

C

DER FILM VON MORGEN

HERAUSGEGEBEN VON
HUGO ZEHDER

MIT SECHS ZEICHNUNGEN VON
MARC KALLIN



1923
RUDOLF KAEMMERER VERLAG
BERLIN-DRESDEN

Os $\frac{2152}{365}$

DEN UMSCHLAG ZEICHNETE
KARL BIEBRACH

ALLE RECHTE,
INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG
VORBEHALTEN

COPYRIGHT 1923 BY
RUDOLF KAEMMERER VERLAG G. M. B. H.,
BERLIN - DRESDEN

UNTER MITARBEIT
VON
BALTHASAR, PAUL BEYER, A. VON DUNGERN, WILLY HAAS,
CARL HAUPTMANN, MARC KALLIN, RUDOLF KURTZ,
RUDOLF LEONHARD, KURT PINTHUS,
ERNST ROTHSCHILD, FRANZ SCHULZ,
FRIEDRICH SIEBURG, HANS
SIEMSEN, EUGEN
TANNENBAUM

4913.1111

EINLEITUNG

EIN PAAR WORTE

Wollen wir ändern, bessern, helfen? Oder gar mit einem neuen Ding alte Kunst machen? Der Film, wie er heute ist, ist nicht besser und nicht schlechter als das Theater, von dem er borgt. Er kann also mit wenig Mühe interessanter und wahrscheinlich notwendiger werden. Er hat den großen Vorzug, noch ein Problem zu sein. Das Dasein eines Problems zu wittern, zu erkennen, es herauszuschälen und auf sein Wesen zu kommen, bringt noch nicht die Lösung, ist aber gleich wichtig. Wir wollten ein Problem zeigen, Fragen aufwerfen und sie von verschiedenen Seiten belichten. Natürlich wird damit auch der Weg zur Lösung gesucht, der nur einer sein kann. Der Film von morgen wird ihn beschreiten. Es ist somit nicht für die stets Fertigen geschrieben worden, sondern für die Liebhaber eines Problems, das ein seltsam wechselndes, schwer zu zeichnendes, immer wieder neues Gesicht zeigt. Der Film ist eine der amüsantesten und zugleich seriösesten Angelegenheiten der Zeit. Selbstverständlich wird der Film erst. Morgen! Aber wie? Darüber wollen wir uns unterhalten. Als wir für eine Neue Bühne stritten und der Film in der „öffentlichen Meinung“ und von manchem „Geistigen“ gering geachtet wurde, war es Carl Hauptmann, der in Gesprächen immer wieder auf die bestehende Tatsache Film mit Eifer und Begeisterung hinwies. Ich bringe einen Aufsatz, den er uns damals schenkte, nochmals, zur Erinnerung an den verstorbenen, aufrichtigen und tief verehrten Freund alles wirklich Lebendigen.

H. Z.

CARL HAUPTMANN

FILM UND THEATER

Eine Zufallsanregung hat es gefügt, daß ich neugierig auf das innere Wesen der Filmkunst wurde. Daß ich eine Zeit nicht bloß, wo ich konnte, gespannt allerlei Filme angesehen. Daß ich auch eine Reihe Filmmanuskripte sehr aufmerksam gelesen habe. Danach war mir, ganz nach meiner sonstigen, rein intuitiven Schaffensart, schließlich eines Tages auch ein eigener Film aufgewachsen. Und post festum, das heißt nach dem Feste des Schaffens und Schauens dieses Werkes, habe ich an meiner eigenen Hervorbringung die künstlerischen Forderungen an einen Film genauer zu prüfen versucht.

Dies sind die Betrachtungen, die ich anstellte.

*

Die Filmkunst liegt noch in den Windeln. Die Filmkunst ist noch keine Kunst. So wie sie heute im Durchschnitt vor uns steht, mit sehr geringen Ausnahmen, ist sie Volksbelustigung und Geschäft. Das hat einen sehr natürlichen Grund.

Als das Bioskop, die bioskopische Photographie, erfunden war, erkannten die Techniker darin sogleich ein vorzügliches Mittel, das Bühnenbild unserer Kunsttheater zu kopieren. Und so den breitesten Schichten des Volkes, die von unserem Kunsttheater ausgeschlossen waren, in Kopie ein billiges Theater zu schaffen.

Das ist der Film von heute.

Billige, farblose, unzulängliche Kopie des Kunsttheaters. Zichorie statt Kaffee fürs Volk. Diese einseitig wirtschaftliche und technische Verwertung des Films fürs Volk mußte es mit sich bringen, daß man dem Film Literatur zugrunde legte. Natürlich schlechte Literatur, um die breitesten Massen des Volkes reichlich anzulocken.

Man legte dem Film also Dramen zugrunde, deren eigentliche Bestimmung war, vom lebendigen Schauspieler gesprochen zu werden. Moderne .Alltags- und Konversationsstücke, Dialogstücke, meist kolportagehaft verfärbt, die eigentlich zum fließen-

den Ausdruck nur durch Sprache gebracht werden können. Daher ist es auch nicht wunderbar, wenn der Film überwiegend mit krampfhaften Gesten der Darsteller, mit an der Grenze der Grimasse liegenden Ausdrucksmitteln arbeitet. Denn Grimasse ist die natürliche Folge, wenn man fürs Sprechen Bestimmtes ohne Sprache, ausschließlich mit Gesten, ausdrücken will.

So als bloße Kopie des Kunsttheaters ist der Film von vornherein in eine enge Sackgasse gebracht. Da kann man selbst die erfolgreichsten Dramen unseres Kunsttheaters zugrunde legen. Auf dem Wege bloßer photographischer Nachahmung ist ein wahrer Fortschritt des Films unmöglich. Diese Zichorie wird nie Kaffee.

Auf diesem Wege kann der Film nie Kunst werden.

*

Aber es gibt für den Film eine sehr klare und bestimmte Aussicht, Kunst zu werden. Man muß sich nur erst einmal Natur und Wesen der großen Entdeckung des Bioskops scharf klarmachen.

Sie wissen, die bildenden Künste im engeren Sinne, Malerei und Bildhauerei, vermochten alle lebendige Gebärde, alle echte Lebensbewegung nur sozusagen im transitorischen Moment zu ergreifen und darzustellen. Ablaufendes Spiel zum Beispiel aller Lebensbewegung des Menschen war allein dem Theater vorbehalten. Wenn die Technik jemals den lebendig bewegten Menschen, gar den sprechenden Menschen, mechanisch darzustellen sich vermaß, so gab es nur schreckhafte, greuliche Monstren von Maschinen.

Sie wissen auch, daß die bildenden Künste sich unendlich leidenschaftlich bemüht haben, den transitorischen Moment der Gebärde in ihren Werken so zu steigern, daß es zur Vortäuschung ausdrucksvoller Bewegungen kam. Ich denke an Bemühungen und Betrachtungen Auguste Rodins. Er gibt ein Verfahren an, lebendige Gebärde im Bildwerk vorzutauschen. Er spricht von der Statue des Marschalls Ney, die den Eindruck des Vorstürmens erwecke, weil in dem einen starren Bildmoment aufeinanderfolgende Momente der Bewegung vereinigt sind. In diesem Dilemma, in dieser Einschränkung haben sich die bildenden Künste allezeit der lebendigen Gebärde gegenüber befunden.

Da eben ist die große Entdeckung des Bioskops gekommen. Das Bioskop kann mehr als Malerei und Bildhauerei. Sein ein-



zigartiges, ganz spezifisches Vermögen ist, den Ablauf aller bedeutungsvollen Bewegung, die lebendige Gebärde aller Wesen, der lebendigen und der toten Dinge, absolut zu objektivieren.

*

Vielleicht ist schon hier ersichtlich, welches Unding es war, den Film ausschließlich zum Kopieren unserer bisherigen Bühnenbilder auszunützen. Ihn hauptsächlich in der Abhängigkeit des Sprechtheaters zu halten. Das Bioskop ist eine bildnerische Bereicherung ersten Ranges. Es vermehrt die Kunstmittel der bildenden Künste um ein entscheidendes Glied. Und nur an dieser seiner spezifischen Befähigung wird ein Fortschritt zu seiner künstlerischen Verwertung zu suchen sein.

*

Ich will an den bildenden Künsten demonstrieren. Nein, ich will an den Künsten demonstrieren. Bildend sind alle Künste. Goethe hat nicht umsonst auch dem Dichter zugerufen: „Bilde, Künstler, rede nicht!“

Der Musiker bildet aus Tönen. Der Musiker hat sein Klavier. Die Töne des Klaviers sind zu äußerst reinlich vorbereitet. Tropfen von Tönen. Rund wie Perlen. Rein wie Wassertropfen. Absoluter Wohlklang. Das ist des Musikers Elementarbereich. Daraus bildet er sein hochgestaltiges Werk ideellen, seelischen Ausdrucks.

Der Maler hat seine reinen, geläuterten, veredelten Farben als Elementarbereich.

Der Bildner seinen karrarischen Marmor. Jaspisstein. Elfenbein. Wachs. Was weiß ich! Das sind des Bildners Elemente.

Jetzt plötzlich bietet uns das Bioskop ein Instrument dar, die lebendige Gebärde aller Dinge unreinlich wahr zu objektivieren. Wird da nicht sofort eine Aussicht lebendig, die bisher in der bildenden Kunst fehlte?

*

Was ist denn Gebärde? Was ist denn die bedeutungsvolle Bewegung des lebendigen Leibes? Die Seele macht sich auch ohne Wortsprache in der Gebärde verständlich. Indianer aus Amerika verstanden sich grundsätzlich durch Gebärden mit den Taubstummen in einer Anstalt Berlins.

Gebärde ist wie der Ton des Musikers, das Licht (die Farbe) des Malers, das Wort des Sprechenden, ein Ausdrucksmittel der Seele. Nicht bloß die Wortsprache hat seelischen Mitteilungswert.

Gebärde, das ist das Urbereich aller seelischen Mitteilung.

Sehen Sie Michel Angelos Moses an. Die innere Empörung zuckt durch den ganzen mächtigen Leib. Fiebert in den Händen, die im Barte wühlen. Spannt den Nacken in der jähren Wendung gegen den Götzengreuel. Spannt Ballen und große Zehe zum jähren Aufsprung.

Geste ist mehr als nur sprachliche Mitteilung.

Sprache ist derjenige Teil der Gebärde, der beim Menschen gleichzeitig Laut wurde. Und den wir in dem engen, menschlichen Gemeinschaftsleben hauptsächlich weiter gebildet und zur Mitteilung für Gesellschafts- oder Geisteszwecke bis in feinste Spintisationen kompliziert und versachlicht haben. Nehmen Sie einem sprechenden Menschen die Möglichkeit, mit dem Ausdruck der Gemütsbewegungen, mit Mienen und „Handlungen“, vor allem auch mit den Modulationen des Atemrhythmus und Herzschlages, seine Lautsprache zu begleiten, so schrumpft der seelische Mitteilungswert der Lautsprache auf ein Minimum ein. Da haben wir einen Menschen vor uns, der seine Erlebnisse nur rein durch sachliche Lauthinweise, mitzuteilen vermag. Da haben wir einen Menschen vor uns, wie er im Märchen lebt. Den Mann ohne Seele.

Ein Hund versteht nicht an Worten die Seelenverfassung seines Herrn. Erfäßt sie sogleich aus dem stummen Gesamtspiel seiner Gebärde.

Menschen, die niemals italienisch verstanden, waren wie überschwemmt vom ideellen Gehalte des Menschenschicksals, als sie Eleonora Duse gesehen. Und erinnerten sich erst zufallsweise Tage hinterdrein, daß sie eigentlich kein Wort von ihr verstanden.

Das Reich der Gebärde ist ein kosmisches Reich. Es ist das Urbereich aller seelischen Mitteilung überhaupt.

*

Das Kunsttheater hat die sprachliche Mitteilung der Menschen untereinander zum Grunde. Die Dichtkunst vermag mit den Mitteln subtilster Seelenmitteilungen durch die Worte ihr Werk auf der Bühne aufzubauen. Aber Grundleidenschaften äußern sich

weit über das Reich der verständigen Menschenmitteilung hinaus. Durchdringen das Tierreich. Durchdringen das ganze Naturreich. Die ganze Welt ist ein weites Reich bedeutungsvoller Gebärde.

Da ist nun im Bioskop ein Instrument gewonnen, diese universellen Elemente seelischer Mitteilung aus dem ganzen Kosmos zu objektivieren und isolieren. Und mit ihnen wie mit Licht (Farben) oder Tönen ein Kunstspiel zu treiben.

Vielleicht erkennen Sie jetzt, welche grundsätzliche Bereicherung der bildnerischen Kunstmittel des Menschen mit der großen Entdeckung des Bioskops gewonnen war. Und erkennen gleichzeitig auch, wie eng ein Verfahren beschränkt sein mußte, das sich bei dieser herrlichen Entdeckung hauptsächlich auf eine Nachahmung des Literatur- oder Sprechtheaters versteifte.

*

Freilich ist dazu noch manches mehr zu sagen. Auch das Instrument des Theaters braucht seinen Dichter und seinen Bildner. Auch da muß dem Bühnenbilde der Bühnentext zugrunde gelegt werden. In dem Sinne besteht zwischen Film und Theater eine Ähnlichkeit. In beiden arbeitet man mit dem Schaukasten. In beiden handelt es sich um einen lebendigen, ideellen, fortlaufenden Schicksalsgehalt. Und um aufeinanderfolgende Bühnenbilder. Aber der Sinn des Theaters, und sein innerstes Ausdrucksmittel, das ist die Wortkunst. Das ist die Dichtkunst. Der Sinn des Films, sein innerstes Ausdrucksmittel, das ist die Urmitteilung durch Gebärde. Beide, Dichter und Bildner des Films, müssen, im grundsätzlichen Gegensatz zum Theater, ihre Kunst und Schicksalsschau rein aus gestischen Elementen betreiben. Rein aus dem Urbereich der Gebärde entnehmen. Hier eröffnet sich ein weiterer Bereich als das Menschenreich. Hier eröffnen sich Möglichkeiten, mit den Gebärden auch von Tieren und Pflanzen, von Felsen und Sternen, von Möbeln und Häusern zu spielen. Und den ganzen, beseelten Kosmos künstlerisch auszunützen.

*

Aber freilich heißt das nicht bloß, vorhandene Realien zu photographieren. Solche Bilder können nur das Werk eines persönlich bildenden Künstlers sein, der mit den photographischen Filmplatten künstlerisch zu verfahren weiß. In solchem Sinne muß

jedes Bild eines Films erst behandelt sein, wenn sich der Film als Kunstfilm aufspielen will. Auf Abbildung der zufälligen Überfülle, wie es von dieser Welt das bloße Photogramm ausschneidet, kann es in einem Kunstfilm nicht mehr abgesehen sein.

Der bildende Künstler muß ebenso persönlich beteiligt sein wie der Dichter, der eine aus Gebärden erschaute, schicksalsgehaltige Mitteilung dem Film als Text zugrunde legt.

*

Vielleicht ist hier eine Einschränkung zu machen.

Ganz ohne die Mittel sprachlichen Ausdrucks und sprachlicher Etikettierung kann man, von dem sprechenden Worte der Darsteller im Theater ganz abgesehen, auch im Theater nicht auskommen. Schon der Theaterzettel enthält eine Überfülle vorher nötiger, zum klaren Verständnis der Vorgänge auf der Bühne unerläßlicher, sprachlicher Hinweise. Auch der Film kann ohne mannigfache, vorherige oder mitten hinein gefügte, sprachliche Hinweise nicht voll verständlich werden. Aber vielleicht gibt es auch da ein klares Kunstgefühl, wieweit solche sprachlichen Hinweise sich schlicht und wahr in den Ablauf des Films einfügen lassen. Es wird immer ein schlechter Film sein, der gestisch krampfhaft noch Dinge zum Ausdruck bringen will, die sich nur mit Worten sprechen lassen. Und es wird immer eine wohlthätige Zwischenschrift sein, die im Gange des vorgeführten Schicksals dem Beschauer notwendige Worte plötzlich hinhält, die den ideellen Gehalt der Schicksalsbilder erst runden. Solche Worte bringen dem Beschauer die notwendige, innere Ruhe der Betrachtung. Vollenden und bereichern den ideellen Eindruck zu einem Ganzen. Und müssen deshalb als ein vollberechtigtes, künstlerisches Element des Filmwerks behandelt und künstlerisch ausgebildet werden.

*

Es gilt heute mit Recht als übles Symptom, wenn irgendein Kunstwerk als vom Film beeinflusst empfunden wird. Solange man nur daran dachte, durch das Bioskop ein billiges Theater fürs Volk zu gewinnen, solange man im Film nur eine Art Kolportagedrama zum Kolportageroman zufügte, ist das nur zu leicht verständlich. Mit den geringsten Ausnahmen, ich denke dabei an die fantasiereichen Filme von Paul Wegener und Fantasie-

filme aus Italien, die sich zum Beispiel vermaßen, Dantes Hölle vorzuführen, ist der heutige Film noch völlig von Musen und Grazien verlassen. Und kann das Odium niedersten Geschmacks nicht von sich schütteln. Aber das innerste Wesen der Entdeckung des Films, ganz von dem abgesehen, was bloße Techniker und Geschäftsleute aus dieser Entdeckung eigentlich gemacht haben, hat unbewußt und triebhaft die gesamte zeitgenössische Kunst maßgebend beeinflusst, indem es das Urbereich der Gebärde auftat. Die ganze zeitgenössische Kunst hat die schönheiddunkelnden, friedlichen, erstarrten, übergeistigten Ideale der Künste und ihre herkömmlichen Ausdrucksgesetze, soweit sie sich als Zwang und Ketten dem Ausdruck der neu schaffenden Seele des Künstlers entgegenstellten, von sich getan, in der Gebärde das erweiterte Reich der Urmitteilungen plötzlich neu witternd. Hat sich über die sanktionierte Kultur leidenschaftlich und neu in das Ur- und Naturreich zurückgeführt. Hat über die sterilen, verwickelten, überfeinerten, verstiegenen Spintisationen erstarrten Salongeistes hinaus zu den Urleidenschaften wieder den Weg sich gebahnt. Und aus ihnen heraus neu seine Träume der Kunst zu schaffen begonnen.

Denken Sie an Reger. Wie mit ehernen Hämmern hat er die friedlichen Idyllen breiter, musikalischer Beschreibungen bloßer Harmonik eingetrümmert. In einer Musik, nicht für Salons und Konzertgemeinden zum Wohlgefallen. Sondern im Künstlerzorne. Und im gewaltigen Drange gegen Gott und den Kosmos. Um mit musikalischen Neugebärden das Reich der Weltseele auszumessen.

Denken Sie an einen Franz Marc, der in Bildern tiefster, gestischer Beseelung ein ganz neues Reich der Liebe und des Begreifens der Tiere gestaltete.

Denken Sie an gestische Städtebilder, die in mancher Ausstellung futuristischer oder kubistischer Künstler das billige Entsetzen des Laienpublikums bildeten.

Der Film hat auch an den Dichter eine Mahnung gerichtet, die logisch hochzugespitzte, hochintellektuelle Sprache, die sich dem sinnliche, anschauliche, mitreißende, lebendige Wucht der Urmitteilung ganz in das Urreich der Gebärde zurückzufühlen und daraus eine sinnliche, anschauliche, mitreißende, lebendige Wucht der Urmitteilung wiederzugewinnen.

2*

Atem, nicht Worte.

Die heutige Sprache ist ein logisches Filigran. Eng ineinander gewoben und erschwert durch syntaktische Mißgeburten. Allzu diffizilen Denkinhaltes. Verdorben auch durch die Notdurft des Alltags. Durch Geschäft und Eile und Halbbildung. Noch ohne ein Lockbild höheren Geschmacks auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens. Da hat sich dem Sprachkünstler oder Dichter heute ein gestisches Ideal seiner Mitteilung plötzlich aufgetan. Sehnt sich der Dichter, seiner Sprache den Urwert, den Gebärdenwert zurückzugeben. Was wollte seit zehn Jahren der Sturm? Der äußerste Vertreter solcher Grundsehnsucht?

Alle expressionistischen Künstler ringen seit langen Jahren um solche neue, lebendige, unmittelbare, jähe Urmitteilung der Seele.

*

Deshalb ist das Bioskop eine der charakteristischsten Entdeckungen auf künstlerischem Gebiete. Denn schon in seiner heutigen Anwendung hat es den tiefen Gehalt und den jähen Mitteilungswert der Gebärde uns nachdrücklich vor Augen geführt. Und ich kann nicht zweifeln, daß deshalb gerade dieser Entdeckung für die Kunst noch eine reiche Zukunft beschieden ist. Man muß sicher lernen, die bioskopischen Photogramme von dem zufällig Photographischen, von allen zufälligen Realien zu befreien. Man muß sicher lernen, sie als Rohelemente behandeln, um so die gestischen Elemente aller Dinge rein daraus darzustellen. Und derart Bilder zu schaffen, die aus der Schau eines Künstlers geboren und von der echten, lebendigen Geste neu und einzigartig belebt sind. Der bisherige Theaterfilm wird deshalb natürlich seine Straße weiterziehen.

Das Überflüssige in der Welt muß immer selten bleiben. Das arme Musterbeispiel, das nicht dem Golde, sondern dem Lockbild der Vollkommenheit nachrennt. Aber „von allen Notwendigkeiten des Lebens gebührt dem Überflüssigen der höchste Rang“.

Dieser Aufsatz erschien erstmalig in Heft 6 der Zeitschrift „Die Neue Schaubühne“ (H. Zehder), Dresden, 1919.

WILLY HAAS

DIE UNMÖGLICHKEIT DES DRAMATISCHEN FILMS

EIN DRAMATURGISCHER VERSUCH

Alfred Kerr hat einmal, in einer mehr humoristisch gedachten Systemisierung aller möglichen Filmgattungen, den Begriff des „Just“-Filmes eingeführt, der nachher auch von andern Kritikern gebraucht und mißbraucht wurde.

