske film i det hele taget: Dette var virkelig team-work. Lotte Eisner har i et foredrag på det tyske institut for film og fjernsyn i München (maj 1964) sagt: „For et menneske som Murnau var det ganske selvfølgelig, at han først gav sig i kast med dekorationerne; det kan Warm bekræfte, og Robert Herlth har ofte fortalt mig, hvordan Murnau begyndte med at sige: „Hvordan forestiller De Dem det? Og at de meget længe drøftede det igennem. Dengang havde man nemlig noget, som ikke findes i dag, instruktionsmøderne, og de kunne både hos Murnau og Lang og også hos *Pabst* stå på gennem flere uger.“

Sin bedste indsats ydede Warm hos instruktører som Murnau, Lang og Dreyer, for her blev alt gennemdrøftet. Og går man det nøje igennem, opdager man, hvorledes arkitekternes og malernes intentioner også her kom instruktørernes og manuskriptforfatterens tanker i møde.

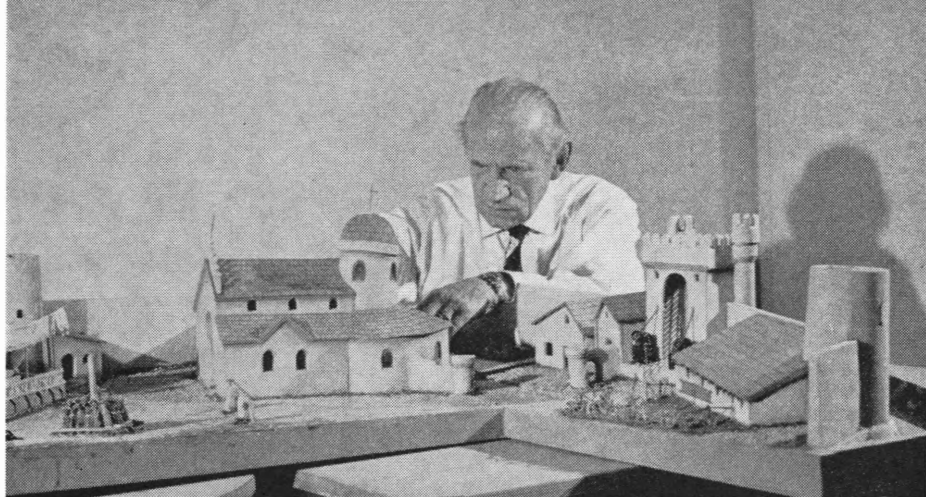
Warm fortalte mig om de ideelle forhold, som herskede ved indspilningen af „Helden“. Gennem flere uger havde Warm udarbejdet modeller og var nogle dage før indspilningens begyndelse gået i gang med at bygge dekorationerne, hvorpå instruktøren kom ind i atelieret og kunne begynde sit arbejde – alle forberedelser var i orden. Her var der altså tale om en film, hvor arkitekten stadig var den, der byggede billedet, og sådan burde det vel egentlig altid være. Den tyske film, og filmen i det hele taget, burde besinde sig på disse traditioner.

—  
— *Det var dekorationerne, der gjorde Robert Wiens „Dr. Caligaris Kabinet“ til en så højt anskrevet film, og det var Deres indsats, der gav billedet dets betydning. Var det på de tider almindeligt at lægge en så stor vægt på dekorationen, det vil sige på selve billedet?*

— Nej, jeg må tilstå, at filmarkitekten først udviklede sin betydning efter 1919. Indtil da havde man hverken hørt om udenlandske eller tyske filmarkitekter.

— *Hvorledes kom nu det stilskabende arbejde i „Caligari“ i gang?*

— Carl Mayer og *Hans Janowitz* fik ideen og skrev drejebogen, som blev overgivet til mig af *Rudolf Meinert*, der på den tid var produktionsleder hos „Decla“, og til stede ved den lejlighed var *Dr. Robert Wiene*, som jeg da lærte at kende. Det drejede sig blot om en kort samtale, drejebogen blev ikke nærmere diskutert, det blev kun aftalt, at jeg næste dag skulle



Warm med en del af dekorationsmodellen til „Jeanne d'Arc“, som Filmmuseet har erobveret.

komme med forslag til opstillinger og dekorationer. Jeg læste så drejebogen om eftermiddagen og blev meget begejstret for dens stil. Jeg begreb straks, at man både i selve formen og i opbygningen af dekorationerne helt og holdent måtte fjerne sig fra den gængse naturalistiske stil. Billederne måtte som handlingen vende sig bort fra det virkelighedsnære og finde sig en fantastisk og grafisk formgivning – sådan stod det for mig. Man havde simpelt hen brug for billeder, som var malet i en visionær og mareridtsagtig stil; filmen måtte ikke indeholde realistiske tekniske enkeltheder.

– De har ikke senere arbejdet i denne stil? Lewis Jacobs nævner i „The Rise of The American Film“ James Cruzes „One Glorious Day“, „Hollywood“ og „Beggar on Horseback“ som påvirkede af „Caligari“, og i Sovjet lod Protasnov malerinden Alexandra Ekster give udkast til „Aëlitä“ (1924). Men det var vel kun få film, som lod sig direkte influere af „Caligari“?

– Det var Wiens plan, at jeg skulle lave dekorationerne til hans „Genuine“, men jeg sagde fra, eftersom det pågældende stof ikke forekom mig at kræve en ekspressionistisk form. Så overgav Wiene arbejdet til den ekspressionistiske maler professor Klein og hans elever.

– Det er Deres mening, at film først og fremmest er billede? Deres samarbejde med andre store instruktører, deriblandt navnlig med Fritz Lang i „Der müde Tod“, beviser det. Har De i opbygningen af den nøgne mur i denne

film søgt at udtrykke noget om menneskets situation?