Er meint jene, auf dem Theater so peinlichen dramatischen Antithesen, die nur durch den Zufall einer rein tatsächlichen, innerlich unnotwendigen Gleichzeitigkeit herbeigeführt sind: Just in dem Moment, da dies und jenes vorgeht, tritt unerwarteterweise ein Ereignis ein, das eine überraschende dramatische Situation hervorruft.

Beispiel (aus einem eigenen Film): Das oppositionelle Kammermitglied, Mr. X., kommt erregt in eine Gesellschaft, stürzt auf den Besitzer des „Figaro“, Mr. Villemessant, zu: „Mein Herr, der gestrige Artikel des ‚Figaro‘ hat die Regierung gestürzt. Ich bin am Ruder. Nennen Sie mir den Verfasser, damit ich ihm die Hand drücke...“

Villemessant: „Der Verfasser ist der Herr, mit dem ich eben sprach. Erlauben Sie, daß ich vorstelle: Herr X., Herr Redakteur Flourens...“

Herr X.: „...ich werde Sie für das Portefeuille des Innern vorschlagen, Herr Flourens...“

Rocheport (eben eintretend, die Situation überblickend): „Herr Villemessant irrt. Ich bin der Verfasser...“

Allgemeine Verblüffung und Ratlosigkeit...

Wer je einen Film geschrieben hat, weiß, daß solche Konstruktionen zu vermeiden einfach Wahnsinn wäre. Sie sind schon technisch ganz unzweideutig geboten durch die Möglichkeit der sogenannten „Großeinstellung“ des Aufnahmeapparates auf eine bestimmte Person, eine Apparatstellung, die die ganz präzise photographische Hervorhebung eines besonders starken mimischen Moments bewerkstelligt.

Diese „Just“-Konstruktionen mögen manchmal dumm und peinlich sein; aber sie sind von einem ganz richtigen dramaturgischen Instinkt diktiert. Film ist Mimik; die dramatisch stärkere Mimik also der dramatisch bessere Filmmoment; daher erlaubt à tout prix...

A tout prix? Ich meine: heute; im heutigen Entwicklungsstadium der Filmliteratur.

Der Film hat einmal, vor Jahren, angefangen, dramatische Wirkungen überhaupt zu erstreben. Diese Entwicklung muß zwangsläufig weitergehen; ein Widerstand ist vergeblich, so lange die Sprechbühne, die große Konkurrentin, dramatische Wirkungen hervorbringt.

Die dramatische Sprechbühne erreicht die große tragische Antithese durch die Antithese des Wortes, das heißt der Ideen, durch den Aufeinanderprall antithetischer Welteinstellungen. Der Film hat nur eine Möglichkeit der Antithese: die Antithese des individuellen physiognomischen Gestus, der individuell-antithetischen Körperrhythmen. Das plötzliche Auftauchen einer Person hat also gar nicht die psychologische Gültigkeit eines deus ex machina auf der Sprechbühne, sondern nur die psychologische Gültigkeit einer starken und überraschenden dialektischen Antithese, und wird vom Beschauer unterbewußt auch nur in diesen Rang eingereiht (— solange er eben auf dramatische Wirkungen im Film überhaupt eingestellt ist, was gegenwärtig der Fall ist —).

Das obengenannte Beispiel würde also, auf den psychologischen Grad der bühnenmäßigen Sprechdramatik zurückgeführt, etwa so lauten:

Herr X., Führer der Opposition, zu Herrn Rochefort: „Herr Rochefort, Ihr gestriger Artikel im ‚Figaro‘ hat die Regierung gestürzt. Ich bin am Ruder. Ich werde Sie für das Portefeuille des Innern vorschlagen...“

Rochefort: „Herr X., mein gestriger Artikel war ein Irrtum. Ich widerrufe ihn hiermit. Die Regierung ist im Recht, Sie sind im Unrecht...“

(Allgemeine Sensation unter den Gästen.)

Findet jemand an dieser Konstruktion dramaturgisch etwas auszusetzen? Herr Rochefort hat eben innerhalb vierundzwanzig Stunden seine Meinung geändert; dies bringt er in einem dramatisch wirksamen, nämlich überraschenden Augenblick zum Aus-

druck; die Gründe für diese Meinungsänderung werden sich offenbar bald herausstellen; richtige oder falsche, aufrichtige oder erlogene Gründe: das ist dramaturgisch gleichgültig. Aber der dramaturgisch allein wirksame Zeitmoment dieser überraschenden Replik ist nicht weiter zu begründen: er ist eindeutig gegeben durch die eben erfolgte Äußerung des Herrn X.

Wir haben also im dramatischen Film eine Art Stilisierung der Wirklichkeit, die eine konstruktive Notwendigkeit des dramatischen — nur des dramatischen! — Filmes ist, und dennoch dem Begriffsinhalt der dramatischen Notwendigkeit, das heißt der mit Notwendigkeit gegebenen, just in diesem Moment notwendig gegebenen dramatischen Antithese ins Gesicht schlägt. Allerdings: Auch diese Notwendigkeit ist eine bloße Konvention, oder, wie man ehemals sagte, eine „poetische Lizenz“: denn wer verlangt etwa eine mehr als oberflächliche Begründung dafür, daß sich jene beiden, Herr X., und Herr Rochefort, just an dem Abend trafen? Doch diese Lizenz ist sozusagen die der Wirklichkeit nähere Stilisierung des Lebens: die Wahrscheinlichkeit, daß Herr X. Herrn Rochefort, den er an jenem Abend in ganz Paris sucht, irgendwo in einer Gesellschaft findet, viel größer, als die Wahrscheinlichkeit, daß Herr Rochefort just in dem Augenblick eintritt, da man einen andern als den Verfasser seines Artikels nennt. Die dramatische Antithese auf der Sprechbühne wird also normalerweise durch eine geringere psychische Konzession an die Unwahrscheinlichkeit erreicht, als im Film.

Der tiefste Grund für diese beiden ungleichen psychologischen Positionen? Die dialektische Wendung bestimmt sich durch ganz freie assoziative Reaktion auf das vorher gesprochene Wort eines andern; der dialektische Konflikt stellt sich, wenn er einmal psychologisch gegeben ist, durch eine contradictio ein, die ihr tatsächliches Ideenmaterial durch eine, dem Leben entsprechende, freie Auswahl innerhalb des gesamten Bewußtseinsinhaltes des Partners nach dem psychologischen Gesetz: „actio par est reactioni“ bezieht. Niemand verlangt von Herrn Rochefort, der eine der Meinung des Herrn X. kontradiktorische Meinung hat, daß er in diesem Augenblick vom Wetter spricht, weil er im Augenblick vorher etwa die Möglichkeit eines Ausfluges nach Fontainebleau erwogen hat. Im Gegenteil: täte er das, so müßte das Ausbleiben

der psychologisch gegebenen Replik auf die Worte des Herrn X. als Mentalreservation seinerseits eigens begründet werden.

Der rein mimische Konflikt des Filmes aber hat über sich noch ganz andere, weitaus hemmendere Gesetze: die von Sekunde zu Sekunde diktierten Gesetze der mechanischen Körperbewegung. Das Gesetz „*actio par est reactioni*“ gilt hier nur für zwei aneinander grenzende oder durch stoßübertragendes Medium verbundene Körper; aber eben das Aneinandergrenzen verlangt in der Welt der Körper seinerseits eine zureichende, mechanische Begründung, die, um das Gefühl voller Wahrscheinlichkeit zu erzeugen, das Aufeinanderprallen der Körper so streng determinieren muß, wie etwa die Bewegung der Billardkugel auf dem Billardbrett streng mechanisch determinierbar ist.

Für die Sprechbühne gelten zwar, streng gesehen, diese rein mechanischen Gesetze des Zueinanderführens ebenso wie für den Film; aber diese Gesetze gehören dort einer ganz andern Sphäre an, wie jenes dramatische Reaktionsgesetz, dessen Wirkungssphäre von rein dialektischer Art ist. Nur dieser Wirkungskreis aber entscheidet die dramatische Intensität; er ist dem Wesen nach superior, und kann jene andre mechanische Sphäre vollkommen überdecken. Die ungeheuren, antithetisch gebauten Szenen „mit vollem Ensemble“ z. B., die Dostojewskij in jedem seiner großen dramatischen Romane hat, sind in der rein mechanischen Begründung des Zueinanderführens, der zufälligen Präsenz aller Personen im antithetisch-entscheidenden Augenblick von einer Fadenscheinigkeit und Sorglosigkeit ohnegleichen — die zu bemängeln gleichwohl niemandem einfallen wird.

In der Welt des mimischen Konfliktes, des dramatischen Filmes aber gehört jene mechanische Begründung des körperlichen Zueinanderführens als eine psychologische Forderung des Zuschauers in den gleichen Rang wie die psychologische Forderung des dramatischen Konfliktes, der Antithese nach dem Gesetz der Reaktion, wenn und solange diese Forderung überhaupt aufgestellt wird.

Tatsächlich fordert der rein mimische Zusammenstoß des Filmes den ganzen Auftrieb der Zueinanderführung, um Energie zu entwickeln und dem Zuschauer zu übermitteln. Die mimische Situation kann niemals bloß aus sich selbst heraus dramatische Stärke entwickeln; ihre dynamischen Faktoren sind ge-

wisse proportionale Verhältnisse zwischen den Stationen auf dem Wege der mechanischen Zueinanderführung. Der Filmfachmann drückt das so aus: „Der Zuschauer wird nicht bewegt, weil er die Person zu wenig kennt“; und geschickte Filmhandwerker (Krählys „Dubarry“ und „Cameliendame“ für Pola Negri) kennen sehr wohl den mechanischen Wert dieser Proportionen, wenn sie ihre Heldinnen aus dem „Volke“ in den „höchsten Glanz“ steigen lassen. Daß ein Mensch, vom Schlage gerührt, tot umfällt, dieser Gestus hat keinen psychisch-dynamischen Wert; wohl aber einen sentimental-dynamischen, daß „ich ihn noch gestern sprach, und er war doch noch ganz munter und gesund“.

Dieses sentimentale Moment — das einzige dramatische, das dem Film erreichbar ist — entscheidet aber das Wesen des Filmdramas überhaupt: es kann nur realistisch gedacht werden; denn die menschliche Teilnahme kann nur wieder den Menschen treffen, höchstens noch das Tier; und die menschliche Sentimentalität ist eine partielle Teilnahme, die sich an gewissen biographischen oder charakterologischen Details festklammert, und sie, aus der Dynamik der oben angedeuteten Proportionen heraus, mit Affekt betont.

Diese biographische oder charakterologische Proportion möglichst extrem, das heißt ausdrucksvoll zu gestalten, bedeutet aber die Konzession an jede Verkürzung, an jede Krassheit der Situation zugunsten des starken Kontur. Die konstante theoretische Forderung an den „dramatischen“ Filmautor ist, von Sekunde zu Sekunde, die krasseste aller krassen Situationen, nämlich die streng antithetische. Das Filmdrama wird nicht durch ein antithetisches Moment von seinem Zentrum her in Bewegung gesetzt, sondern es bewegt sich durch einen peripherischen Antrieb von Antithese zu Antithese.

Das Resultat? Eben der „Just“-Film. Er schwindelt in den stark pointierten Stellen die mechanischen Gesetze der Körperbewegung alle weg, bis auf eines: das Gesetz „*actio par est reactioni*“, das einzige, das er mit dem antithetischen ductus des Sprechdramas teilt. Er läßt Körper sich so bewegen, wie sich in Wirklichkeit nur der Geist bewegt: in einer Gruppierung aus freier, nur durch das Gesetz der Antithese gegebenen Auswahl von Menschen innerhalb seines Fundus von handelnden, mimen- den, agierenden Körpern. Rochefort ist körperlich da im Filme;

als Reaktion auf die Worte des Herrn X.; so, wie im Sprechdrama etwa die kontradiktorische Meinung des Herrn Rochefort als Reaktion auf die Worte des Herrn X. da ist.

Fragt sich, ob der Preis dieser erhöhten „poetischen Konzeption“ durch die gelieferte Ware gerechtfertigt ist?

Keineswegs; denn die gelieferte Ware ist nicht einmal gleichwertig; sie ist geringer. Die dramatischen Konflikte des Filmes sind doch nur Antithesen der Physiognomie; sie reichen nur so weit, wie die deskriptiven Möglichkeiten des photographischen Bildes reichen, sind also reine Deskription der physiognomischen Oberfläche. Sie könnten also etwa vielleicht noch die dramatische Höhe eines Hogarth'schen Charakterkupfers erreichen (man beachte den tatsächlich bedeutenden Prozentsatz an folkloristischen Kultur- und Sittenfilmen, die hinter Hogarth's Sittenbildern nur so weit zurückstehen, wie eben zufällig irgendeine Frau Annie Beß hinter Hogarth zurücksteht, also zwar eine Welt weit, aber immerhin nicht weiter); doch die Antithese etwa eines Labruyère, des strengsten Physiognomien-Deskriptors, der die Sprache, auch den Dialog, niemals ideell-antithetisch, immer nur streng zeichnerisch verwendet hat, können sie nicht mehr erreichen. Niemals steht im Film hinter dem Menschen eine Welt. Während im großen Sprechdrama der Mensch, jeder Mensch, als Schnittpunkt aller Komponenten einer Welt, seiner Welt, also gewissermaßen repräsentativ vor dieser Welt steht, gibt der Film, und das nicht einmal im Bild, sondern nur im gedruckten Filmtitel, armselig genug ein paar dramaturgisch-mathematisch bedingte Komponenten dieser Welt. Denn der dramatische Film ist tatsächlich eine Maschine, streng konstruiert nach den mechanischen Gesetzen der geringsten Reibung: eine Schraube, will sagen ein Filmtitel, darf nur dort sein, wo ein dramatischer Drehpunkt nicht anders als durch den Titel zu konstruieren ist; und ein dramatischer Drehpunkt ist wieder nur dort berechtigt, wo er mathematisch notwendig ist, um die dramatische Maschine in Gang zu bringen.

Nun gibt es allerdings Dramen, und sehr große Dramen, deren tragisch-geistiger Ursprung anscheinend auch a priori ein mimischer ist — dieser Begriff wieder im weitesten Sinn gebraucht. Man nehme etwa Büchners „Woyzzek“: dieses Drama ist scheinbar durchaus aus der Antithese von Physiognomie zu Physiog-

nomie herausgearbeitet. Die allgemeine Antithese des Sprechdramas: Antithese der Ideen, ist hier mit einem wahrhaft genialen Trotz surrogiert durch eine Antithese stummer, bloß da-seiender und als bloß Da-Seiende sprechender Menschen. „L'homme machine“: alle Personen dieses Dramas sind bloße physiologische Maschinen. Ihr Sprechen ist ein physiologischer Akt gleichen Grades wie ihr Verdauen oder ihr Koitieren oder ihre Vater- und Mutterfreude (— auch diese Gefühle sind ja schon in der animalischen Welt begründet —) oder ihr tierischer Imperialismus nach dem zoologischen Prinzip, daß der Wolf eben die Schafe frisst und ein Hauptmann und ein Medikus zusammen den armen Woyzzek. Niemals war die Sprache stummer als im „Woyzzek“. Wäre ich Freudianer, so würde ich hinzufügen: die Karikatur auf das physiologische Experiment, verkörpert durch den Medikus, ist Büchners Haßliebe gegen Bruder und Vater. Georg Büchners „Woyzzek“ aber ist selbst nur ein physiologisches Experiment in der Geschichte des Sprechdramas, ein Familienerbstück der Physiologenfamilie Büchner; nur zu verständlich, daß sich diese Haßliebe grade in dem erblich am stärksten belasteten Drama Büchners besonders ressentimental ausspricht.

Gleich die rein äußere Struktur, die Einteilung in viele kleine Szenen, belehrt uns über das Film-Nahe eines solchen Versuches. Die seelische Situation Woyzzek ist in sehr viele äußere Situationen gesetzt, um sich eindeutig auszusprechen; in um so viel mehr äußere Situationen, je weniger ein stummer Mensch, wie Woyzzek, seine innere Situation nach dem Gesetz des Widerstandes — *actio par est reactioni* — direkt auszusprechen vermöchte. Das Verfahren ist gewissermaßen exemplifizierend: an den äußeren Situationen wird die tragische Situation Woyzzeks peripherisch bestimmt. Stellt man etwa auf die eine Seite den „Danton“, auf die andre das novellistische Fragment „Lenz“, in die Mitte zwischen diese beiden Werke den „Woyzzek“, so stellen sich die dramaturgisch-technischen Linien folgendermaßen dar: der Ideenkonflikt des „Danton“ ist ersetzt durch eine Art kontinuierlicher Präsenz der Figur Woyzzek, die Technik des Aufeinanderprallens durch die Technik eines Vorübergleitens an einem stabilen Punkt, eben an Woyzzek, vorbei; das Gesetz des Widerstandes ist durch ein dramatisches Verfahren ersetzt, das etwa dem Phänomen chemischer Zersetzungsprozesse nahesteht, die mechanische Reak-

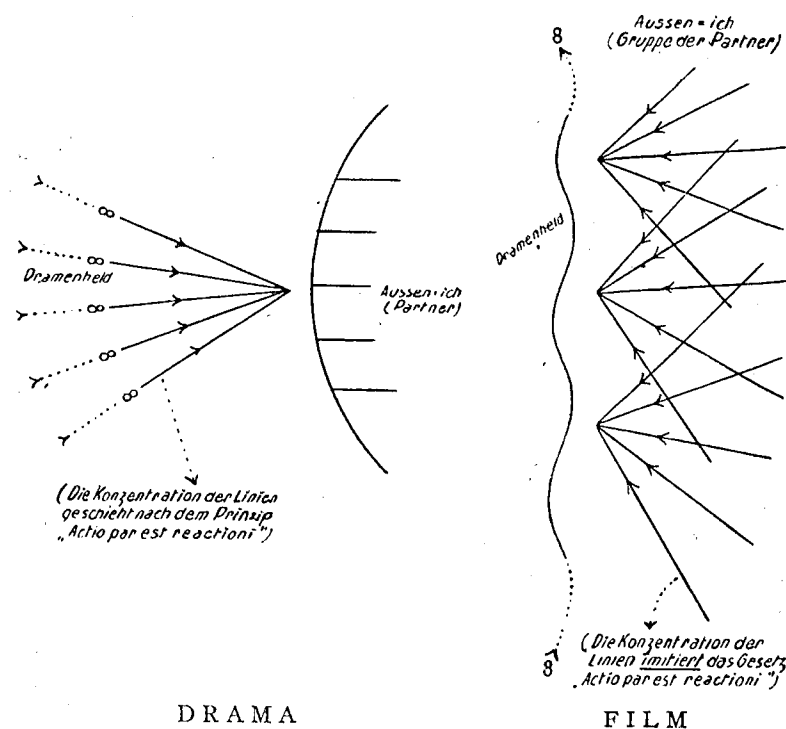
tion wird also gewissermaßen surrogiert durch die chemische Reagenz. Das „Lenz“-Fragment ist, im Sinne des Lessingschen „Laokoon“, ein Bild, das stärkste Bild, das vielleicht jemals aus einer menschlichen Biographie gezogen wurde; es malt die „fruchtbare Situation“, die Lessing für das „Bild“ fordert. Das Verfahren des „Woyzzek“ ist ein Versuch, dieses fruchtbare Bild zu verlängern, durch Überschneiden mehrerer fruchtbarer Situationen nach Art der ineinander greifenden Glieder einer Kette; und dieses Kettenähnliche, die Tendenz zu einer biographischen Kontinuität, der Versuch, durch diese möglichst enge, möglichst kurz bemessene biographische Kontinuität die Unendlichkeit eines Individuum ineffabile auszudrücken, ist das technische Charakteristikum des Woyzzekdramas.

Nun ist ein physiologisches Drama aber noch kein physiognomisches. Das Physiologische hat alle Möglichkeiten physiologischer Äußerungen; das physiognomische nur eine: die Bewegung. Ein Filmbild, das heißt ein Stück bewegten Filmbandes, vermag zwar mehr an Ausdruck in sich zu konzentrieren, es kann, im Lessingschen Sinn, „fruchtbarer“ sein als ein stehendes Bild; doch niemals so fruchtbar, wie eine Szene aus „Woyzzek“. Das aber ist eine bloße Quantitätsfrage: Die Kette muß eben größer sein, die Glieder enger geschmiedet, ja sogar, wie wir gleich sehen werden, unendlich groß und unendlich eng. Aber die Technik der peripherischen Bestimmung einer inneren Situation durch viele äußere (genau gesprochen, durch unendlich viele) ist dieselbe, die Technik des Vorübergleitens an einem festen Punkt schon im Typus des vorübergleitenden Filmbandes gegeben.

Daraus folgt aber, daß nur eine einzige menschliche Charakterform durch den Film voll gestaltet werden könnte: nämlich die passive, durch die Welt affizierte; niemals die selbst die Welt affizierende. Das ist, wie jeder Filmschreiber weiß, buchstäblich wahr: die Aktivität des Filmhelden, ich meine die äußere Aktivität, die nicht nur um ihrer selbst willen oder in usum psychologikum da ist, sondern zugleich eine inneré Aktivität bedeutet, ist von einem fast unüberbrückbaren Widerstand. Es gibt keinen Film„helden“, im Sinne etwa wie Macbeth ein Held ist; noch eher eine Film-Heldin, und zwar deshalb, weil der Frauenpsyche die engere Gebundenheit an vegetative Gesetze des Triebes noch zur Aktivität zugerechnet wird. Der Filmheld ist entweder der ge-

borene Pechvogel, dem auf der Welt jedes Malheur passiert, das einem Menschen überhaupt noch passieren kann; oder seine tiefinnerliche Passivität ist überwunden durch die exzentrische Aktivität des Detektiv- und Abenteurerschunds, der dann der Aktivität um jeden Preis die Figur a priori aufopfert; oder seine Scheinaktivität dient nur einem gewissen psychologischen Impressionismus.

Die Technik des realistischen Filmes — und anders als realistisch könnte das Film drama, wie wir gesehen haben, gar nicht sein — wäre also die konstante passive Anwesenheit des Helden vor einer Reihe wechselnder Situationen, durch die er affiziert wird. Illustrativ gesehen:



Wir sehen schon an dieser Illustration, und könnten geometrisch leicht nachweisen, daß der Filmheld als Figur keinen Anfang und kein Ende hat, während der Dramenheld als Figur zwar scheinbar keinen Anfang, aber doch ein Ende hat, und zwar ein solches, in welchem der unendliche Anfang zusammenläuft,

das heißt mitenthaltend ist („der Mensch wird, was er ist“, sagt der Tragiker Hebbel; dieser Glaube ist die wesentliche Voraussetzung jedes Dramas). Der Filmheld hingegen kommt aus der Unendlichkeit und verliert sich in die Unendlichkeit. Das heißt: der Sprung aus der zweiten Dimension der Filmleinwand in die volle Realität der allseits umrissenen dreidimensionalen, vollen Körperlichkeit, ist nur in der Unendlichkeit möglich.

Summarisch: das Filmdrama müßte also realistisch sein; doch Realismus im Film ist an eine durchaus undramatische Struktur gebunden. Das „Filmdrama“ ist also ein in sich widersprechender Begriff.

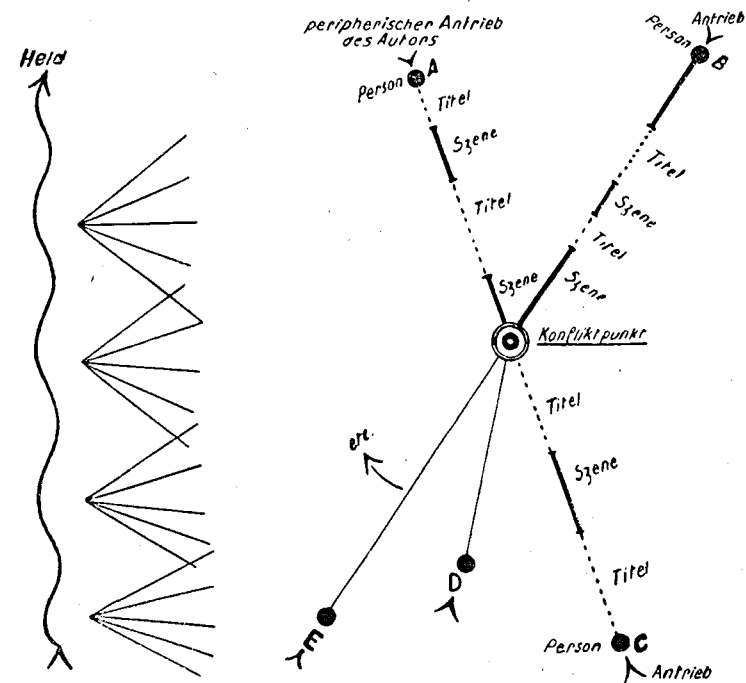
Wie es dennoch erreicht wird? Durch eine in sich widersprechende dramaturgische Konstruktion. Eine Art dieser Konstruktion sahen wir schon: den „Just“-Film. Er ist, im Wesen, eine künstliche Überkonzentration. So, wie im dramatischen Konfliktpunkt des Sprechdramas nach dem Gesetze „*actio par est reactioni*“ alle jenen ideellen Linien konzentriert werden, deren reaktiver Widerstand durch den Angriff aufgerufen ist, werden hier alle jenen menschlichen Figuren im Konfliktpunkt konzentriert, die einen Widerstand produzieren könnten. Die tragische Prämisse Hebbels: „der Mensch wird, was er ist“, verwandelt sich in die rein motorische: Der menschliche Körper bewegt sich in der Richtung dorthin, von wo aus er durch einen Widerstand magnetisch angezogen wird; ein natürlich ganz falsches Gesetz.

Man bemerkt übrigens, daß dieses Gesetz nur in seiner mehrfachen Anwendung eine dem „Drama“ ähnliche Form ergibt, in seiner Singularität höchstens eine dramatische Überraschung. Ebenso, wie die Replik noch kein Drama ist, sondern nur der Konflikt, das heißt die Reaktion eines ganzen Menschen in allen reaktiv angegriffenen Punkten, entsteht etwas Dramenähnliches im Film nicht durch die bloße „juste“ Anwesenheit eines Menschen, sondern durch eine künstlich-reaktive Hyperkonzentration von Figuren und mimischen Tatsachen überhaupt. Die dramatische Intensität des Filmdramas hat also einen wesentlich quantitativen Charakter.

Künstliche Hyperkonzentration — hier haben wir den entscheidenden Begriff.* Sie entspricht naturgemäß nicht dem vor-

* Siehe Anmerkung auf Seite 32.

übergleitenden Filmband, sondern sie wird durch einen gewaltsamen Eingriff in das Gleit-Prinzip erreicht: durch das Schneiden und Kleben des Negativbandes, das eigentlich nichts weiter ist als die Konzentration mehrerer Filmkontinuitäten in charakteristisch-pointierten Stellen; dann durch den an manchen Schnittstellen eingeklebten Filmtitel. Diese drei mechanischen Eingriffe ermöglichen erst das mechanische Konzentrationsprinzip, indem sie einerseits der notwendigen zentripetalen Bewegung ihre primäre Voraussetzung liefern: die Mehrheit der Angriffspunkte für den zentrischen Stoß, ohne die der Begriff des „zentripetalen“ überhaupt unmöglich wäre (Schneiden und Kleben); und andererseits den zentripetalen Weg durch das gedruckte Wort verkürzen. Eine Illustration möge auch dies erklären:



NATÜRLICHER FILM GESCHNITTENER FILM

(Das geschnittene Filmband ist als zwischen den Linien A—E hin- und herspringend anzunehmen)

Inwiefern das Schema dieses geschnittenen Filmes zugleich überhaupt der künstlich-dramatischen Hyperkonzentration unserer noch tragisch sein wollenden Zeitseele, der das Tragische doch im Entschwinden ist, entspricht (expressionistisches Drama, seelische Einstellung auf einen unausweichlich unmittelbar dämmern- den Kommunismus im weitesten Sinn) darüber zu reden, ist hier nicht der Ort.

Anmerkung zu Seite 30.

* Um zu verstehen, was ich unter „Hyperkonzentration“ verstehe, lese man ein sogenanntes „Schicksalsdrama“ aus dem Kreise Müllners, Houwalds oder Zacharias Werners. Auch hier ist das „Drama nur durch Hyperkonzentration erreicht; das Prinzip dieser rein mechanischen Hyperkonzentration ist die abergläubische Setzung von „Unglückstagen“, an denen die Personen zum Punkte irgendeines tragischen Konfliktes zusammenfliegen, wie die Motten zum Feuer. (Etwa Müllner, „Der 29. Februar“, „Die Schuld“, Werner, „Der 24. Februar“, Houwald „Der Leuchtturm“.) Die ü b e r r a t i o n a l e, etwa durch mythische Kräfte bedingte Konzentration realer Figuren auf einen Punkt ist also allerdings vielleicht die Möglichkeit einer Art niederen, doch echten Filmdramas. Ich selbst habe das Experiment in einem nächstens erscheinenden Film gemacht — als Experiment; nichts mehr, als das.

FRIEDRICH SIEBURG

DIE MAGIE DES KÖRPERS

BETRACHTUNGEN ZUR DARSTELLUNG IM FILM

Was ist Magie des Körpers? Die Fähigkeit, einen unsichtbaren Vorgang mit körperlichen Mitteln sichtbar zu machen. Die Fähigkeit, ein Geschehnis voll innerer Symptome aus dem Geist in den Raum zu verpflanzen. Sie ist weiterhin die Kraft, eine seelische Bewegung, die an nicht mitteilbare Besonderheiten der Persönlichkeit gebunden ist, mit dem, was alle Menschen gemeinsam haben, — mit dem Körper —, allgemeinverständlich und zwingend einsichtbar zu machen. Der Körper, das ist Gesicht und Auge, das sind die Glieder und das Ganze, schafft das greifbare Gegenbild zum seelischen Bild, er gibt die Ausdeutung des Gedachten im lebendigen Raum.

*

Was ist ein Filmdarsteller? Ein Typus, der die Öffentlichkeit terrorisiert. Er zwingt einer kulturell unsicheren und zerfaserten Masse seine Erscheinung als Vorbild auf. Er nährt sich nicht von der Gesellschaftsform, die ihn trägt (weil diese Form keine Form ist), er entnimmt seine Geste nicht aus der bestehenden Konvention (weil diese Konvention keine Geste hat), — sondern der Filmschauspieler bestimmt weitgehend die zittrigen und schwankenden Umrisse der gesellschaftlichen „Kultur“. Er legt die Mode fest, lanziert Unarten, beeinflusst sogar den Gesichtstypus, — kurz, er übt eine Schreckensherrschaft aus im Reich des Geschmacks. Ist das seine Schuld? Keineswegs, — er greift tastend in die Umwelt, um seine innere Erscheinung auszustatten, und findet nichts. Er späht bei der besitzenden Klasse umher, um Elemente zu finden, mit denen er seine Haltung festlegen könnte, und späht vergebens. Er ist eine zwingende Folgeerscheinung aus dem Zusammenbruch der europäischen Theaterform. Seine Aufgabe ist keine geistige, sondern eine sentimentale: nicht Ausdeutung, sondern Andeutung. Er steht einem neuen Menschenvolk gegenüber, das von ihm nicht Spiegelung, sondern Vervoll-

ständigkeit erwartet. Früher galt es, das Bild des erfüllten Lebens zu geben, heute kommt es auf die Erfüllung des leeren Raumes über dem leeren Leben an. Der Filmdarsteller also bevölkert das sentimentale Wunschbild der flutenden Masse. Er vervollständigt, was das Leben leer läßt. Er ist der Mann, den die arme, aufsteigende Frauenschaft einer verwesenden und erwachsenden Welt sich wünscht. Er ist der Held, den eine nur wirtschaftlich gegliederte und darum zum Heroismus nicht fähige Menge sich vorträumt. Kurz, er befriedigt die heutige schnell aufsteigende und verblasene Romantik auf billige Weise und auf halbem Wege, anstatt sie umzubilden.

*

Mit welchen Mitteln? Mit den Mitteln des halbverschollenen Theaters. Ein gewisser Bestand darstellerischer Mittel, der beim Bankerott des Theaters übrigblieb, hat sich als geeignet erwiesen, in die Filmdarstellung übernommen zu werden. Dieser Bestand ist klein und enthält nur das Nötigste an Mimik, Bewegung und Gängen. Er deckt sich keineswegs mit den Äußerungen, die im menschlichen Leben bei gewissen Gefühlsäußerungen fast mechanisch eintreten. (Dann wäre ja alles in Ordnung.) Sondern diese Mittel haben schon einen weiten Weg hinter sich. Sie waren schon auf der Sprechbühne Formeln, die durch den Text von Fall zu Fall geartet wurden, sie wurden als solche in den Film übernommen, um dort weiter als Formeln zu wirken: doppelte Entwesung! Aber der Unterschied liegt in der Wirkung. Während auf der Sprechbühne diese Formeln immerhin eine gewisse Konzentration erzielen wollten, wobei die stoffliche Besonderheit der Wortbedeutung zu Hilfe kam, geschieht im Film das Gegenteil. Das Darstellungsschema wirkt rein als Bezeichnung, als Andeutung, als eine Art schauspielerischer Kurzschrift, als Anstoß. Eine bestimmte, stereotyp gewordene Geste, die vom Darsteller meist noch dreifach verstärkt wird, weil er Furcht hat, aus Mangel am Wort nicht „verstanden“ zu werden, ruft im Zuschauer die entsprechende Vorstellung hervor. Diese Vorstellung aber wird nicht festgelegt, weil der Ausdruck, der sie erzeugt, viel zu allgemein, erstarrt und unpersönlich ist, um zur Präzision zu zwingen. Vielmehr klingt bei der üblichen Gebärde, die Verliebtheit andeutet, im Zuschauer sofort der ganze, riesenhafte, endlos flutende Komplex von Liebe an. Den tausendfachen Assoziationen,

die da blitzschnell aufschließen, ist kein Widerstand geboten. Es ist die äußerste Mechanisierung, die ja immer mit äußerster Sentimentalität zusammen geht: der Schauspieler gibt die Bezeichnung aus seinem Formelvorrat, — und beim Zuschauer geraten die Nebenvorstellungen in wirbelnde Bewegung. Bedeutung strömt in den leeren Raum der Romantik.

Darum auch sind schlechte Filmdarsteller so beliebt. Sie geben dem Publikum die größte Freiheit für seine Fantasie. Sie wirken wie Geigenadagios und Militärmärsche abends in den Biergärten. Eine bestimmte Tonfolge (Geste) bezeichnet flüchtig Traurigkeit oder markigen Schneid, — und der Hörende, knapp davon berührt, irrt von diesem Anstoß (Geste) schnell ab in die Wildnis seiner Vorstellungen. Dem Tongebild (der Darstellung) aber ist er dankbar, daß er nicht gefesselt wird, daß er eigene Wege gehen kann, anstatt auf fremde gezwungen zu werden. Dies ist neben dem erotischen Moment der Grund für die zähe Dankbarkeit, mit der die Menge an seinen Filmliedlingen festhält. Ich spreche von Stars, deren künstlerische Herkunft verworren und dunkel ist. Ihre glatten Gesichter, möglichst unpersönlich, mit den gültigen Merkmalen des Gefälligen, eignen sich am besten zur Hervorbringung unpräziser mimischer Formeln. In solchen Zügen ist nichts, was den Zuschauer irritieren oder persönlich fesseln könnte, — ein mimischer Schnörkel taucht auf und entläßt den dankbaren Beschauer sofort ins Meer seiner Assoziationen. Dutzende von ganz unbegabten und persönlich belanglosen Darstellerinnen, um die sich Millionengelder akkumulieren, bewirtschaften heute auf diese Weise und aus diesem Grunde die Gehirne der Menschen. Und es wäre ungerecht, sie ganz zu verwerfen, denn sie sind wenigstens unbeschwert von zwittrigen Bühnenmitteln, deren Anwendung nicht einmal Gefühlsbewegung aufkommen läßt. Sie gehen zwar auf die Verwirrung des Gefühls, aber sie schaffen doch auch das Gefühl als Voraussetzung. (Die Existenz dieser Stars hat ferner seine wirtschaftliche Seite, die kompliziert und interessant ist. Leider ist hier nicht der Ort, davon zu handeln. So viel nur sei gesagt: ihre hartnäckige Aufrechterhaltung geht, neben privaten Verwicklungen fast in jedem Falle, vom Zwischenhändler aus, von dem im Film fast alles Fragwürdige kommt.)

*

Wer Grenzen zieht und Ortsbestimmungen vornimmt, ist einseitig. Ich auch. Bei jedem Suchen nach Grundsätzen kommen die Zwischenstufen zu kurz, die immer am umfangreichsten sind. Wir haben in Deutschland die Filmstars, von denen ich eben sprach. Wir haben die großen Filmdarsteller, die alle ihre Kraft aus der Neuordnung des Theaters, aus dem Geistkampf um die lebendige Bühne ziehen. Und wir haben das weite Zwischenreich filmender Schauspieler. Der Star lebt darstellerisch vom alten Theater, von mimischen Restbeständen. Aber er macht den Film volkstümlich, er bindet Gefühl los, wenn er es auch gleichzeitig zerstreut. Er wirkt sentimental. Der filmende Schauspieler bedient sich seiner Bühnenmittel, die sehr gut und lebendig sein können, für ihn ist der Film „fast so wie Theater“. Er wird nie stören, nie hemmen. Aber er wird auch nicht ändern. Ihn trägt die Entwicklung, die er nicht beeinflussen kann. Der große Filmdarsteller endlich erzwingt die Niveausteigerung des Films, nicht stofflich, sondern zunächst nur innerhalb der Regie. Aber er wirkt zwangsläufig auch auf das Stoffliche voraus. Er erzwingt die Konzentration des Gefühls, indem er auf die Gestalt konzentriert. Er bindet die Seelenregungen des Zuschauers, indem er sie durch den Maßstab seiner Gestaltung bewertet. Er reinigt das Gefühl, indem er es zu sich heraushebt aus der dumpfen Assoziationsmasse. Während der Star sentimental wirkt, wirkt der große Darsteller moralisch.

*

Mit welchen Mitteln? Mit der Magie des Körpers. Diese Magie als Gegenwart ist Utopie. Aber der Darsteller erstrebt sie. Dadurch wirkt er. Die Magie des Körpers ist also ein darstellerisches Mittel, das ausschließlich dem Film angehört. Man begreife dies! Die zukünftige, die ideale Filmdarstellung wird allein dem Film angehören, wird in ihm seine Wurzel haben und wird mit andern Raumkünsten (dem Schauspiel, dem Tanz) schwer vergleichbar sein. Das neue Theater wirkt im Material des Wortganzen, der Melodie, die neue Filmdarstellung wirkt im Material des Körpers. Beide wirken aus dem Zentrum des geistigen Kerns an den Umkreis der Äußerung vor. Magie ist Zwang zur Einsicht, die nicht persönlich geartet sein darf, sondern an der dargestellten Erscheinung orientiert ist. Magie ist Zwang zur übereinstimmenden Gesamtvorstellung, ist Zwang zur Klärung des Gefühls von der



halbmusikalischen Assoziation weg zur geistigen Erkenntnis. Was erkennt der durch die Magie des Körpers gezwungene Zuschauer? Daß die Darstellung „richtig“ ist. Wodurch? Durch die Eindeutigkeit des Gefühls. Der Weg geht also durch die Erschütterung zur Überzeugung. Beim „Star“ ging der Weg umgekehrt durch die Erkenntnis zur Erschütterung. Weil der Zuschauer infolge Funktionierens des bestimmten mimischen Schemas wußte, daß dies oder jenes Gefühl gemeint ist, wanderte er von dieser Erkenntnis ab in den Gefühlsbrei.

*

Die Magie des Körpers ist die Utopie, auf die der große Darsteller immer hinzielt. Wir sehen nun die Möglichkeit, daß ein Darsteller seine Erlebniskraft so stark mit Körpergefühl durchtränkt, daß er, vom Theater kommend, seinen Seelenkern räumlich so stark hinausfühlt, daß er seine geistige Spannung so stark verleibt, bis er der Magie nahe kommt: Asta Nielsen. Von anderen Punkte her sehen wir den Darsteller aufsteigen, der seinen Körper vom Mannigfaltigen zum Überzeugenden steigert, der, vom Variété kommend, seine zauberhafte Geschicklichkeit unter das Gesetz des Erlebnisses stellt, der den körperlichen Wirbel zum geistigen Hymnus dehnt, der nicht durch die Steigerung, sondern mystische Verwandlung seiner Körperleistung sich der Magie nähert: Charlie Chaplin. Sie stellen die beiden Pole filmischer Darstellung vor, von entgegengesetzten Enden der schauspielerischen Bereitschaft zum gleichen Ziele wandernd. Asta Nielsen und Charlie Chaplin. In ihrer Darstellung umfassen sie die heutige Welt. Asta Nielsen hat die gesamte Tradition Europas in sich. Chaplin ist ohne Tradition, er wirkt als voraussetzungsloser Amerikaner. Bei ihr sind die mimischen Mittel in der Totalität versammelt, sie überwindet diese Mittel immer wieder, um zum körperlichen Ausdruck zu gelangen. Bei ihm fehlt jegliches mimische Mittel, das uns aus der Tradition bekannt wäre. Dafür sind körperliche Mittel um so mehr da. Er überwindet sie immer wieder, um zum geistigen Ausdruck zu gelangen. Die Asta besitzt als europäische Schauspielerin bei höchster geistiger Spannung den sozusagen undurchsichtigen Körper, den ihr Wille durchstrahlt, Chaplin als amerikanischer Exzentrik verfügt über den bis zum Wunder gelockerten Körper, den er in höchster geistiger Spannung formt, festigt, regiert. Beide befreien sich —

und uns. Die Nielsen befreit sich vom Gefühl, von dem sie als traditionsbeladener Mensch zu viel hat. Sie macht das Gefühl für uns unschädlich, indem sie es formt und benennt, indem sie es an die darstellerische Situation bindet. Chaplin befreit sich vom Mechanismus seine Anatomie, indem er seinem Gliederspiel einen bestimmten geistigen Sinn gibt, indem er die Akrobatik ethisch bezieht. Beide geben mit ihrer Darstellung über das darzustellende Gefühl ihr Urteil ab. Das ist die körperliche Sinngebung einer sinnlosen seelischen Spiegelung. Die Asta gibt dies Urteil, indem sie sich körperlich lockert und seelisch versammelt: sie ist traurig — über ihr kaum zuckendes Gesicht geht ein Sturm, der die Augenbrauen schwach bewegt und einen Mundwinkel leicht verschiebt. Charlie nimmt Stellung, indem er sich seelisch loslöst und körperlich bindet: er ist fröhlich — er geht beiseite und macht (vom Rücken gesehen) ein paar Tanzschritte, in denen die Freude zuckt. Er verbirgt sein Gesicht, — die Asta schiebt es als seelisch am unmittelbarsten vor.