– Der foresvævede mig noget i retning af at skildre adskillelsen mellem levende og døde. Det drejede sig jo om en legende. Muren åbnede sig da til vejen ind i lyset, alt som en opfyldelse af bønner. At menneskene foran den virkede fortabte og helt små lå måske allerede i manuskriptet, men stammede vel fra instruktionen og skyldtes ikke i første række min indsats.

– Det er mit indtryk, at De understøttede Langs intentioner helt kongenialt. Lang var jo i øvrigt selv maler. Hvordan gik Deres samarbejde med Murnau?

– Meget smukt, både på „Schloss Vogelöd“ og på „Phantom“. Murnau forstod at tydeliggøre, hvad det var han ville, og hans personlige udstrålingsevne var igangsættende og inspirerende. Lang var en instruktør, der så som en maler, og det er rigtigt, at han også selv malede, men i det store og hele holdt han sig til de forslag, som vi kom med.

– De har også arbejdet med andre instruktører?

– Jeg var med på Pabsts „Gräfin Donelli“ og på Willi Forsts „Mazurka“, en interessant film og et udmærket samarbejde. Også i denne film var der tale om et „billedsprog“. Jeg var desuden med på Lupu Picks „Eine Nacht in London“ og på Dreyers „La Passion de Jeanne d'Arc“. Dreyer er blandt de instruktører, som den dag i dag betyder meget for filmens billeddannelse. Han virkede på mig som en diri-

gent, der leder sit orkester og forstår at drage hvert enkelt instrument med sig. Jeg har aldrig oplevet et samarbejde så smukt som samarbejdet på „Jeanne d'Arc“. Jeg var også med på Dreyers „Vampyr“, men her var der tale om virkelige omgivelser, alene kirken, der ikke længere blev brugt som kirke, blev af mig genindrettet, og rundt om den byggede jeg en kirkegård.

– Og blandt efterkrigsfilmene var „Wozzek“, hvis ekspressionisme virker påfaldende.

– Naturligvis var rummene og gaderne i denne film udnyttet som et forstærkende udtryksmiddel, men ikke på samme opskruede måde som i „Caligari“. Jeg har altid selv haft

den opfattelse, at filmdekorationerne skal anvendes som baggrund for spilledscenerne, men jeg har alligevel en fornemmelse af, at moderne instruktører og produktionschefer degraderer det dekorative element til en form uden betydning.

– Deres dekorationer til „Helden“ fik også stor succes, de var i virkeligheden blandt de mest interessante fra de senere års tyske film, men siden har De ikke arbejdet med film?

– Nej, end ikke hos „Bavaria“, der jo ellers hentede sig megen prestige med „Helden“. Mig har man ikke siden haft brug for.

---

## CLOSE UP

### Errata:

I „Tarzan“-indexet i nr. 70 var der desværre to trykfejl. I film nr. 2, „Romance of Tarzan“, skulle stå manus.: Bess Meredyth. Medv.: Elmo Lincoln, Enid Markey, Thomas Jefferson, Cleo Madison. I film nr. 4, „The Son of Tarzan“, skulle stå manus.: Roy Summerville. Medv.: P. Dempsey Tabler, etc.

I „Kosmorama 70“ lovede vi, at „Kosmorama 71“ ville bringe en artikel om *Gøg og Gokke*. Vi beklager, men artiklen er ikke blevet færdig, ja, den er end ikke blevet sat i gang. Men det er hensigten at bringe en *indexformet* og kommenteret gennemgang af *Stan Laurel* og *Oliver Hardys* film i et af de første numre af „Kosmorama“.

Vi har før på denne plads beskæftiget os med filmstoffet i radio og fjernsyn. I en „Close Up“ i nr. 66 (april 1964) efterlyste vi lidt mere planlægning af det filmoplysende arbejde, som skulle synes oplagt, i hvert fald for TV. Men fjernsynet kører stadig kun videre med „Filmorientering“, der tilsyneladende af flere grunde ikke kan komme bort fra den skematiske og meget overfladiske form.

I radioen er der sket en lille smule. Man har hver anden uge udvidet filmkronikken med en halvtimes tid. Selve filmkronikken er åbenbart i sin ludkedelige form sakrosankt. Men det ekstra stof, som man nu hver fjortende dag hægter på kronikken, er nu ikke meget mere stimulerende. Det er *Bent Evold*, der står for redaktionen, som det så flot hedder,

men der ligger nu ikke megen redigering bag de ret tilfældige bidrag. Stoffet synes at komme til veje på grundlag af indsendte bidrag eller indsendte idéer, og det er umuligt at skimte nogen linie i udsendelserne endsige nogen klar stillingtagen til, hvem man egentlig retter udsendelserne imod.

Vi er godt klar over, at det er vanskeligt at råbe folkene i den store institution op, men vil dog alligevel foreslå, at man af og til lytter til Sveriges Radio. I stedet for at være så forelsket i de ret intetsigende afspilninger af lydband fra film, der svarer til, om man i fjernsynet ville vise filmene uden tone, burde man f. eks. interessere sig lidt mere for interviews. I stedet for at lade ét menneske kværne løs om alle ugens film, kunne man koncentrere sig om de få væsentlige film, og til hver film finde den kritiker, der måtte antages at have noget særligt interessant at sige om denne specielle film. Man kunne orientere om, hvad der er under indspilning, etc. etc. Man kunne kort sagt prøve på at være mere præcis, mere aktuel, mere spændende. Men vi forudser, at vi vil vende tilbage til emnet om et par år.

I. M.