*

Wo stehen die schwedischen Filmdarsteller? Diese naiven Typen sind sehr raffiniert. Ob nun von sich her oder vom Regisseur her, wage ich nicht zu entscheiden. Wahrscheinlich ist das letztere richtig. Einer von ihnen — Lars Hansson — mag hier für alle stehen. Dieser Hansson hat nicht das Format, um als Typ schöpferisch zu sein. Aber eine reinere, reibungslosere Leistung als seine Bauernsöhne läßt sich nicht denken. Woraus setzt sich diese Leistung zusammen? Ich sprach gelegentlich der Filmstars von bestimmten darstellerischen Formeln, die dort allerdings mechanisch eintreten und wirken. Nun, Hansson hat nicht einmal diese. Wenn er mimisch wirken will, versagt er. Aber er hat mehr. Von der Nielsen her weiß er — wie alle —, welche ungeheure Überredungskraft das menschliche Gesicht als solches hat, ja, daß etwas Bewegenderes als das Antlitz in der Großaufnahme mimisch gar nicht gefunden werden kann. Der Schwede nun hält, wenn der Moment der Erschütterung dramaturgisch gekommen ist, „einfach“ sein Gesicht hin, erfüllt sich innen bis zum Zersprengen mit dem Gefühl der Situation, — und je langsamer diese Erfüllung an die Oberfläche dringt, um so stärker ist die Wirkung. Und zwar ist die Wirkung so, daß er mit seinem kaum bewegten Antlitz fast eine Art Lähmung auf den Zuschauer ausübt, daß er ihn

gleichsam in dem Gefühl der Szene vereinsamt, so daß eine willkürliche, assoziative Abschweifung des Beschauenden gar nicht möglich ist. Das hat Asta Nielsen gelehrt. Ein weiteres Element von Hanssons Leistung ist das Verhalten des ganzen Körpers innerhalb der Handlung. Dies ist der zweite Weg, der zur Magie des Körpers führt. Wir sahen zuerst das Gesicht als Exponenten der seelischen Konzentration. Wir sehen jetzt den Körper als Exponenten der körperlichen Konzentration. Der Schwede spannt diese beiden Erscheinungen weit auseinander. Er wirkt mit dem Gesicht, — er wirkt mit dem Körper, aber nicht innerhalb des Körpers, nicht mit den Bewegungen der Glieder also, sondern mit „Gängen“, mit Verrichtungen innerhalb des Tatsachenraums. Was Chaplin vermag — die körperliche Wirkung innerhalb des Körpers —, das kann er niemals. Er kennt nur die beiden Extreme. Sahen wir ihn bei der Gesichtsmagie von Asta Nielsen stammend, so dürfen wir ihn in der Bewegungsmagie schon deshalb nicht von Chaplin ableiten, weil der Chaplinschen Bewegung die Akrobatik, das Spiel, zugrunde liegt, während der Schwede die Arbeit zugrunde legt. Welch ein Unterschied! Der beschwingte Amerikaner erinnert sich an die glitzernden Gliederkünste und Fangspiele, der schwere Schwede fußt auf der schweren, körperlichen Bauernarbeit seiner Heimat.

*

Wir sehen also, wie weit die Filmdarstellung, die zur Magie des Körpers strebt, vom Tanz und von der Pantomime entfernt steht, ebenso fern, wie vom Theaterspiel. Das Theaterspiel setzt den Bühnenraum voraus, der die schauspielerischen Bewegungen überhaupt erst sinnvoll macht. Jede schauspielerische Bewegung wird durch den Bühnenraum vervollständigt, weil sie auf diese Abgrenzung angelegt ist. Der Tanz setzt aber einen Raum gar nicht voraus, weil er ja einen seelischen Vorgang nur körperlich wiederholt, nicht ersetzt, weil er ja einfach eine körperliche Parallele schafft, also gar nicht den Wunsch hat, die Seelenbewegung körperlich zu durchdringen. Er verwandelt nicht, er wiederholt nur, wenn auch auf anderer Ebene. Er schafft für das Gefühl kein Bild, sondern eine Allegorie. Das Gesicht aber wird vom verständigen Tänzer nur als Maske betrachtet. Gibt man dem Tanz einen stofflich kausalen Sinn, so rückt er zur Pantomime zusammen. Diese kann nur in der Umschreibung groß-

umrissener Grundgefühle bestehen, soll sie nicht wie ein Taubstummenkongreß wirken. Da ihr Wesen aber in der dauernden figuralen Auflösung dieser Grundgefühle und ihrer stofflichen Verknüpfung besteht, so ist auch hier eine magische Körperwirkung nicht möglich, zumal der Eindruck erst durch das Spiel der Körper gegen- und untereinander, also durch Formvermengung vollständig wird. Der tanzende Körper strebt zum Ornament, also zur Entpersönlichung. Der darstellende Körper aber strebt letzten Endes zur moralischen Wirkung, also genau zum Gegenteil. Werner Krauß als Filmdarsteller hat hier seine Gefahr. Seine körperliche Intensität ist so groß, daß, wenn ihm als Bauelement das Wort nicht verfügbar ist, seine ganze Kraft in die Glieder schießt, wo sie dann einfach pantomimisch sich zur Gesichtsmagie zurückzutasten sucht. So haben wir von ihm neben Leistungen, die nur mit denen der Nielsen verglichen werden können, manchmal Darstellungsmomente, wo er wie ein Elektrifizierter von diesem seltsamen pantomimischen Mißverständnis hin und her geschleudert wird, oder wo er — im Extrem — mit dem Körper, vor allem mit den Armen sozusagen Maske macht und als Allegorie herumgeht. Diese Verwirrung ist beinahe genial, da er eine so stählerne Geladenheit besitzt, daß ihm auf falschem Wege Richtiges beinahe, beinahe gelingt. Dieser Reiz ist unbeschreiblich, wenn sich weitgetrennte Welten ineinanderschieben.

*

Tanz und Pantomime bestehen also ohne Raum. Das Schauspiel braucht den Bühnenraum zur klanglichen und figürlichen Abgrenzung. Die Filmdarstellung hat nur den Tatsachenraum, also den imaginären Raum seiner Handlung, der nur durch Gesamtgestaltung zu bewältigen ist. Deshalb ist im Film auch die sogenannte Nüance, der schauspielerische Einfall immer Sache des Verfassers oder höchstens des Regisseurs. Denn die Orientierung im Tatsachenraum ist nicht die Angelegenheit des Darstellers, vielmehr muß er ihn vollständig durchgearbeitet vorfinden, wenn er ins Spiel tritt. Die Nüance ist nämlich im Film (der hierin reiner ist als die Bühne) immer stofflich bedingt, immer dramaturgisch verknüpft, ist niemals illustrativ, sondern immer organisch, immer bauend. Der Filmdarsteller, der Einfälle hat, verwirrt den Bau. Er entzieht sich der Stoffgestaltung, er lenkt ab, er ist unkörperlich. Der große Darsteller hat keine Ein-

fälle als Einzelelemente, sondern Körpermagie als Gesamtgestalt. Denn wie kann der Filmdarsteller seine Rolle bauen? Stünde er auf der Bühne, so würde er im Wort beginnend zur Melodie aufsteigen und so den Bogen spannen. Hier aber muß er im Körper bauen. Er macht seinen Körper zur Achse des Geschehens. Er geht nicht zeitlich in der Melodie von sich weg und sucht die Momente des dramatischen Schicksals auf, — er bleibt bei sich und versammelt räumlich in sich alle Erschütterungen, die von seiner Magie ausgehen wie Gewitter.

FRANZ SCHULZ

DEFINITIONEN ZUM FILM

DER FACHMANN

Er ist sehr selten. Dieser Seltenheit Ursache ist die Jugend der Industrie. Die Industrie ist jünger, als die in ihr Tätigen. Es gibt kaum einen unter den Filmleuten, der nicht aus anderem Berufe gekommen wäre; kaum einen, der, von der metaphorischen Pike auf dienend, Erfahrungen von Grund auf zu sammeln Gelegenheit gehabt hätte. Der Fachmann des Films ist überdies selten, weil zu diesem Typus nicht nur industrielle und technische Kenntnis gehört, sondern auch ein spezifischer „Blick“, das heißt, eine spezifisch interessierte Fähigkeit der Intuition; ein Finger-spitzengefühl für dieses, grade dieses, ausgesprochen dieses Objekt.

Da aber die Filmproduktion vier Seiten hat: eine künstlerisch-schriftstellerische, eine theatralische, eine technische und — last not least — eine geschäftliche; da jede dieser Seiten immerhin kompliziert und, infolge der Jugend der Industrie, erst und noch in der Entwicklung ist, intensivere Konzentration also erfordert, als irgendein Zweig einer nahezu entwickelten und langsam nur sich vollendenden Industrie, — aus all den Gründen kann jener Typus, den ich Filmfachmann nennen will, in Wahrheit Fachmann wohl nur in einer Seite des diffizilen Objektes sein, indes er sich in des Objektes übrigen Seiten mit approximativer Kenntnis notwendig begnügen muß.

Wollte man — um es zu beleuchten — das Wesen dieses an dem eines anderen Fachmanns erklären, so dürfte man ihn nicht dem Erfahrenen irgendeiner Industrie vergleichen (weil dieser nur der Kenntnis, kaum des spezifischen Blickes bedarf), — ebensowenig dem schaffenden Künstler (dem als solchen umgekehrt der Blick genügt, Kenntnis — außerhalb der, zumeist beschränkten, rein technischen — entbehrlich ist); — näher als diese beiden kommt dem Typus des Filmfachmanns der des Kunstsammlers, dessen technische, geschäftliche, fachhistorische Kenntnisse des spezifischen und intuitiven Blickes bedürfen, um werterzeugend

zu sein. Diese Parallele ist richtig auch darin, daß der Kunstsammler, ein Mensch von universalen Fachkenntnissen, in den Gebieten seines speziellen Interesses besondere Erfahrungen besitzt.

Der geschäftliche Leiter einer Filmproduktion verfügt über andere Spezialkenntnisse und Fähigkeiten als der Schriftsteller, dieser über andere als der Regisseur und der Photograph. Von dem Architekten und dem Darsteller nicht zu reden. Allen diesen Fachleuten gemeinsam aber sei das Wissen innerhalb des ganzen Komplexes in großen Linien, approximativ. Von den vier Fachleuten — Direktor, Schriftsteller, Regisseur, Photograph — ist keiner entbehrlich, keiner ersetzbar; keiner aber auch vermag allein zu schaffen oder nur allein zu bestimmen; keiner dürfte demnach — und vielleicht liegt hier der organisatorische Mangel der Filmindustrie — den anderen kraft seiner Stellung a priori überlegen sein; keiner dürfte die Mitarbeiter zu Werkzeugen seiner Potenz, machen wollen oder dürfen.

Den theoretisch möglichen — doch meines Wissens bisher nicht dagewesenen — Fall ausgenommen, daß ein Kopf universale Fähigkeiten und Kenntnisse in sich vereinigte, wäre demnach der Begriff des Filmfachmanns in der Praxis zu ersetzen durch den eines Fach-Kollegiums, bestehend aus:

- erstens: dem künstlerisch und technisch besonders informierten Geschäftsmann: dem Direktor;
- zweitens: dem technisch besonders informierten und interessierten Schriftsteller;
- drittens: dem technisch besonders informierten und interessierten Regisseur;
- viertens: dem technisch besonders informierten und interessierten Techniker: dem Photographen.

Unter der Voraussetzung spezieller Begabung eines jeden dieser vier Fachleute für den Film, unter der Voraussetzung ferner der Gleichberechtigung aller Mitglieder des Kollegiums (dem zur Beratung der Architekt — der Darsteller auch vielleicht — von Fall zu Fall zuzuziehen wäre), schiene mir eine solche Vier-Männer-Herrschaft die bestmögliche Garantie für künstlerisch und geschäftlich gute Produktion. Denn künstlerisch und geschäftlich, diese beiden Begriffe bilden — wie später bewiesen werde — nicht jene Kontradiktion, die man in der Regel in ihnen zu sehen glaubt. Im Gegenteil.

Ekelhaft ist die Stellung des Bildungs-Spießers zum Kino. Der Angehörige dieser seltsamen Menschengattung, welcher Rembrandt kennt, hat einen ungeheuren Respekt vor Rembrandt. Nicht, weil er ihn kennt, sondern weil es Rembrandt ist, was er kennt. Des Bildungs-Spießers ungebildeter Bruder hat einen noch weit größeren Respekt: Erstens, weil er Rembrandt nicht kennt und zweitens, weil es Rembrandt ist, was er u. a. nicht kennt. Derselbe Bürger, sei er gebildet, sei er ungebildet, verachtet den Film, der — wie er sagt — keine Kunst sei. Mag er hineingehen oder nicht, das Wort „Film“ hat in seinem Munde etwa denselben Klang, wie das Wort „Zivilist“ im Munde eines Monokel-Leutnants.

Weil aber bei jeder Wertung nicht nur nach den Argumenten gefragt werden muß, sondern auch nach der Berechtigung des Wertenden zu werten, darum kommt es schließlich hier gar nicht darauf an, ob der Film von heute gut oder ob er schlecht sei, — es kommt darauf an, wessen Niveau höher ist: das der relativ besten Films oder das Durchschnitts-Niveau des bürgerlichen Bildungs- und Respektwesens. Nun, — die guten Films sind das Werk kenntnisreicher, fähiger, kluger und fleißiger Menschen. Alle diese Eigenschaften zugleich besitzt auch der beste Spießer nicht. Also: hat er vielleicht auch in diesem oder jenem Falle recht, das Recht zu verachten hat er nicht.

Die Film-Verachtung speziell des deutschen Bildungs- und Respektwesens geht auf das heimische Dogma zurück, Langeweile sei notwendiges Attribut der Kunst. Dieser seltsame Typ ist um so bereiter zur Anerkennung extra-kommerzieller Leistung, je intensiver er bei ihrem Genuß sich langweilt. (Will Einer diese These erst bewiesen haben, der bedenke zum Beispiel, um wie viel leichter und in wie kurzer Zeit der vasilinsanfte und langweilige Tagore in Deutschland populär geworden ist, verglichen etwa mit dem großen und unbeschreiblich amüsanten Anatole France, der — wäre nicht zugleich mit seinem Werke auch sein Ruhm aus Paris herübergekommen — von dem Gros deutscher Leserschaft heute noch unter die erotischen Plätscherer von der Art Marcel Prévosts oder Gyps gezählt würde.)

Da aber der Film — so divergent seine künstlerischen Tendenzen vielfach sein mögen — in erster Linie Kurzweiligkeit anstrebt, rechnet der deutsche Bildungsbürger ihn nicht unter die künstlerischen Angelegenheiten, verachtet ihn und erstreckt diese Verachtung unterschiedlos auf die künstlerisch wertvollsten Filmprodukte. In allerletzter Zeit erst scheint eine Wandlung sich zu versprechen. Charakteristisch für dieses Publikums Geist aber ist der Termin solcher Wandlung; der Umstand, daß die Film-Verachtung im gegenwärtigen Augenblick grade schwächer zu werden beginnt, kontemporär nämlich mit einer Richtung im Film, die, besten künstlerischen Willens, bisweilen auf Fehlwegen wandelt und — neben ausgezeichneten — auch ein paar Films geschaffen hat, deren simpler und gemeinsamer Fehler es ist, daß sie das Publikum langweilen. Die Frage nach post hoc oder propter hoc verursacht hier kein Kopfzerbrechen angesichts eines Publikums, von dem wir nach allen Erfahrungen in Theater, Literatur und bildender Kunst sicher sein können, daß die ersten Flämmchen seiner Anerkennung noch lange hätten auf sich warten lassen, wären die betreffenden Bestrebungen im deutschen Film von künstlerisch noch weit besserem Niveau, entratend aber der durch blasse Eintönigkeit getrübbten Fehlprodukte.

Hier liegt meines Erachtens das schwerste Hindernis für die Entwicklung des deutschen Films: Kontrolliert von einer Oberschicht des Publikums, das ein schlechtes Gewissen hat, wenn es vor Kunsterzeugnissen sich nicht langweilt, das nicht Langweilige ergo zu verwerfen allzuleicht geneigt ist, von dieser Oberschicht überdies durch ihre Exponenten in der Presse kritisiert, steht die deutsche Filmindustrie vor einem Dilemma. Denn der übrige Teil des deutschen und der allergrößte Teil des internationalen Publikums, aufrichtig, naiv und unversnobt, liebt im Kino nichts mehr und sucht dort nichts andres, als Unterhaltsamkeit. (Wobei um der Gerechtigkeit willen nicht verschwiegen sei, daß diesem naiven Publikum die Fähigkeit zur Unterscheidung der Begriffe „Kunst“ und „Kitsch“ zumeist abgeht. Kitsch aber ist ein esoterisch snobistischer Begriff, und wenn Esoterik irgendwo deplaciert ist, so im Film. Unterhaltsame Dinge, gut durchgeführt — wie ein atemraubender Ritt, ein Kampf mit Wölfen, das Wunder einer alten Sage, eine phantastisch vorgeahnte Erfindung — sind an sich niemals Kitsch. Kitsch kann nur die Art der Durchführung

sein, vor allem das Drum und Dran, die psychische Handlung, wenn sie von verlogener Sentimentalität getränkt ist.)

Die tieferen Ursachen jener Phänomene, die man der deutschen Filmindustrie zum Vorwurf zu machen pflegt — Unsicherheit, Tappen im Dunklen, Mangel an Wagemut, das vielfach vorkommende Mißtrauen gegenüber Neuem —, all dies resultiert letzten Endes nicht aus Defekten innerhalb der Industrie selbst, sondern aus Defekten des Publikums, deren kritische Auswirkung die produktiven Köpfe des deutschen Films irritiert.

Meiner Ansicht nach müßten, mit kurzfristigem Verzicht auf die in jedem Falle unsichere Anerkennung einer — derart falsch eingestellten — Oberschicht, diese produktiven Köpfe nicht irre werden in ihren Absichten, künstlerisch und geschäftlich Wertbringendes zu leisten. Denn... usw.

MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN

Um die Schöpfungen innerhalb einer Kunstgattung, die Schöpfungen einer jeden tätigen Produktion bewerten zu können, muß man zweierlei klar erkannt haben: die Möglichkeiten und die Grenzen. Oder besser: den durch die Möglichkeiten gegebenen Reichtum und die von den Grenzen diktierte Armut. Diese Terminologie anerkannt, lautet das Gesetz tätiger Produktion: Den Reichtum nutzen, die Armut nicht unnötig fühlbar machen.

Aus den Möglichkeiten und Grenzen des Films aber resultieren zwei Reichtümer und eine Armut: Die Armut an exakter psychischer Differenzierung mangels des gesprochenen Wortes; — der Reichtum an Dimension und Örtlichkeit, der Reichtum an technischen und phantastisch-illusionistischen Potenzen.

Die Psychologie der Filmhandlung muß, ebenso wie die Charaktere der Personen, notwendig gröber, schematischer sein, als die des Schauspiels, des Romans. Psychologische Paradoxa, die komplizierten Überschachtelungen von Bewußtem, Halb- und Unbewußtem im Film darzustellen, ist unmöglich. Der Versuch, einen Hamlet, einen Frédéric Moreau, den Spaßvogel Pierrot mit all ihren Seelenkomplikationen und Widersprüchen zu reproduzieren, — aus diesem Versuche mit untauglichen Mitteln müßten

im Film verschwommene und unklare Gestalten notwendig hervorgehen.

Das über die empfindliche Armut des Films, die aber nicht allzu drückend erscheinen muß, angesichts seiner großen Reichtümer und dieser Reichtümer tieferer Bedeutung. Womit es sich also verhält: Bedürfnisse und die technischen Erfindungen zu ihrer Befriedigung stehen immer in dem Verhältnis reziproker Kausalität. Demnach ist es anthropo-organisch kein Zufall, daß eine an Dimension, Bewegung, technischen und phantastisch-illusionistischen Möglichkeiten derart reiche Kunstgattung gerade in einer Zeit gefunden wurde, da das Leben fortschreitend gefahrloser, abgezikelter und mechanisierter wird, da der in den Menschen seit urewig vorhandene Abenteuertrieb von Jahrzehnt zu Jahrzehnt tiefer in passive Latenz versinkt. (Der Krieg war — jenseits des Politischen — letzten Endes die elementare Eruption jenes neurotisch hypertrophierten Triebes.) Das verdrängte Bedürfnis nach Abenteuer und Gefahr, soweit es nicht durch Spiel, Geldkampf oder Sport ungenügend befriedigt ward, kompensierte in den vergangenen Jahrzehnten die Lektüre und die sexuelle Sensation. Heute aber haben die Menschen der Großstadt sich überlesen; Druckerschwärze langweilt, Romane werden wirkungslos vergessen und aus der Zeitung klauben die meisten Leser nur die fetten Titel heraus. Zugleich wird die sexuelle Sensation, Produkt der sexuellen Problematik, immer spärlicher. (Der erotische Zynismus ist eine organo-logische Konsequenz der Krankenkasse, der Beleidigungsklage und der Funkentelegraphie.)

Da ist der Film zur rechten Zeit erschienen, um dem in allen Gebieten des menschlichen Lebens suspendierten Abenteuertriebe Genüge zu tun. Seine Technik bietet in jenen Gebieten gerade, nach denen der Trieb sich sehnt, die weitesten Möglichkeiten, die größten Reichtümer. Der Mensch, dem das Leben kein Wunder verspricht, weil er sich von der Unentrinnbarkeit der mechanischen Gesetze überzeugt hat, sieht hier Körper ohne Schwerkraft, Tonklumpen, die sich beleben; wer niemals ein Pferd besteigt, weil das Reiten nicht zu seinem Berufe gehört und zum unerschwinglichen Luxus geworden ist, erlebt phantastisch wilde Reitszenen der Cowboys; wem Zeit und Nerven fehlen, eine Frau unglücklich zu lieben, vor dessen Augen wird die Welt auf den Kopf gestellt, weil ein Mann eine Frau und

nur diese eine erobern will; und wer sein Leben lang an das Aktenregal Nr. 3 im Zimmer Nr. 65, Sixth Avenue Nr. 117, und an die Stadt gefesselt ist, die auf der Kreuzung des 18. Längens mit dem 7. Breitengrad liegt, der wird des Abends in tollem Wirbel durch alle Länder, durch alle Zeiten gerissen...

Einen Film aber herzustellen — er ist in Deutschland gemacht worden —, der sich auf die Lokalität eines Hauses beschränkt, bedeutet nichts anderes, als einer Kunstgattung zu den ihr eigenen leidigen Grenzen aus freiem Willen noch überdies die Grenzen einer andern Gattung auferlegen. (Jener Film unterwirft sich dem aristotelischen Bühnengesetz der Einheit des Ortes.) Solch unökonomisch freiwillige Selbstbeschränkung — es gibt viele Beispiele zu diesem Kapitel — beweist, daß man sich nicht klar war über die Grenzen und Reichtümer einer Kunstgattung, innerhalb derer man auf diesen Wegen bestenfalls zu einem experimentell-artistisch interessanten Resultat kommen, nichts aber zur Vollendung der Gattung beitragen kann.

Jenseits der Frage nach Kunst oder Nicht-Kunst, und lange vor ihr, sind dem Film seine Wege gewiesen. Die Epoche einer kollektivistisch-materialistischen Weltanschauung ist der differenzierten Psychologie abhold und bedarf der Reproduktion all jener Abenteuer, deren sie ihre Menschen nicht teilhaft zu machen vermag. Von dieser Erkenntnis ist meines Erachtens eine jede Theorie des Films herzuleiten.

KÜNSTLERISCH — GESCHÄFTLICH

Die Autoren eines der besten und interessantesten Films, der je gemacht worden ist, — „Das Kabinett des Doktor Caligari“ — hatten das Glück, eine Firma und einen Regisseur zu finden, welche bereit waren, die völlig neuartigen Tendenzen der Schriftsteller annähernd zu verwirklichen. Obzwar diese wie jede Neuartigkeit zweifellos ein größeres geschäftliches Risiko bedingte, als das Weiterfahren in erprobten Gleisen. Was aber war das Resultat solchen Mutes? „Das Kabinett des Doktor Caligari“ wurde geschäftlich wie künstlerisch — in Deutschland und in der Welt — zum ungeheuren Erfolg und hat den Produzenten und der deutschen Filmbranche — man pflegt das so zu nennen — weit mehr an Prestige eingetragen, als zehn andere gute konventionelle

Films. Was aber wäre geschehen, hätte man furchtsam die künstlerischen Tendenzen der Autoren vernachlässigt und — das Risiko scheuend — die an sich sehr spannende Handlung zu einem nicht neuartigen Film verwendet? (Was durchaus möglich gewesen wäre.) — In diesem Falle hätte die Firma einen jener Films gemacht, die gefallen oder mißfallen, mehr oder weniger Geld gebracht haben, und die heute längst vergessen sind.

Das Beispiel dieses Werkes beweist klarer als jede Theorie, daß — ich versprach den Beweis — die Begriffe „künstlerisch“ und „geschäftlich“ nicht jene Kontradiktion bilden, die man in ihnen zu sehen allzu oft geneigt ist. Dies begriffen, wird die Vollendung der Films ebensosehr gefördert, wie sie gehindert wird durch den aufreibenden Kampf, den die Monopolvertreter des künstlerischen und die des geschäftlichen Prinzips dauernd miteinander zu führen pflegen.

HANS SIEMSEN

DAS FILMMANUSKRIPT

Weshalb gibt es so viele schlechte und so wenig gute Filme?

Die „Leute vom Bau“, die Filmhersteller, -Regisseure, -Schauspieler sind mit der Antwort sehr schnell bei der Hand. „Mehrere Gründe gibt es zwar“, sagen sie, „aber der erste, der Haupt- und Urgrund für das mangelhafte Niveau der meisten Filme, das sind die mangelhaften Manuskripte. Gebt uns bessere Manuskripte“, sagen sie, „und wir machen euch bessere Filme.“ Und sie gehen hin und erlassen ein Preisausschreiben für das beste Filmmanuskript.

Und dann setzen sich tausend Schriftsteller, Kritiker, Dramatiker und solche, die es werden wollen, an ihre Schreibtische und dichten tausend Filmmanuskripte. Und dann wählt eine hochwohlweise Kommission von Dramaturgen, Kritikern und Regisseuren das beste, herrlichste, köstlichste der tausend Filmmanuskripte aus. Und der glückliche Autor bekommt 100 000 Mark. Und die Dramaturgen, Regisseure, Schauspieler, Architekten, Maler und Perückenmacher — kurzum die ganze Filmfabrik — arbeiten hingegeben und mühevoll an der Verfilmung des Mustermanuskripts. Und wenn dann der ersehnte, aus dem Mustermanuskript hervorgegangene Musterfilm fertig ist, dann stellt sich heraus, daß er genau so schlecht ist, wie die andern auch.

Und das ist keineswegs erstaunlich, sondern ganz selbstverständlich. Denn genau so weitverbreitet diese Meinung von der grundlegenden Wichtigkeit des Filmmanuskripts ist, genau so falsch ist sie. Die deutsche Filmindustrie hat ganz sicher im großen und ganzen die besten Manuskripte der Welt; aber daß sie die besten Filme der Welt hat, das kann man leider nicht so ohne weiteres behaupten. Am Manuskript liegt es nicht.

Man kann den Film nicht vom Manuskript aus reformieren. Es gibt auf der ganzen Welt überhaupt nur sehr wenig Dinge, die sich vom Schreibtisch aus ändern lassen. Das Kino und der Film gehören nicht dazu.

Was sich vom Schreibtisch aus ändern und bessern läßt, das

ist vor allem das, was am Schreibtisch gemacht wird: die Literatur. Und das Filmmanuskript gehört keineswegs zur Literatur. Es hat mit Literatur genau so viel und so wenig zu tun wie das Kochrezept. Ja, es ist nichts anderes als ein Kochrezept, eine Anleitung zur Herstellung einer bestimmten Suppe, eines bestimmten Bratens, einer Mehlspeise, eines Schmarrens. Wie ein Rezept soll es nüchtern, sachlich und deutlich die „Idee“, die Richtung, die Art der Zubereitung, die Zutaten angeben. Es kann nicht mehr tun, als ein Rezept. Es kann nur die Möglichkeiten zu einem guten Film geben.

Wichtiger als das Rezept ist das, was in der Küche daraus gemacht wird. Und wichtiger als das Manuskript ist das, was im Atelier daraus gemacht wird. Nicht das gute Rezept ist die erste Bedingung für den guten Pudding, sondern das angewandte Material („Wer will gute Kuchen machen, der muß haben sieben Sachen!“) und das Genie des Kochs. Und nicht das gute Manuskript ist die erste Bedingung für den guten Film, sondern das angewandte Material und das Genie des Kochs.

Der Koch beim Film, das ist der Regisseur.

Was aber ist das Material?

* * *

Das Material des Schriftstellers, des Dichters, auch des Dramatikers von heute ist die Sprache. Das Material des Filmautors aber ist keineswegs die Sprache, sondern die Menschen sind es, die Tiere, Pflanzen, Maschinen, Landschaften, kurzum: die ganze sichtbare Welt. (Aber nur, soweit man sie photographieren kann.)

Der Dichter mag seine Verse schreiben, ganz unbekümmert um den, der sie eines Tages (schlecht oder gut) sprechen, lesen, singen wird. Der Dramatiker mag die Gebilde seiner Fantasie in Worte zwingen, ohne zu fragen, wo und ob überhaupt jemals sie das Licht der Bühne erblicken werden. Beider Material ist die Sprache. Und wenn sie dies Material beherrschen und zu ihrem Ziel gezwungen haben, dann ist ihr Werk getan, das Kunstwerk ist da, — ganz unabhängig von der Frage, wie Vorleser, Rezitator, Schauspieler es nun reproduzieren werden.

Hat aber der Filmautor sein Manuskript beendet, so ist noch nichts da, als die Möglichkeit zu einem Kunstwerk. Die „Idee“ ist da und ein Rezept, sie zu verwirklichen. Die eigentliche Arbeit,

die Arbeit am Material selbst, das Formen, Kneten, Zurechthauen, Feilen, das beginnt erst. Und das kann nicht am Schreibtisch geschehen und nicht mit Hilfe des Manuskripts. Das Primäre ist immer das Material. Wer sein Material und sein Werkzeug nicht kennt, nicht beherrscht, wird nie etwas Anständiges schaffen. Das gilt für den Künstler wie für den Handwerker. Das Material des Filmdichters, des Filmdramatikers: die ganze sichtbare Welt, soweit man sie photographieren kann. Sein Werkzeug: der Kurbelkasten. Dies Material (nicht die Literatur) und dies Werkzeug (nicht den Federhalter) muß er kennen und beherrschen.

Zu deutsch: Wer einen guten Film machen will, der soll sich nicht an seinen Schreibtisch setzen, sondern er soll ins Atelier gehen und sich erst einmal recht genau den Kurbelkasten anschauen und sich mit allen technischen Möglichkeiten dieses Wunderapparates bekannt machen! Und er soll sich weiter die Menschen und die Landschaften ansehen, die ihm zur Verfügung stehen! Aus diesem Material und diesem Werkzeug erwachsen die guten Filmideen. Man kann keinen guten Film schreiben, wenn man nicht die Menschen kennt, die ihn spielen werden, und die Landschaften, durch die er rollen wird.

Man kann mit Amerikanern keine Schwedenfilme machen und mit Deutschen keine amerikanischen Filme. Man kann mit Moissi keinen Wegener- und mit Graetz keinen Chaplinfilm machen. Aber man kann für Moissi einen Moissifilm und für Graetz einen Graetzfilm erfinden. Man kann in Berlin keine Dolomiten- und keine Mississippiabenteuer filmen; aber man kann in Berlin berliner Filme machen. (Die es, mit zwei, drei Ausnahmen, immer noch nicht gibt!)

* * *

Nicht der Mangel an guten Manuskripten, sondern die Ehrfurcht vor dem Manuskript, der Respekt vor der Literatur, das ist es, was den deutschen Film so oft so schwerfällig, so überladen, so literarisch, so unwahr macht und was ihn hindert, lebendiger, lebhafter, witziger zu werden.

Ich erinnere mich: Als ich das erstmal einer deutschen Filmaufnahme zusah, da gab es eine Szene, in der der Liebhaber, ein junger Bursche, aus dem Auto sprang und auf sein Mädchen zu-eilte. Dabei flog ihm der Hut vom Kopfe. Er lief weiter, küßte sein Mädchen und bückte sich erst dann, um den Hut aufzuheben.

Sehr niedlich, hübsch und natürlich sah die kleine Szene aus; und eben der Windstoß war es, der sie so natürlich gemacht hatte. Aber die ärgerliche Stimme des Regisseurs ertönte: „Halt! Abbrechen! Wir drehen die Szene nochmal!“ Weshalb? — Im Manuskript stand nichts davon, daß der Wind dem Jungen den Hut abwehen sollte. Also wurde die Szene nochmal gedreht.

Das ist ein Beispiel ganz besonderer Dummheit. Aber etwas von dieser bornierten Manuskript-Anbetung haben fast alle deutschen Filmleute. Für sie ist erst das Manuskript da. Nach dem Manuskript holen sie sich die nötigen Menschen zusammen und bauen sie die nötigen Szenen auf. Grade umgekehrt wäre es richtig! Nehmt eine Landschaft, nehmt eine Jahreszeit, nehmt eine Handvoll begabter oder merkwürdiger Menschen — und schreibt dieser Landschaft und diesen Menschen einen Film auf den Leib! Laßt aus ihren Charakteren, aus ihren Eigenarten den Film entstehen, zum mindesten die Filmidee! Und, ich versichere euch, dieser Film wird besser werden als irgendein am Schreibtisch ausgeklügelter.

* * *

Das Material (der Schauspieler, die Landschaft) ist das Primäre. Das Manuskript das Sekundäre.

Nicht das Material soll sich nach dem Manuskript richten, sondern das Manuskript soll sich (soweit das möglich ist) nach dem Material richten! Der Film, für den am wenigsten aufgebaut, gemalt, geschminkt, hergerichtet, gemimt und geschauspielert wird, der die Natur und das Menschenmaterial so nimmt, wie es ist, das ist der beste Film.

Hat man Andalusien, so soll man, in Gottes Namen, einen andalusischen Film machen. Hat man Andalusien nicht, so gibt es ja auch noch andere Landschaften: die Nordsee, die Heide, den Harz und die Straßen von Hamburg, Berlin, Lübeck, Rothenburg oder Königsberg und meinetwegen sogar den Grunewald, wenn es durchaus sein muß. Aber weshalb Andalusien in Berlin? Und Amerika im Grunewald?

Hat man ein paar Neger zur Verfügung, so soll man diese für den Film geschaffenen Menschentypen so ausgiebig verwenden, wie man kann. Aber wenn man keine hat, dann ein paar Europäer schwarz anstreichen, bloß, weil's im Manuskript steht? Niemals werden sie den Eindruck „Neger“ geben.

Kann der Held, den man hat, reiten, boxen, schwimmen, fechten — um so besser, so soll man ihn im Film nach Möglichkeit auch von diesen schönen Seiten zeigen. Kann er's aber nicht, — so soll das Manuskript es um Gottes willen nicht von ihm verlangen! Es hilft doch nichts. Die zu diesem Zweck einstudierten Florettstiche sehen so armselig aus, das mühselig zustande gebrachte „Reiten“ ist im Film so kümmerlich. Dann lieber gar nicht! Man soll die Menschen brauchen, wie sie sind! Das ist eines der großen Geheimnisse des amerikanischen Films. Chaplin ist immer Chaplin, Mary Pickford ist immer Mary Pickford und Rio Jim immer Rio Jim. Sie verstellen, sie vergewaltigen sich nicht einem am Schreibtisch ausgeklügelten Manuskript zuliebe. Sondern das Manuskript richtet sich nach ihnen. „Da bin ich“, sagen sie zu dem Film-Autor und Regisseur, „ich bin der und der, ich kann das und das. Nimm mich mit meinen Fehlern, meinen Vorzügen und mach aus mir, was du kannst!“

Und was die amerikanischen Filmleute aus diesem lebendigen Material machen, das ist gewiß längst nicht so vornehm-literarisch, so logisch und psychologisch aufgebaut wie der gute deutsche Film — aber es ist viel lebendiger, lebhafter, echter. Jeder dieser amerikanischen Filmschauspieler kann von sich sagen: „Mein Becher ist klein, aber ich trinke aus meinem Becher.“ Und ihre Becher sind manchmal gar nicht mal so klein!

Der arme deutsche Filmschauspieler aber muß einen ganzen Becherladen haben. Die Manuskripte verlängern von ihm, daß er heute ein Zuhälter und morgen ein Negerfürst und übermorgen ein moderner Maler — und nächste Woche hintereinander: Raffael, Ludendorff und Hölderlin ist. Und er macht alles. Aber wie! Er trinkt aus tausend Bechern. Aber sein eigener ist nur selten darunter.

* * *

Das deutsche Filmmanuskript ist (rein literarisch betrachtet) dem amerikanischen im allgemeinen unendlich überlegen. Aber die Filme selbst lassen von dieser Überlegenheit leider nicht das geringste merken.

Sie sind logisch und psychologisch, das heißt nach den Gesetzen des modernen Theaters und der modernen Literatur viel besser fundiert und aufgebaut, als die amerikanischen Filme. Aber die Gesetze des Theaters und der Literatur sind leider nicht die

der Kinematographie. So wenig wie die Gesetze der Malerei die der Photographie sind. Auch eine Zirkuspantomime hat, vermute ich, andere Gesetze als die, nach denen Flaubert seine Romane und Strindberg seine Dramen aufgebaut hat. Das Kino aber ist dem Zirkus sehr nahe, Flaubertscher Literatur überhaupt nicht verwandt.

Je theater-, je literaturferner ein Film ist, um so besser! Denn nicht nur die Grenzen und Gesetze, auch die Möglichkeiten, ja sogar die Logik und sämtliche Überzeugungs- und Realisationsmittel des Kinos sind völlig, sind wesentlich, sind grundsätzlich andere als die des Theaters und der Literatur.

Wer, wie das in Deutschland üblich ist, von Theater und Literatur aus an den Film herangeht, um ihn mit den Mitteln des Theaters und der Literatur zu „veredeln“, der unterschätzt die Kinematographie und mißverstehen ihr Wesen. Er wird, ob er will oder nicht, die Kinematographie mißbrauchen. Entweder, da man Romane im Sinne der Literatur mit den Mitteln der Kinematographie nicht herstellen kann, zur Illustration solcher Romane. Oder, da man Theatereindrücke mit den Mitteln der Kinematographie nicht produzieren, nur reproduzieren kann, zur Reproduktion solcher Theatereindrücke. Er gibt dem Film nicht, was des Films ist. Er schafft ihn nicht aus dem Wesen und mit den Mitteln der Kinematographie. Er vergewaltigt das Kino und zwingt es zu einer verlogenen, innerlich unwahren Pseudo-Kunst, zu einer in Wahrheit ganz kunst-fernen Künstlichkeit. Er handelt wie jene Sorte moderner Photographen, die mit allerlei Mätzchen und Retuschen aus der guten, sachlichen Photographie die „malistische (der Malerei ach so völlig ferne!) „künstlerische“ Photographie machen wollen.

Die Photographie hat prachtvolle Möglichkeiten und Aufgaben, die aber mit denen der Malerei gar nichts zu tun haben. Und die Aufgaben und Möglichkeiten des Kinos haben ihrerseits mit denen des Theaters und denen der Literatur nicht das geringste zu tun.

Die Amerikaner haben das (wahrscheinlich ganz instinktiv, vielleicht auch, weil sie weniger literatur-verseucht sind, als die Europäer) bisher am besten begriffen. Das ist der Grund, weshalb ihre Filme, so mangelhaft sie im einzelnen oft sind, dem Typ nach die besten der Welt sind,

(Nebenbei: Daß die schwedischen Filme besser sind als die deutschen, liegt auch keineswegs an der Überlegenheit der schwedischen Manuskripte! Sondern an der einfachen, untheatralischen, schwerfällig erdhaften Art der schwedischen Filmschauspieler. Weniger Theater ist in ihnen, als in den deutschen Filmen. Deshalb sind sie besser. — Aber zu viel Literatur!)

* * *

Als der alte Rodin zum erstenmal im Kino gewesen war, war er (zum Erstaunen seiner kunstverwöhnten Freunde) sehr begeistert. Weniger von den tatsächlichen Produkten, als von den Möglichkeiten dieser neuen Erfindung. „Aber“, sagte er, „gut wird die Sache erst, wenn kein einziger Schauspieler mehr mitspielen darf.“ Und als man ihn fragte, was er denn da für Filme machen wolle, antwortete er: „Man müßte den Roman eines Pferdes verfilmen. Oder einen Baum! Den Roman eines Baumes im Wald, im Urwald!“

Ich weiß, was er damit sagen wollte. Nicht etwa: macht naturwissenschaftliche, macht Lehr-Filme. Keineswegs! Sondern: macht natürliche Filme! Macht kein Theater! Keine Literatur! Sondern: Wahrheit, Sachlichkeit, herrlich tiefdringende, grausam-richtige Sachlichkeit der Photographie! Natur! Und Leben, Leben, Leben! Grausame Sachlichkeit und Schönheit des Lebens!

Das meinte er. Ihm würde der amerikanische Film (trotz aller Schwächen) auch besser gefallen als unsere deutschen Kammer-Kunst-Lichtbild-Bühnen-Erzeugnisse mit dem „hochkünstlerischen“ Niveau.

* * *

Vom Schreibtisch aus den Film reformieren? Ach Gott! Die Welt wird sich nicht, und nicht einmal das Filmatelier wird sich nach den Manuskripten der Herren Filmautoren richten.

Wenn ich mir die vorstelle, muß ich immer an Balduin Bäh-lamm denken.

„So auch der Dichter! Still beglückt
Hat er sich was zurechtgedrückt.“

Stillbeglückt sitzen sie an ihren Schreibtischen und drücken eine seltsame, ganz besonders seltsame Filmidee aus sich heraus.

Aber es kommt gar nicht darauf an, mit dem Federhalter in der Hand, besonders neue, seltsame, noch nie dagewesene „Ideen“

und Manuskripte „zurechtzudrücken“. Herrgott, wie langweilig ist das auch! Es gilt ganz einfach, aus den Menschen, den Typen, den Charakteren und aus den Landschaften, die man hat, einen Film zusammenzuzimmern, der am besten die Charaktere dieser ganz bestimmten Landschaft und dieser ganz bestimmten Menschen erschöpft, enthüllt, gegeneinander ausspielt und aneinander steigert.

Wieviel schöner, in und an diesem lebendigen Material zu arbeiten, als am öden Schreibtisch! Wie reizvoll, wie verlockend, in eine tragische oder idyllische oder unheimliche Landschaft einen Film hineinzudenken, in dem jeder Baum, jeder Berg, jede Straßenbiegung mitspielt. Wie aufregend, einem lebendigen Menschen, den man kennt, den man sieht, mit dem man lebt, einen Film, eine Rolle auf den ahnungslosen Leib zu dichten! Ihn zu verwerten, wie eine schon fertig zugeschnittene, eigenwillige, aber richtig angewandte Marionette!

Nicht der Schreibtisch-Literat, und mag er noch so fantasiebegabt sein, sondern der, dem vor jeder eindringlichen Landschaft, dem vor einer typischen Straßenecke die Szene einfällt, die hier spielen kann, spielen muß, der, dem beim Gedanken an Asta Nielsen sofort eine Nielsenrolle, bei Wegener Wegenerfilme, bei Abel Abelrollen einfallen, der für jeden Bettler, der ihm begegnet, eine Rolle in einem Film weiß, nur der wird gute Filme — nicht schreiben, sondern machen. Aber nicht vom Schreibtisch aus und in die leere Luft hinein, sondern mit lebendigem, greifbarem, photographierbarem Menschenmaterial vor sich.

Und dem, der mir sagt, daß auf diese Weise keine guten Filme, sondern die üblichen üblen Star-Filme zustande kommen, die irgendeinem blonden Weibchen auf den Leib geschrieben sind, dem will ich antworten: Das Material (der Schauspieler) muß natürlich gut sein, wie immer, wenn anständige Arbeit geleistet werden soll; so gut, daß der Filmautor es liebt und mit Wonne und Vergnügen mit ihm arbeitet. Wer freilich (als Filmregisseur) nichts anderes liebt als das blonde Weibchen, der wird wohl auch nichts anderes produzieren können als den blonden Weibchen-Film.

Im übrigen aber wolle man sich gütigst erinnern, daß zwei in der Weltliteratur nicht so ganz unbekannte Theaterdichter, die zugleich Theaterdirektoren waren, nicht etwa ihre Filmmanu-

skripte, sondern sogar ihre Dramen den Schauspielertruppen, die ihnen zur Verfügung standen, sozusagen auf den Leib geschrieben haben. Das waren die Herren Molière und Shakespeare — und ihre Stücke sollen ja so ganz schlecht doch immerhin nicht gewesen sein.

EUGEN TANNENBAUM

DER GROSSFILM

Im Anfang war der Kitsch. Blutrünstig und sentimental, knallig und gruselig. Über die Leinwand, eingespannt zwischen die Bretterwände einer muffigen Bude, in der es nach Katzen roch und dem schlechten Tabak heimlicher Zigaretten, flimmerten die Schauer endloser Kriminalfilme, voll unerhörter Verbrechen und Ausschweifungen. Da gab es Mord, Totschlag, Blendlaternen, vergiftete Waffen, Falltüren und Geheimgänge. In sechs Akten die Sensationen aus zwei Dutzend Nick Carter-Heften.

Oder: Jener harmlos-naive Wirbel, der den ersten Filmbildern das Gepräge gab. Etwa: Der Wettlauf mit dem Schatten eines Verfolgers über Tische, Stühle, Betten, Treppen. Jemand fiel, über und über beruht, aus einem Kamin in eine Mehlkiste. Durch die Zimmerdecke in die Badewanne des Untermieters. Kullerte die Treppe hinunter und wieder hinauf. Prallte an der Straßenecke mit einem Schutzmann zusammen. Jagte dreißig Filmmeter lang einem flatternden Fetzen Papier nach.

Dann kam die Verbürgerlichung des Films. Man sah im Kino nicht mehr wilde Abenteuer, sondern süßliche Familienangelegenheiten. Nicht mehr Wild-West-Aufnahmen aus den Rüdersdorfer Kalkbergen, sondern Autorenfilme. Lindau wurde als erster für den Kurbelkasten entdeckt. Statt geheimnisvoller Verbrechen gab es Aufklärungsdramen. Erst der Krieg, der den Sinn für das Abenteuer abermals geweckt und gesteigert hat, für das Ungezügelter, Leidenschaftliche, hat dem Kino wieder gegeben, was des Kinos von Anfang an war: Sensation, Verbrechen, Überfall, Verfolgung.

Aber während Filmautor und Regisseur früher ihre Sensationen in der Kriminalliteratur gesucht und gefunden hatten, sah man jetzt Sensationsfilme auf der Leinwand, deren „Sensation“ nervenpeitschende Waghalsigkeit, übersteigerte Tollkühnheit war. „Noch nicht Dagewesenes“ lautete die Parole, der allerdings in den seltensten Fällen Folge geleistet wurde. Die beim großen Publikum mit Recht so beliebten Sensationsnummern, die den schauspielernden Nebenmenschen in Lebensgefahr zeigen, wäh-

rend der Kinobesucher sich auf seinem Parkettsitz in Sicherheit wiegt, kehren in ermüdender Eintönigkeit wieder. Absprung von Fahrzeugen in rasender Bewegung, Fassadenklettereien, Kampf mit wilden Tieren, einstürzende oder gesprengte Brücken, explodierende Autos. Es ist, als ob die Zirkuskuppel lediglich dazu da sei, um dem Sensationsdarsteller Gelegenheit zu geben, sein Leben und seine Knochen aufs Spiel zu setzen, damit das humane Kunstbedürfnis des Publikums befriedigt wird.

Kino ist Gier nach Nervenkitzel. Das hat sich auch jener Kinobesitzer eines entlegenen Odenwaldstädtchens zunutze gemacht, als er einen Film so ankündigte: „Maria Stuart. Großer historischer Pracht- und Sensationsfilm in sechs Akten. Tournoi, Zweikämpfe, große Aufzüge, Jagden und glänzende Feste! Ermordung des Liebhabers der Königin. Ihre Liebesabenteuer und Flucht! Die große Explosion im Schlosse der Königin usw. Zum Schluß: Die Hinrichtung der Königin. Dazu ladet freundlichst ein: Der Besitzer.“

Aber Kino ist vor allem auch: Befriedigung der dem Menschen eingeborenen Schaulust, der Sehnsucht nach dem großen brausenden Leben der Gegenwart und der Vergangenheit. Nach buntbewegter Handlung in fernen Ländern. Nach Menschen und Dingen, die die Fantasie geschaffen hat und die Geschichte. Die vielen Millionen, die allabendlich in den Lichtspielhäusern sitzen, im Bannkreis des Lebens, das aus ungezählten Kilometern durchleuchteter Zelluloidstreifen über die Leinwand zuckt, — eben noch Kaufleute, Arbeiter, Handwerker, Akademiker, Kontoristinnen, Snobs und Damen der Lebewelt, aber schon nach wenigen Szenen eine homogene Masse, die auf ein Thema, auf ein Problem, einen Gedanken, einen Filmstar gesammelt ist, unter der Suggestion einer Leidenschaft steht — sie alle wollen die Welt neu erstehen sehen.

Überhaupt: das Publikum will sehen. Will in der passiven Aufnahme bewegter Bilder eine naive oder ästhetische Freude haben. Der Film ist ein optisches Ereignis, nicht nur wie das Theater Darstellung seelischer Erlebnisse. Eine Massenangelegenheit im doppelten Sinn des Wortes. Vom Geschmack und den Bedürfnissen dieser Masse ist natürlich die Filmproduktion innerhalb ihrer weiten Grenzen abhängig. Denn nicht der Gebildete, der im Kino Zerstreuung sucht und dabei gewissermaßen seine



Intelligenz ausschaltet, bestimmt Richtung und Niveau des Films, sondern die Allgemeinheit.

Aus dieser Erkenntnis heraus hat Joe May den ersten deutschen „Kolossalfilm“ geschaffen: „Veritas vincit“. Vorbilder boten ihm die italienischen Historienfilme mit ihrem Riesenaufgebot von Massen und Maschinen, dem Aufwand von pathetischen Gesten und prunkvollen Bauten, der steifen Pracht der Kostüme.

Pomp und Masse wurden von entscheidender Bedeutung für den Publikumserfolg eines Films und damit für seine Rentabilität. Der sogenannte Großfilm, der zum Schlagwort der deutschen Filmindustrie geworden ist, glaubt auf die Leinwandaktion ungeheurer Menschenmengen nicht mehr verzichten zu können. Der Satz des großen Friedrich „Gott ist immer mit den starken Bataillonen“ ist Devise. Der Film wird weniger nach seiner inneren Bedeutung als nach dem Aufgebot der Statisten bewertet, zum mindesten von den Reklamezettelschreibern. Rekord des Äußerlichen.

Während auf dem Theater häufig die Illusion einer Masse erzeugt wird, indem man durch geschicktes Zubauen der Bühne die sich entwickelnde Menge ahnen läßt, will der Film von einer solchen Illusion nichts wissen. Das Kinopublikum, an Fantasie ärmer als die Zuschauer im Theater, verlangte bisher die „Volkswimmer“ selbst zu sehen. Je mehr, um so besser.

Das Geheimnis der Massenwirkung liegt aber nicht in der Stärke der Komparsen, sondern in der Fähigkeit des Regisseurs, die Menge zu beleben, im Individualisieren, im richtigen Aufteilen, im Tempo, im Zusammenlaufen, Sichstauen und Abfluten. Der Regisseur darf auch über der Masse nicht vergessen, daß sie losgelöst im Film keine Existenzberechtigung hat, vielmehr irgendwie mit den Einzeldarstellern verbunden sein muß. Nicht darin besteht ihre Wirkung, daß etwa in einer drohenden Volksmenge alle Beteiligten gleichzeitig die geballte Faust gen Himmel heben, wie auf Kommando, daß die Zuschauer eines Kampfes in der Luft nicht alle auf dieselbe Weise den Hals verdrehen, daß wilde Krieger aufgeregt mit den Schwertern fuchteln, sondern daß sie eine individuelle Begleitung, ein Reflex der Haupthandlung ist. Die Masse im Film darf auch kein Opernchor sein, der am Aktschluß aus der Kulisse eilt, um beim Fallen des Vorhangs zu einer Gruppe zu erstarren.

Mustergültig Lubitschs Massenregie. Wie er den einzelnen Schauspieler fasziniert und mitreißt, so weiß er auch Menschenmassen seinen Willen aufzuzwingen. Die Masse ist in seinen Filmen nicht leblose Staffage, nicht Selbstzweck. Seine Massenszenen sind nicht lose als Schaubilder in das dramatische Geschehen eingefügt. Sie können nicht beseitigt werden, ohne daß der Organismus des Ganzen schwer geschädigt wird. Unerreicht, wie er etwa in „Anna Boleyn“ Menschen zusammenballt, sie auseinanderprengt und durcheinanderjagt, wie er einen Platz, der eben noch Sammelpunkt von Tausenden war, für einen Solodarsteller freimacht, vieltausendköpfiges Volk Spalier bilden läßt für den Krönungszug auf dem Wege zur Westminster-Abtei, wie er die Galerien des Turnierhofs mit Zuschauern bevölkert. Bei aller Bewegtheit der Bilder ist nirgends Unruhe zu verspüren, bei allem Durcheinanderwirbeln niemals Verwirrung. Auch im „Weiß des Phrao“ teilt Lubitschs starkes rhythmisches Gefühl sich den Massen ebenso mit wie den Solisten. In statuarischer Ruhe und im tollen Wirbel der grandiosen Schlacht, bei dem wilden Taumel der Siegesfeier, über dem der herankriechende Schatten des toterglaubten Königs lastet, und da, wo die Bewegung eines Gefangenen bei der Arbeit im Steinbruch sich über eine Gruppe hin fortpflanzt.

Der Großfilm mit historischer Handlung kann auf die Masse nicht verzichten. Gut. Aber wehe, wenn sie zum Chor der Rache wird! Sie muß schattierter Hintergrund sein, von dem die Individuen sich wirksam abheben. Nicht starrer, prunkender Rahmen, sondern Umrahmung, die sich um das Gesamtkunstwerk des Großfilms schmiegt.

Man hat dem Kostümfilm künstlerische Daseinsberechtigung absprechen wollen. Zu unrecht. Auch diese Gattung kann Kunst sein, wenn das Geschehnis und seine Atmosphäre aus künstlerischer Intuition heraus entstanden ist. Ausdruck formender Kraft, die aus der Enge herausstrebt. Wenn alle Künste sich organisch verbinden im Takt und Tempo, in Melodie und Rhythmus des Werkes. Der Film ist eine künstlerische Leistung, wenn er das geistige Material, seinen Mitteln entsprechend, vollendet ausdrückt, ihn aus seinen eigenen Bedingungen heraus entwickelt, losgelöst von den wesentlich anders gearteten Gesetzmäßigkeiten der Bühne.

Diese Vereinigung aller Künste des Films zu einer Filmkunst, die Arbeit nachschaffender und neuschöpferischer Maler, Architekten und Kostümiere, von Darstellern, die instande sind, auch ohne Worte schauspielerische Werte zu schaffen, hat zur Voraussetzung das festgefügte Fundament einer großzügigen Handlung, auf dem das Ganze sich breit und wuchtig erhebt. Abgesehen natürlich von dem Regisseur, der fähig ist, den Rhythmus der Handlung in den Rhythmus filmischer Bewegung umzusetzen.

Der Großfilm braucht eine durchstoßende dramatische Idee, große Konflikte, Charaktere großen Ausmaßes. Ein Thema von internationaler Bedeutsamkeit, das dem Regisseur mehr bietet als einen dürftigen Stoff, den er beliebig zerfetzen kann. Richard Oswald hat von der Weltgeschichte für „Lady Hamilton“ kaum mehr als Namen, Kostüm und Milieu übernommen. Anekdotische Einzelheiten. In „Lucrezia Borgia“ hat er geschichtliche Konflikte verkitscht, satanische Leidenschaft versüßlicht. Im „Friedrich Rex“ verhindert episodische Zersplitterung die geschlossene dramatische Handlung. In allen diesen Fällen (und nicht nur hier) führt das Prokrustesbett des Sechs- oder Mehrakters zur Streckung der Handlung, die selten so reich und abwechslungsreich ist, daß sie aus sich selbst heraus in jedem Augenblick Spannung erzeugt. Es sind meist künstlich herbeigeführte Sensationen. Kulturgeschichte, die stolz-tragisch einherschreitet. Statt Vermenschlichung historischer Gestalten.

Auch der „Galante König“ bot das Rezept für einen kulturhistorischen Großfilm, wie er nicht sein soll. Nämlich: Man nehme einen Direktor vom Sächsischen Staatstheater in Dresden für die Dekorationen, von ebenda einen Professor für die Trachten und Kostüme, einen Militärhistoriker vom Kriegsministerium in Berlin als militärischen Beirat, ferner einen zweiten Dresdner Professor für die Titelzeichnungen und die „künstlerische Beschriftung“, rühre ein wenig in der Chronik „Das galante Sachsen“ herum, tue etwas Geschichte dazu und lasse das Ganze so anrichten. Was dabei herauskommt? Sechs mit schwülstigem Barock überladene Akte, vollgepfropft mit alten Städtebildern, mit Ansichten von der Moritzburg, von den Parkanlagen in Pillnitz und Groß-Sedlitz, mit einer Einführung in die Geschichte der Meißner Porzellanfabrikation, mit einer Wildschweinjagd und glänzenden

Festen. Ein hübscher lokalpatriotischer Lehrfilm für die sächsische Schuljugend — nicht mehr. Überlastung mit kulturhistorischen Details. Meiningeri auf der Leinwand. Aber kein Leben, keine innere Bewegtheit.

Um derartige Filme zu dehnen, müssen für die Grundidee belanglose Nebenhandlungen eingeflochten werden, die das Verständnis erschweren, Passagen, die retardierend wirken, Großaufnahmen, die nur dann gerechtfertigt sind, wenn sie wirklich als schauspielerisches und dramatisches Ausdrucksmittel und nicht allein um der Augen, der blendend weißen Zähne oder des bezaubernden Lächelns eines Filmstars willen eingefügt sind.

Alles Äußere (Ausstattung, Kostüm, Masse) darf nur da sein, um das Innere zu zeigen. Der Kinobesucher will nicht aufgeklärt sein über die Thronbesteigung Ottos des Plötzlichen, er will die Auswirkung einer Persönlichkeit sehen. Unter dem Kostüm muß der Herzschlag eines Menschen spürbar sein.

Kostüm bedeutet Distanzierung. Aber es ist doch zugleich dichterisches Ausdrucksmittel für bestimmte dramatische Gefühlswerte, ein Teil des darzustellenden Charakters selbst. Eine Hülle zwar, die jedoch irgendwie mit dem Menschen verbunden ist.

Das Ende der Großen Oper trat ein, als man die Handlung außerhalb des historischen Milieus verlegte. Auf das Kostüm verzichten wollen, hieße auch den Film um wirkungsvolle Stoffe berauben. Lubitsch, der eigentliche Schöpfer des großen Kostümfilms, wurde nicht durch Ausstattungsdrang zur Historie gebracht. Er entschied sich für Stoffe wie „Madame Dubarry“, „Anna Boleyn“, „Das Weib des Pharao“, weil ihn die dramatische Idee dieser Stücke interessierte. Weil hinter den historischen und sittengeschichtlichen Ereignissen das ewig Gültige des Konflikts, das allgemein Menschliche stand. Seelische Vorgänge, die in Handlung aufgelöst sind. Spannung erregende Führung der Szenen, die schon von den Autoren (Norbert Falk und Hanns Kräly) in Bildfolge übersetzt sind. Die Einzelszene hat keine selbständige Bedeutung mehr. Sie zieht Stimmung, Rhythmus und Tempo aus dem Ganzen. Ist Glied einer festgefügtten Kette. Ein Beispiel: Das erste Zusammentreffen Heinrichs VIII. mit Anna Boleyn. Wie er sie kennen lernt, indem die Schleppe des Kleides sich in der Tür verfängt. Diese große Spielszene, die in mehr als fünfzig Einstellungen aufgeteilt ist, ist keineswegs breit ausgespannene

Episode zwischen zwei Personen. Sie ist vielmehr ein Angelpunkt des Stücks. Und so immer wieder.

Auch das Anekdotische hat im Film, ebenso wie auf der Bühne oder im Roman, seine Daseinsberechtigung. Aber es läßt sich auf der Leinwand zu künstlerischem Zweck nur soweit ausdehnen, als es die Haupthandlung sinnfällig erläutert, ohne sie zu überwuchern. Es muß sozusagen mit dem Grundproblem geboren sein und kann nichts anderes verfolgen, als neuen Antrieb zu geben zur Steigerung der Situation.

Die „Madame Dubarry“, die zur Zeit ihres Erscheinens in geschickter Weise einen Anknüpfungspunkt an die Zeitgeschichte bot, hat die Filmleute veranlaßt, die Weltgeschichte nach brauchbaren Stoffen und kurbelreifen Gestalten zu durchblättern. Die Filmregisseure sind von historischen Zwangsvorstellungen überfallen, hemmungslos. Die Leinwand ist zum historischen Bilderbuch geworden aller Zeiten und Völker, und noch immer werden Tausenden von Statisten falsche Bärte angeklebt, Schauspieler in Kostüme und Ritterrüstungen gesteckt, um die Leinwand zu bevölkern.

Ohne Rücksicht darauf, daß das Publikum inzwischen mit Haupt- und Staatsaktionen übersättigt worden ist. Wenn Heinrich Laube im „Burgtheater“ meint: „Wer gewinnt unser Publikum heute noch für römische und griechische Interessen!? Nackte Beine, schreit der Wiener, und geht anderswohin“, so gilt das in bedeutend erweitertem Sinn auch für die heutigen Kinobesucher. Das Publikum will Massenansammlungen, breite Milieuschildern, ausgewalzte Bedeutungslosigkeit, kalte Prunkbauten nicht mehr sehen. Das hängt weniger mit dem Historienfilm an sich zusammen, als damit, daß dieselben Motive immer wiederkehren, und nur das Kostüm, die Maske, der Schauplatz wechselt.

Der historische Massenfilm ist erstarrt. Seine Wirkungsmöglichkeiten sind, wenigstens vorläufig, erschöpft. Der Kostümfilm ist gefilmte Maskerade geworden. Statt Dekoration sieht man Kulissen. Das Bildnerische überwuchert die dramatische Idee, drängt die mimische Ausdruckskraft des Schauspielers zurück.

Der Schaufilm ist zur überlebten Attraktion einer Schaubude degradiert. Von reklametüchtigen Anreißern angepriesen, von Passanten nur zögernd angesehen. Falsch entwickeltes Meinertum. Oder verfilmte Oper, wie Buchowetzki's „Othello“. Mit er-

zwungenen Auftritten und Abgängen, mit Zusammenrottungen der Massen, wenn der Aktschluß naht. Mit Dialogen und Monologen vor einem imaginären Souffleurkasten. Stumme Rezitation mit verteilten Rollen. Verniedlichung einer großen Idee.

Im Varieté treten Akrobaten auf, die die vorgetäuschte Zentnerlast von Pappmaché-Kugeln mit einem ungeheuren Aufgebot von Muskelkraft stemmen. So ist der Großfilm in seiner letzten Entwicklung. Hinter hochgetürmten Bauten verbirgt sich die Kraftlosigkeit der Architekten, hinter gewaltigen Heeren die Ohnmacht von Regisseuren. Inhaltlosigkeit ist von lahmer Fantasie erschöpfter Dramaturgen aufgebauscht.

Eine Fortentwicklung auf dem bisher beschrittenen Weg ist unmöglich. Die Grenzen des historischen Großfilms sind erreicht, wenn nicht schon überschritten. Was man hier noch zu erwarten hat, ist nicht Vertiefung, sondern Verflachung. Vielleicht Steigerung der äußeren Leistung, aber nicht des künstlerisch verinnerlichten Wertes.

Mit „Dr. Mabuse der Spieler“ haben Fritz Lang und Thea von Harbou einen Ausweg aus dem historischen Kitsch gefunden: die Aktualität. Hier ist Zeiterlebnis bewegtes Bild geworden. Bestimmend dabei war das Motorische. Dynamik und Tempo unseres Lebens, die Fülle der äußeren Eindrücke, die ewige Hetzjagd. Tanz- und Spielwut, Jazz-Band und Razzia, Börsenbetrieb und okkultistischer Schwindel, Straßenhandel und Kokainismus. Aneinanderreihen unerhörter Begebenheiten. Rasendes Leben der Gegenwart. Tempo furioso als stilbildendes Element. Übersteigerung des Einzelerlebnisses. Die Episode als Symbol unserer zerrissenen Zeit. Der Großfilm in neuer Form.

Wenn auch die Kosten eines Films an sich kein Einwand gegen seine Qualität sind, so liegt doch die Gefahr nahe, daß der Wert des Kunstwerks mit dem Etat des Films identifiziert wird. Aber auch hier stellen sich größenwahnsinnigen Rekorden — man ist beinahe versucht, zu sagen: glücklicherweise — Hindernisse in den Weg, die die Schöpfer des historischen Großfilms zwingen, nach neuen Ausdrucksformen zu suchen.

Die Kosten des Großfilms sind nahezu unerschwinglich geworden. Die Riesenziffern wachsen gewissermaßen hinter der Leinwand ins Gigantische. Noch vor wenigen Jahren wurde in

Deutschland jeder Film angestaunt, der auch nur Zehntausende kostete. Die Ausstattung der prunkvollen Dame „Anna Boleyn“ hatte 8½ Millionen Mark verschlungen. Die Herstellung des „Indischen Grabmals“ beanspruchte etwa 20 Millionen. Fünf Monate hindurch haben Hunderte von Arbeitern, Stukkateuren, Bildhauern und Architekten dafür gearbeitet. Nicht weniger als 2000 Komparsen waren wochenlang beschäftigt. Gewaltige Bauten mußten aufgeführt werden, die 3½ Millionen erforderten. Der Aufwand für Kostüme betrug 500 000 Mark. Für Inventar und Requisiten wurden 300 000 Mark ausgegeben, für das Ausleihen von Pferden, Elefanten, Tigern und andern Tieren, für Möbel und Wagen 1½ Millionen Mark. Holz, Farben und Leinwand kosteten eine weitere Million. Da das Indien dieses Films in unmittelbarer Nähe Berlins lag, Valutareisen somit nicht erforderlich waren, wurden die Reisekosten mit „nur“ ½ Million veranschlagt, wozu allerdings die gleiche Summe für Autos und Fuhrwerke auf das beim Film so beliebte Spesenkonto gesetzt werden mußte. Rechnet man für Ateliermiete und Beleuchtung ebenfalls eine Million, ferner die Kosten für den weitverzweigten Verwaltungsapparat, für die Gehälter der Direktoren und Angestellten, für die Miete der Büroräume, Telephon, Drucksachen und Reklame, namentlich aber die Belastung des Etats durch die Gagen für die Schauspieler, die Gehälter für die Komparsen und die Löhne für die Arbeiter, so kann man sich leicht eine Vorstellung davon machen, wie die 20 Millionen zusammenkommen.

Damals Riesenziffern, die sich heute jedoch, da die Herstellung eines Großfilms 20 000 bis 30 000 Dollar erfordert, in der Zahlentabelle der deutschen Filmindustrie recht winzig ausnehmen.

Bedenkenloses Operieren mit solchen Zahlen birgt natürlich nicht nur eine kaufmännische Gefahr in sich, insofern, als der pekuniäre Erfolg des Films dadurch in Frage gestellt ist, sondern auch eine künstlerische, die sich bereits in der Veräußerlichung des Kostümfilms geltend gemacht hat.

Der Massenfilm hat sich künstlerisch diskreditiert durch seinen bombastischen Stil, durch sein szenisches Ausmaß, das in lächerlichem Gegensatz steht zu seiner inhaltlichen Nichtigkeit. Die Unmöglichkeit einer Übersteigerung künftig allein schon infolge des Mangels an pekuniären Mitteln muß eine künstlerische Ge-

stündung des Films durch Verinnerlichung zur Folge haben. Die Schweden haben in ihren geläuterten Kammerspielfilmen den Weg gewiesen. Lupu Pick's „Scherben“, Jeßners „Erdgeist“, Lubitschs „Flamme“, Grunes „Schlagende Wetter“ und Murnaus „Phantom“ sind ein Beweis dafür, daß die Erkenntnis einer notwendig gewordenen Abkehr von der bisher gepflegten Gattung des Großfilms auch in Deutschland anfängt durchzudringen. Was nicht ausschließt, daß auch dem Kostüm im Film ein Recht in irgendeiner Form gewahrt bleibt. Ludwig Berger hat in seiner graziösen Filmkomödie „Ein Glas Wasser“ ein neues Betätigungsfeld entdeckt.

BALTHASAR

DIE DEKORATION

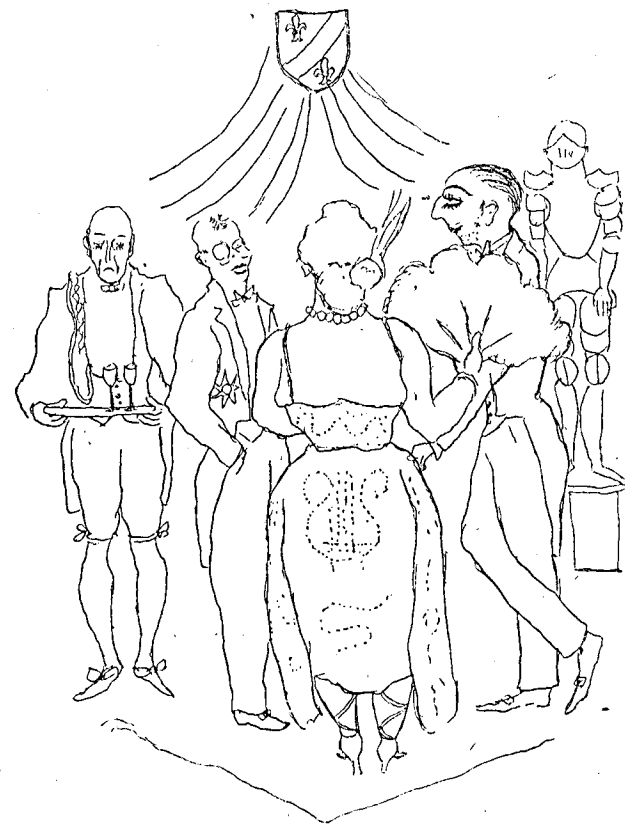
ALLGEMEINES — DIE LANDSCHAFT — DIE AUSSENARCHITEKTUR — HISTORISCHE STÄTTEN — DAS STÄDTEBILD —
DIE ABFOLGE — DAS REQUISIT

So lange der Film im wesentlichen nichts anderes als lebende Photographie war, so lange wie als Antrieb hinter ihm fast ausschließlich die Freude am technischen Spielwerk stand, brauchte man sich über die „Dekoration“, das heißt, die die handelnden Personen umgebende sichtbare Umwelt, keine Sorgen zu machen. Für im Freien spielende Szenen galt die Natur für vollkommen überall, wo der Photograph mit seinem Kasten hinkam, und wo man in Innenräumen Erdichtetes oder Historisches spielen, wo der Film lediglich das Theater ersetzen sollte, was lag näher, als sich dort auch der Mittel des Theaters, der alten schon vorhandenen Theaterdekoration zu bedienen, die obendrein den Vorteil bot, daß die Zuschauer mit der ihr zugrunde liegenden Konvention vertraut waren?

Schon in diesen Anfängen aber teilen sich, wie man leicht sieht, die Wege. Der eine führt zu einem je nach Umfang und Maß des künstlerischen oder geschäftlichen Ehrgeizes zufälligen oder genau verzeichnenden, beobachtenden Naturalismus, der andere über eine künstlerische Konvention zur Stilisierung. Es wäre töricht und, zumal in einer allgemeinen Betrachtung, ganz unangebracht und unkünstlerisch empfunden, wollte man sich a priori für einen der beiden Wege als den besseren oder gar einzig richtigen, möglichen entschließen. Das Wesentliche ist, daß sich der einzelne Schaffende das Wesen der Dekoration klar macht, sie überhaupt als künstlerisches Problem (wenn auch nicht als Zentralproblem) empfindet. So betrachtet, scheint es vier (übrigens in Praxis kaum jemals ganz rein auftretende) Typen der Dekoration zu geben. Der erste ist der, daß die Umwelt das Primäre, die Handlung aus der Umwelt heraus erfunden ist. Gewisse Landschaften, z. B. die skandinavischen mit vielen Stromschnellen und einsamen Bauernhöfen, rauhes Gebirge, die See,

spukhafte Schlösser, Fabrikgebäude, erzeugen gewisse typische Handlungen, geben ihnen Fundament und Motivierung, Notwendigkeit, Verankerung und Glaubhaftigkeit. Der zweite Fall ist der, daß die an sich von vornherein feststehende Handlung lokalisiert und durch Lokalisierung konkretisiert, in einem Rahmen fest- und zusammengehalten wird. Der dritte Fall besteht, wenn die Dekoration lediglich schmückendes, auszierendes Beiwerk ist, gleichsam die Tonart oder musikalische Grundstimmung gibt oder die Begleitmusik macht. Im vierten Falle schließlich greift sie, wo Handlung nicht durch Mimisches allein dargestellt werden kann, ergänzend oder Lücken überbrückend ein, füllt das mehr lineare Gefüge der Handlung gewissermaßen farbig aus, bestimmte Stellen hervorhebend, gewisse Momente vorbereitend oder ausklingen lassend, stellt das nicht Aussprechbare, Geistige, an sich Unanschauliche anschaulich dar (genauer ausgedrückt: hilft es darstellen).

Man ersieht daraus bereits, daß eine Definierung der Dekoration einfach als Darstellung oder Kopie der äußerlich wahrnehmbaren Umwelt, in der sich die Gestalten der Filmhandlung bewegen, viel zu eng ist. In vielen Fällen wird es sich im Gegenteil um Darstellung grade des an sich und objektiv nicht oder doch für gewöhnlich in diesem Maße nicht Sichtbaren handeln müssen. Ein Zimmer, ein Haus, ein Baum ist im Grunde nichts, erst durch die an seiner Erscheinung haftenden Assoziationen, erst durch die Ausdrucksfähigkeit bestimmter formaler Elemente saugt es sich an unsern Nerven und Empfindungszentren fest, drängt es sich auf, schleicht sich in unsere innere Welt ein. Es kommt demnach alles darauf an, diese ausdrucksgebenden Elemente einmal selbst zu erkennen, dann aus der chaotischen Masse der übrigen durch entsprechende Hervorhebung, Unterstreichung oder Wiederholung vorzugsweise bemerkbar zu machen. Auch damit ist nicht einfach der Stilisierung oder dem sogenannten Expressionismus das Wort geredet, auch das an sich naturalistische Bild kann durch Auswahl des Aufgenommenen, durch Einstellung oder Beleuchtung künstlerischen Zielen dienstbar gemacht werden. Es wird durchaus von der Wesensart der Handlung, von der Artung ihres Konzeptionszentrums abhängen, wie weit man sich von der Realität und der sogenannten Natur entfernt. Es kommt vor, daß eine auf irgendwelchen Vorbildern be-



ruhende, voreilige, an sich nicht aus dem Wesenskern organisch erfundene stilisierende Dekoration die vielleicht im wesentlichen realistisch erfundene und ausgestaltete Handlung ins Vage, Willkürliche, Unglaubliche, Wolkige erhebt und somit grade das Gegenteil von dem erreicht, was angestrebt wurde. Es kommt vor, daß der Zuschauer sich von Anfang an an gewisse Äußerlichkeiten oder scheinbare oder tatsächliche Willkürlichkeiten stößt und somit, von Anfang an kritisch oder ablehnend eingestellt, nicht mitgeht. Das Wesentliche ist, wie man sieht, von vornherein nur Klarheit über das Ziel, unbefangene Prüfung der Mittel und allerdings ihre Beherrschung in der Anwendung.

Um aber aus dem Allgemeinen ins Konkrete zu kommen, wenden wir uns der Besprechung sozusagen der Grundfälle zu: der Landschaft, der Innen- und der Außenarchitektur.

Nichts scheint auf den ersten Blick einfacher zu sein als die Aufnahme der natürlichen Landschaft. Man kommt, steigt aus, läßt Stellung nehmen und kurbelt. Das Ergebnis ist meist schauderhaft. Aus dem einfachen Grunde, weil der Film, sofern er über die primitivsten Anfänge hinausgeht, nicht einfach Darstellung einer in Landschaft sich vollziehenden Handlung, sondern ganz natürlicherweise und ohne daß bewußt ästhetische Forderungen einzuschalten wären, bildmäßig sich abwickelnde Handlung ist. Dekoration ist nicht ein Ding für sich, sondern Dekoration und Handlung bilden in jedem Augenblick ein Ganzes. Die Landschaft kann also nicht für sich und als solche aufgenommen werden, sondern dient bestimmten Zwecken, muß also unter dem Gesichtswinkel einer bestimmten Einstellung gesehen werden. Schon jeder gewöhnliche Photograph weiß heute, daß künstlerische Landschaftsbilder nur durch besondere Einstellung möglich werden, daß Landschaft nicht eine wahllose, im Grenzenlosen aufs Geratewohl getroffene Aussicht oder Ansicht ist. Schon die Art des Ausschnitts ist ohne den ersten Schritt zur künstlerischen Gestaltung undenkbar. Die Natur ist Chaos, das Bild ist Wahl. Die Wahl vollzieht sich zunächst nach den Gesichtspunkten des rein stofflich Interessanten, des Charakteristischen oder des sogenannten Schönen, Wasserfälle, Berge, Fernsichten, Idyllisch-Liebliches. Schon hierbei ist großer Takt erforderlich. Es ist immer bedenklich, wenn die Kritik Muße findet, an einem Film die schönen Landschaftsaufnahmen zu loben. Die Landschaft darf nicht

Selbstzweck, sondern muß Mittel zum Zweck sein. Es gibt Filme, deren Wirkung durch schöne Landschaften, die das Gefüge der Handlung erschüttern oder die Klarheit ihrer Linienführung verwischen, gradezu ruiniert oder in Frage gestellt wird. Es gibt Filme, die durch schöne Landschaften gradezu langweilig werden, denn die Aufnahmefähigkeit des Zuschauers für noch so schöne Landschaftsbilder, Bilder überhaupt, ist begrenzt.

Von da zum Stimmungsgebenden oder Charakteristischen ist nur ein Schritt. Der Mittel dazu sind unendlich viele, aber grade in der sowohl möglichst ergiebigen, wie möglichst sparsamen Verwendung der Mittel wird sich der Meister zu erweisen haben. Auch ist sorgfältig zu unterscheiden: soll der Zuschauer nur eingeführt, beruhigt, gespannt, hoch- oder herabgestimmt werden oder soll durch Gegenüberstellung von Mensch und Landschaft Handlung dargestellt, etwa Beruhigung oder Sehnsucht der handelnden Figur, oder bildet vielleicht, wie auf manchen Landschaftsbildern der deutschen Romantik, Landschaft nur Symbol für seelische Vorgänge in der handelnden Person. Ferner ist darauf zu achten, daß die bildnerische Behandlung an sich einheitlich ist.

Es ist, abgesehen von einzelnen Fällen, deren Notwendigkeiten im Stofflichen liegen, untunlich, die Wirkung der einzelnen Landschaftsbilder bald auf lineare, bald auf räumliche, bald auf Licht- oder Helldunkel, bald auf graphisch zweidimensionale Wirkung zu stellen. Man muß wissen, was man will und abzuwägen vermögen, in welcher Weise man durch eines dieser Mittel am zweckmäßigsten die Wirkung der eigentlichen Handlung verstärkt beziehungsweise herausarbeitet. Denn vor allem wird ja die Handlung das Maßgebende sein müssen. Es geht z. B. nicht an, eine pathetische, stark geballte oder rasch sich abwickelnde Handlung sich auf oder vor idyllischem Landschaftshintergrund abwickeln zu lassen, Akzente der Handlung durch mächtige Landschaftsausblicke zu erdrücken oder durch Schönseligkeiten zu zer dehnen oder abzuschwächen.

Was die Charakteristik der Landschaft betrifft, so sind vor allem die Skandinavier in ihr Meister. Spielt eine Handlung in einer bestimmten Landschaft, deren Eigenart Voraussetzung der Handlung bildet, etwa durch die Notwendigkeit, Boote zu benutzen oder bestimmte Gefährte, so ist es von vornherein notwendig, auf diese Eigenarten durch geeignete Ausschnitte, durch

unabsichtlich wirkende Wiederholungen gleicher Motive an verschiedenen Örtlichkeiten hinzuweisen. Auch verstehen es die Skandinavier z. B. besonders gut, einen Weg zu charakterisieren, nicht nur durch das Tempo der Reise, sondern durch die Wahl der Aufnahmen, etwa Anfang, typisches Mittelstück und Ankunft. Viel Schwierigkeiten entstehen, wo wilde Landschaft dargestellt werden soll. Wirklich wilde Landschaft ist in zivilisierten europäischen Ländern, die für Aufnahmen ja fast allein in Betracht kommen, äußerst selten, den allermeisten merkt man, besonders verhängnisvoll, wo Amerika oder Germanenzeit oder dergleichen dargestellt werden soll, moderne Forst- oder Wiesenwirtschaft an und ein gut Teil der Wirkung amerikanischer Brigantenfilme beruht eben auf der überlegenen Echtheit einer wirklich noch im wesentlichen unberührten Natur.

Das Schwierigste aber ist die Zusammenfügung von Landschaftsbild und handelnden Personen. Hier gilt es zunächst aufs sorgfältigste abzuwägen und zu verhindern sowohl, daß der Mensch in der Landschaft ertrinke, von ihr gleichsam aufgesogen werde, wie daß er ein Teil der Landschaft, sofern schon Landschaft sein soll, bleibe. Die erste Schwierigkeit ist rein bildnerischer Art. Die Landschaft, zumal die photographische, ist in den meisten Fällen räumlich tief, die handelnden Figuren aber auf engstem Raum zusammengefaßt. Der Zuschauer aber darf nicht zwischen zwei räumlich verschiedenen Sphären, einer Nah- und einer Ferneinstellung hin und her gerissen werden, weil sonst ein Schwanken des Bildeindrucks entsteht. Den meisten Takt in dieser Beziehung entwickeln wieder die Schweden, die es am besten und oft mit den schönsten Bildwirkungen verstehen, die Menschen richtig vom Hintergrund der Landschaft einerseits loszulösen, andererseits ihre Silhouette in die Linien der Landschaft graphisch einzufügen. Mit dem feinsten Takt lassen sie Horizontale in ein Idyll verlaufen, flankieren konzentrierte Handlungen durch Vertikale, stellen Massen auf einer Bildhälfte gegen unendliche Weite, sammeln in kurzer Landschaft alles Bildinteresse auf wenige Gestalten oder stellen den Einsamen vor flache Ferne.

Die Hauptschwierigkeit aber ergibt sich aus der Tatsache, daß Naturmensch und Landschaft ein Ganzes bilden, Schauspieler jedoch selten Naturmenschen sind. Der Bauer, der Vagabund, der Räuber, überhaupt der Mensch, der im Freien lebt, nimmt etwas

von der Landschaft an, bildet ein Stück von ihr wie Tier, Baum oder Stein. Es liegt in der Gestalt, in der Art der Bewegung, in den Linien der Tracht, das schwer zu analysieren, aber sehr deutlich wahrnehmbar ist und nur in ganz seltenen Ausnahmefällen durch Nachahmung oder Verkleidung erreicht werden kann. In den allermeisten Fällen wirken grade in wilder Natur Schauspieler, besonders wo sie massenweise auftreten, auch in der charakteristischsten Maske wie eine Maskerade. Hier ergibt sich der Zwiespalt zwischen naturalistisch aufgenommener Umwelt und dem Darsteller, der, auch wo er naturalistisch zu arbeiten gewohnt ist, im Film (und auf der Bühne) stilisieren muß, weil Bewegung wie Mimik eben nicht naturalistisch verlaufen können, sondern charakteristisch konzentriert, gesteigert, also stilisiert sein müssen, wenn er überhaupt Handlung darstellen will. Dies ist der Grund, weshalb, abgesehen von den akustischen Schwierigkeiten, stillbewußte Schauspieler sich so häufig weigern, in Naturtheatern aufzutreten. Jeder Felsblock, pflegte Kainz zu äußern, wirft mich üben Haufen, weil er echter ist als ich.

Aus diesem Grunde ist man hier und da schon wieder zur Theaterdekoration und zur Atelieraufnahme übergegangen. Allerdings hat sich bald herausgestellt, daß die alte schematische Dekoration der Opernbühne, rechts und links Kulissen und der den Hintergrund in grader Linie abschließende Prospekt für den Film, da er das Raumbild verzerrt, nicht zu brauchen ist, wohl aber die seit Reinhards Sommernachtstraum wieder zu Ansehen gekommene praktikable Dekoration der Schauspielbühne, die jede Einzelheit körperlich nachbildet und es erreicht, daß der Schauspieler in ihr und nicht nur vor ihr oder, bestenfalls, von ihr umgeben agiert. Wirft aber jemand die Frage auf, weshalb denn die Natur sorgfältig aus Holz, Pappe und Leinwand nachgebildet werden solle, während es doch unendlich viel einfacher und — billiger sei, die wirkliche Natur zu photographieren, so ist dem entgegenzuhalten, daß die „wirkliche Natur“ eben für den Film an sich gar nicht existiert, sondern immer nur als Bild, das heißt als ein irgendwie Geformtes erscheint, daß aber grade, auch bei noch so sehr vervollkommneter Aufnahmetechnik die wirkliche Natur sich dem Formwillen des aufnehmenden und des filmgestaltenden Künstlers nicht immer fügen will. Die Nachbildung jedoch bietet die Möglichkeit, die Dinge in weitgehender Weise nicht nur zu

simplifizieren, was die Übersichtlichkeit des Bildes erleichtert, sondern auch so zu verändern, zu stilisieren, daß sie reichere oder intensivere Ausdrucksmöglichkeiten bieten. Man kann z. B. schon allein durch Verschiebungen der Proportionen Wirkungen erzielen, die durch ihre glaubhafte Unwirklichkeit den Film aus der Sphäre des Naturalistischen, rein Gegenständlichen, lösen und in die Sphäre des Märchens oder der Phantastik rücken. Man kann durch die Handlung hervorgehobene Einzelheiten viel stärker betonen, man kann sie in jede gewünschte Beleuchtung rücken, man kann z. B. einen etwa erforderlichen Wechsel der Jahreszeiten weit bestimmter herausarbeiten als das in der wirklichen Natur möglich ist. Man hat endlich — und dies ist für die Bildwirkung fast das Wichtigste! — die Möglichkeit, den Raum den Zwecken der Handlung gemäß zu gestalten. Die Räumlichkeit auch der idealsten natürlichen Landschaft hat immer etwas kühl Gegenständliches, im Bild aufdringlich, weil unabweisbar, unausschaltbar Wirkendes, das den Blick abzieht und zerstreut, anstatt ihn zu sammeln. Es läßt sich wie gesagt nicht von vornherein und rein abstrakt vorschreiben, welche Art, die naturalistische oder die stilisierte, besser ist und vom künstlerischen Standpunkte unter allen Umständen vorzuziehen wäre. Kunst kann nicht durch Rezepte hervorgebracht werden und es wäre töricht, auf gewisse Wirkungen z. B. von Wasserfällen oder Stromschnellen, die künstlich kaum nachzubilden sein werden, auf jeden Fall Verzicht zu tun, weil sie sich einem abstrakten Stilideal nicht einpassen lassen wollen. Aber welche schöne und über das bloße Naturbild hinaus weit gesteigerte Wirkungen sich mit der künstlichen Naturdekoration erzielen lassen, beweist jene wunderbare Waldecke aus „Genuine“, die einen Märcheneindruck ergibt, wie er sich durch ein bloßes Naturbild nimmermehr hätte erreichen lassen. Gefährlich, wenn auch vielleicht nicht immer zu umgehen ist auch hier das Kompromiß: die irgendwie zurechtgemachte und verkleidete Natur, die selbst im Bild selten einen reinen, organischen Eindruck zustande kommen läßt. Zu warnen ist auch vor der Anknüpfung an berühmte Bilder („Toteninsel“), die entweder die betreffenden Kunstwerke panoptikumsmäßig verkitscht oder die Filmhandlung von vornherein zur aufputzenden Anekdote herabwürdigt. In den meisten Fällen wird so Bild wie Film verdorben und nichts gewonnen.

Fast noch mehr Klippen als die Landschaft bietet dem Filmdekorateur der Innenraum. Das wirkliche Zimmer eignet sich nur in seltenen Fällen zur Aufnahme, es muß also wohl oder übel ein Zimmer gestellt werden. Nun ist es schon auf der Bühne ein Problem, ein Zimmer, namentlich ein modernes, den immer naturalistischen Größenverhältnissen des Spielers so anzupassen, daß keine allzugroße Diskrepanz zwischen ihnen und den notwendig vergrößerten, zum mindesten erweiterten des Innenraumes entsteht. Beim Film, der bildmäßig viel stärker zusammenfaßt, macht sich das Problem noch weit stärker geltend. Der geringere Durchschnittsfilm macht fast immer den Fehler, daß seine Räume zu weit und namentlich zu tief sind. Infolgedessen geht wertvolle Zeit verloren, entstehen durch Zu- und Abgehen viel leere und gleichgültige Stellen, wird die Handlung durch Hin- und Herlaufen zerdehnt, der Kontakt zwischen den Personen durch überflüssigen Raum zerstört oder doch gefährdet, was selbst durch geschickte eingeschaltete, übrigens aber nicht immer anwendbare Groß- oder Detailaufnahmen nicht verdeckt werden kann. Auch hier muß vor falsch verstandenem Naturalismus gewarnt werden. Es kommt nicht so sehr darauf an, daß ein Zimmer architektonisch möglich ist, sondern daß es bei Vermeidung von in allen Fällen störender räumlicher Unklarheit die Wirkung hervorbringt, die man grade braucht. Durch geschickte perspektivische Anordnung, durch unmerkliche Ausschaltung von Zwischengliedern, durch klare Anbringung von Verkürzungen läßt es sich vermeiden, daß die Atmosphäre um den Ablauf der Handlung unnötig mit unausgenutzter Raumtiefe beschwert werde. Freilich ist dann auf das peinlichste darauf zu achten, daß nicht die naturalistischen Größenverhältnisse des Darstellers das feine, einmal gezogene Werk perspektivischen Gefüges zerstören und die Illusion stören.

Ein weiteres ist die Möblierung. Damit die zu großen Räume nicht kahl und leer erscheinen, werden sie mit Möbeln vollgestopft und ich hege den heimlichen Verdacht, daß die in gewöhnlichen Filmen beliebte Üppigkeit der Ausstattung mit schwellenden Diwanen, Stehlampen, Klubsesseln im Grunde hier ihren Ursprung hat. Sie hat den Nachteil, daß sie den Blick zerstreut und das Linienspiel der bewegten Gestalten einschluckt oder erdrückt. Sie hat ferner den Nachteil, daß sie fast immer atelierrmäßig und gestellt aussieht. Nie darf vergessen werden, daß das Filminterieur

nicht lediglich für die einmalige Bildwirkung, sondern daß es für die Filmhandlung, für bewegtes Bild da ist. Nicht minder schwierig ist es, die an sich notwendigen Möbel so zu stellen, daß sich die Handlung zwanglos und ohne zu viel Aufenthalt um sie abwickeln kann. Es erfordert klarstes und konzentriertestes Durchdenken der Handlung, die Möbel so zu disponieren und auszuwählen, daß sie einerseits eine Bewegung nicht hemmen, andererseits im richtigen Moment konzentrieren oder akzentuieren, daß sie zu gleicher Zeit ihrer gegenständlichen sowohl wie ihrer bildlichen Wirkung nach richtig gestellt und beleuchtet sind, um Ruhepunkte bilden zu können, Silhouetten der Personen richtig zu rahmen, zu unterstreichen oder zu unterbrechen, ohne sich jemals vorzudrängen.

Neuere Filme haben vielfach mit künstlerisch entworfenen Innenräumen gearbeitet, mit schönen Fliesen- und Wandmustern, Säulen- und Spiegelwirkungen. Meist ist man dabei so verfahren, daß man einfach einen begabten Innenarchitekten engagierte, der die erforderlichen Räume nach seinem Geschmack entwarf. Es sind bisweilen recht hübsche Dinge dabei herausgekommen und den Künstlern kann man es gewiß nicht verargen, wenn sie solche Gelegenheiten, in Räumen zu dichten, eifrig ergriffen haben. Aber für den Film als Ganzes ist bei solcher Praxis die Wirkung keineswegs immer günstig gewesen. Nicht immer haben es die Künstler verstanden, eine gewisse Allgemeingültigkeit zu erzielen und zuweilen haben sie grade im Hervorheben des Präziösen, Absonderlichen, Geschmäcklerischen ihre Stärke zu erweisen gesucht. Es ist jedoch der Wirkung eines Films keinswegs zuträglich, wenn sich die Zuschauer sogleich verständnisvoll zunicken und sagen: der Mann hat sich von den Wiener Werkstätten einrichten lassen. Hinzu kommt, daß der betreffende Architekt von der Handlung, die sich in seinen Räumen zutragen sollte, meist keine Ahnung hatte. Einen wuchtigen dramatischen Vorgang darf man nicht mit der stilisierten Gleichförmigkeit eines lebhaften Schwarz-Weiß-Schachbrettmusters des Fußbodens in seiner Auswirkung hemmen, und der innenarchitektonischen Wirkung zuliebe nicht eine schwarze oder eine Glastür anbringen, wo man zur Gestaltung eines bestimmten Bildmomentes vielleicht eine weiße brauchte. Der Raum also muß, kurz gesagt, aus der Handlung heraus und nicht als Selbstzweck erfunden sein. Wie gefährlich

grade das letztere werden kann, wenn etwa die Dekoration mit in die Handlung eingeflochten wird und von sich aus neue komische, groteske, idyllische oder schauerliche Motive oder Gedanken bringt, lehrt ein Vergleich der frostig überladenen „Bergkatze“ mit dem heiter in einem Fluß hinziehenden „Streik der Diebe“. Natürlich können auch in der Dekoration Einfälle sein, aber das Tote darf sich nicht vordrängen.

Wie bedeutungsvoll die richtige Disposition von Ab- und Zugängen ist, wurde schon angedeutet. Sie sind besonders wichtig, wo eine Handlung in mehreren Räumen des gleichen Hauses spielt. Die schöne Möglichkeit des Films, eine Handlung rasch hin und her zu werfen, den Ort zu wechseln, darf besonders da nicht mißbraucht werden, wo die Örtlichkeiten nahe beieinander liegen, wo sich die Handlung aus einem Raum in den andern hinzieht oder wo im Laufe der Handlung auf einen früheren oder späteren Raum Bezug genommen wird. Hier pflegt sich jede räumliche oder architektonische Unklarheit sofort durch Aussetzen ruhiger Verständlichkeit und bildlicher Übersichtlichkeit zu rächen. Spielt eine Handlung vornehmlich in einem und demselben Hause, so wird, will man nicht den Eindruck unorganischer Willkür aufkommen lassen, sorgfältig darauf zu achten sein, daß wir rasch auf unauffällige, aber eindringliche Weise mit der Anlage des Hauses und der Lage der Räume zueinander vertraut werden. Jede Überraschung im weiteren Verlauf der Handlung, die vom Zuschauer erst neue Orientierung verlangt, hemmt den ruhigen Abfluß der Handlung, lenkt in gefährlicher Weise die Aufmerksamkeit ab, zerstreut durch Verwirrung. Man beachte, wie sorgfältig in dieser Beziehung bei aller Anspruchlosigkeit u. a. die Chaplinfilme verfahren, in denen wir (Chaplinquelle) jeden Raum, in dem sich später wichtige Vorgänge zutragen (natürlich kommen nur solche in Betracht) schon vorher kennen.

Bei Handlungen, die sich in mehreren Stockwerken des gleichen Hauses abspielen, ist von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit die Treppe. Sie ist gewissermaßen die Seele des Hauses, sie kann schon in der Wirklichkeit, mehr noch im Film, unendlich viel über die Eigenart des Hauses und seiner Bewohner aussagen, weit mehr als beispielsweise die Zimmer selbst, die durch die an sich überall notwendigen Möbel immer etwas Konventio-

nelles haben. Es hat seinerzeit ein gut Teil der Wirkung von Poelzigs Judenhäus (im Golem) zerstört, daß er die Treppe nicht zeigte, die den gotisch engen Maßen seiner Interieurs erst die richtige architektonische und lyrische Grundstimmung gegeben haben würde.

Zu warnen ist im allgemeinen vor zu weitgehender Durchstilisierung der Räume mit sogenannten expressionistischen Schattierungen. Sie wirken wohl im ersten Augenblick, fallen jedoch sehr bald durch die Äußerlichkeit der Wirkung, zumal sobald Detailaufnahmen gebraucht werden, auf die Nerven. Überhaupt vergesse man nie, daß Stimmung etwas Schwebendes, Vibrierendes ist und auf Undefinierbarem, nicht verstandesmäßig zu Analysierendem beruht. Sowie wir einem Zauber auf die Spur geraten, sei es auch nur, weil er zu eindringlich betont wird, ist die Wirkung dahin. Alles Künstliche hat etwas Starres, das, zumal wenn der Zuschauer es wiederholt zu sehen bekommt, mehr stört als belebt.

Besondere Beachtung verdient die Verwendung von Räumen in historischen Stilen. Die Verwendung „echter“, also historischer Räume ist gefährlich aus den gleichen Gründen wie die geographisch fernliegender natürlicher Landschaften. Die modernen Gestalten der Spieler nehmen sich unglaublich in ihnen aus. Die alten Räume wurden geschaffen von Menschen mit andrem Lebensrhythmus, der sich auch im Rhythmus ihrer Bewegung, in der ganz andern, oft grundsätzlich andern Art ihres körperlich in Erscheinung Tretens kundtat. Nur wenige Darsteller verfügen heute über eine Distinktion der Bewegung und eine Disziplinierung des Körpers, die sich zu bestimmten Erfordernissen emporstilisieren lassen könnten. Die meisten nehmen sich in echten historischen Räumen, Schloßgemächern, Sälen oder Gartenpavillons unsagbar proletarisch aus, in gelinderen Fällen aber bewegen sie sich mit einer Gegenständlichkeit, die der feineren Wohnkultur dieser alten Räume, zum mindesten für unser heutiges Gefühl, auf das krasseste widerspricht, so daß nicht nur die Wirkung, die man sich von der Wahl der „echten“ Dekoration versprach, vernichtet oder geschädigt, sondern auch die Leistung des Darstellers, die ja an sich höchst respektabel sein kann, hinabgedrückt wird. Für die Einheitlichkeit der Wirkung vorzuziehen ist demnach unbedingt eine mehr oder minder freie dekorative

Nachschaffung solcher Räume, die wenigstens, wie die Darstellung auch, unserm Empfinden entspricht. Zu vermeiden ist dabei aber eben zur Wahrung des einheitlichen Eindrucks allzugroße archäologische Treue und alles peinlich Tüftelnde, zugleich aber alles Ansichtskartenmäßige, das durch vordringlich stimmungsvolle Betonung alles Spiel und alle Handlung in einer gleichmachenden Sauce der Wohlgefälligkeit ertrinken läßt. Ein Gran Andeutung ist besser als ein Pfund Ausführlichkeit. Daß eine Dekoration „echt“ ist, kann wohl der Reklame dienen (obwohl heutzutage kein Verdienst dabei ist), beeinflußt jedoch den Gesamteindruck eines Films an sich nur wenig. Natürlich sind auch diese Ausführungen nicht als allgemeingültig aufzufassen, es gibt, zumal in Barock- und Rokokogebäuden, architektonische Wirkungen (z. B. die Wendeltreppe in „Cagliostro“), die, wo sie hinpassen, man unrecht täte, sich aus Prinzipienreiterei entgehen zu lassen.

Dies führt, zugleich auch für Außenaufnahmen, zu der Erwägung, ob man überhaupt auf die Aufnahmen historisch echter Stätten Wert legen oder ob man sie lieber frei aus der Phantasie gestalten soll. Auch hier lassen sich natürlich alleinseligmachende Rezepte nicht geben. Wo es sich z. B. um allgemein durch Abbildungen schon bekannte (z. B. Sanssouci) Stätten handelt, wird man bei freier künstlerischer Behandlung mehr Widerspruch gegen an sich noch so gerechtfertigte Abweichungen von der Wirklichkeit ernten als Anerkennung. Im allgemeinen gilt jedoch, was wir schon über die Einfügung der Darsteller in fremde Landschaften oder in historische Interieurs sagten. Es besteht die Gefahr, daß das Echte langweilig oder blaß wirkt. Schon in Wirklichkeit wirkt der Besuch historischer Stätten auf denjenigen, der sich den betreffenden Vorgang bereits recht lebhaft vorgestellt hatte, häufig genug ernüchternd. Im Film jedoch entsteht, ganz abgesehen von der oben erwähnten Diskrepanz zwischen Darsteller und Stätte, gar zu leicht auch eine Diskrepanz zwischen Stätte und Handlung selbst. Handlung als solche existiert bekanntlich nicht. Alles Geschehen ist ein Kontinuum. Wo von Handlung die Rede ist, hat schon Verdichtung, Auswahl, Konzentration stattgefunden, etwas Subjektives also, zu dem die versteinerte Objektivität der „wirklichen“ Umwelt nicht passen will. Gewiß besteht der Ausnahmefall, daß Handlungen aus einer

historischen Lokalität heraus erfunden werden können. Dann ist das stimmunggebende, die Erfindung anregende Lokal das Primäre und die Handlung paßt sich ihm auf natürliche Weise ein. Aber im allgemeinen wird doch die historische Lokalität als ein Werk vergangener Epochen für ein kultiviertes Empfinden schlecht zu der von modernem Standpunkt aus erdachten Handlung passen. Der umgekehrte Fall liegt vor, wo historische Vorgänge in landschaftlicher Umgebung spielen. Wo man nicht schon stilisierte Natur zur Verfügung hat, wie in den großen Gärten der Barockzeit, sollte man sie tunlichst vermeiden. Die Natur, die immer moderne Natur ist, gibt kostümierten Darstellern immer etwas fatal totenmäßig Verkleidetes. Sind Szenen in der Natur nicht zu umgehen, wird man sich besser historisch stilisierender, an Landschaftsbildern der Zeit inspirierter Theaterdekorationen bedienen.

Bleibe noch die dritte Art der Außenaufnahme: die Außenarchitektur und das Städtebild. Eine Zeitlang gehörte es zum Stolz jeder Filmgesellschaft, eine ausgedehnte Filmstadt zu besitzen und riesige Tempel-, Schloß- oder Straßenanlagen forderten die Bewunderung der erstaunten Mitwelt heraus. Wenn nicht alles täuscht, hat sich die Filmstadt schnell überlebt. Nachdem man in fieberhafter Produktion rasch alle Zeitalter und Länderstriche erschöpft hat, ist man ins Stocken geraten, da die hiermit zu erzielenden Effekte wohl noch eine Weile zu variieren, nicht aber zu überbieten oder nach irgendeiner Seite hin zu mehren waren. Man hat bald einsehen gelernt, daß es nicht auf nachgeahmte Echtheit, sondern auf Stimmung ankam, daß die Wirkung dieser peinlichen und kleinlichen Holz- und Stucknachahmungen berühmter Bauwerke sich rasch abnutzte, daß sie zunächst nur durch Überrumpelung und rein quantitative Größe wirkte, dann aber sich ausnahm wie die öde Pracht einer Zirkuspantomime. Neuere Filme haben denn auch diese Langweiligkeiten entweder durch entsprechende photographische Behandlung oder durch perspektivische Verkürzungen zu vermeiden gewußt. Man braucht nur „Cabiria“ oder „Das Indische Grabmal“ mit dem „Weib des Pharaos“ zu vergleichen, um die Richtung, in der sich die Auffassung der außen- und innenarchitektonischen Filmd Dekoration von der Koordination vieler Einzelheiten zur Subordination des Kleinen unter das Bedeutende bewegt, zu erkennen. Neuerdings

baut man sogar die Architektur nicht mehr illusionistisch nachahmend, sondern auf die begleitende Bilderscheinung hin auf. Was die Filmstadt als solche betrifft, so bietet sie durchweg den Nachteil, daß sie nicht ausgedehnt und mannigfaltig genug ist, um tatsächlich den Eindruck einer Stadt hervorzurufen. Sowie der Zuschauer die Filmstadt merkt — man war ja einfältig genug, ihn ausdrücklich zum Besuch einzuladen —, ist die ganze Wirkung, grade weil sie ausschließlich auf Illusion und Guckkastenwirkung gestellt ist, dahin, weil wir im Kino eine Enttäuschung oder Ernüchterung unsrer Illusion noch schwerer verwinden als im Theater, wo sie durch das mitreißende räumliche Spiel der Darsteller immer wieder hergestellt werden kann. Unwillkürlich fängt man an nachzurechnen und kommt, auch wo es sich um bedeutende Ausmaße handelt, der tatsächlichen Dürftigkeit der Sache bald auf die Spur. Im allgemeinen dürfte daher die praktikable Dekoration im Atelier vorzuziehen sein. Wo das nicht möglich ist, wählt man besser wirkliche Städtebilder, denen durch geschickte Photographie leicht das archäologisch Erkältende genommen werden kann. Aber man hüte sich sorglich vor einem Zuviel, nur der Bildwirkung zuliebe. Alles, was nicht der Veranschaulichung der Handlung dient, ist vom Übel.

Bei aller Szenerie endlich ist auf das sorglichste dem Umstand Rechnung zu tragen, daß das Dekor als solches nichts ist und nicht als Einzelheit wirkt, sondern daß der Film eine aus vielen Einzelheiten sich zusammensetzende Abfolge ist, daß es sich nicht um Ansichten, sondern um eine Totalität handelt. Es ist möglich, daß eine Dekoration an sich sehr schön ist und doch nicht den Eindruck hervorbringt, den man erwartet, sei es weil sie vor und nach andern steht, die sie vergessen lassen oder zwischen denen sie stört, sei es, daß sie in einem Moment erscheint, da die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch die Handlung in Anspruch genommen oder durch viel Vorhergehendes, Gleichartiges oder Ähnliches schon ermüdet ist. Auch ist im Interesse des Ganzen sorglich zu beachten, daß nicht, außer bei angestrebter Kontrastwirkung, eine kurzgehaltene, detaillierte zwischen zwei großzügig fernräumigen, oder eine naturalistische zwischen zwei stilisierten Dekorationen steht. Beabsichtigte Gegensätze aber, etwa zwischen stürmischer See und behaglich-warmer Kabine, Proletarierwohnung und Salon dürfen nicht einfach dem Ermessen des Zu-

schauers überlassen bleiben, sondern sind mit Sorgfalt oder, je nach Thema, auch mit Humor herauszuarbeiten.

An dieser einheitlich durchgearbeiteten Grundstimmung und Durchmotivierung fehlt es fast noch durchweg. Man überläßt sich behaglich dem Zufall oder entwirft die einzelnen Szenen ohne Rücksicht auf die andern. Ich rede nicht einer übertriebenen, abstrusen oder vom zählenden Teil des Publikums als „verrückt“ empfundenen Durchstilisierung der Dekorationen das Wort. Aber wer überhaupt das Bestreben hat, aus dem Film ein Kunstwerk zu machen, der denke auch freundlichst daran, daß im Kunstwerk eins das andre stützt, hält, ergänzt, verstärkt, entwickelt. Er schaffe aus wenigen Grundelementen — je weniger, allerdings tragfähige, desto besser — eine Art Generalnenner, der das Ganze durchzieht wie ein roter Faden, den Zuschauer bannt und im Banne festhält, ihn mitzwingt in jene andre Sphäre, die, wie Wirklichkeit gesättigt immer, doch eben nicht die Sphäre einer wiedergekauften Wirklichkeit ist, sondern die Sphäre des Kunstwerks, des Märchens, des Zaubers, der das Grundelement des Films überhaupt ist.

Ein Schlußwort endlich über das Requisite. An sich gehört es, soweit es wichtig ist, zur Handlung, kann aber auch der bloßen Dekoration dienen. Als Bestandteil der Handlung muß es vor allem deutlich herausgearbeitet werden, ein Punkt, in dem namentlich gute Amerikaner Vorzügliches leisten. Falls es jedoch als Beigabe erscheint, muß es seinen Zweck erfüllen, das heißt zunächst einmal einen klar erfaßten Zweck haben und nicht einfach als Verlegenheitsfüllsel dastehen. Es kann illustrierende, veranschaulichende oder formale, das Bild bereichernde, die Erscheinung des Raumes klärende, die Gestalten rahmende Ziele verfolgen. Immer aber muß es auf die knappste zugleich und reichste Formel gebracht werden und darf weder zerstreuen noch verwirren. Auch die Menge ist genau zu erwägen, in Bildansichten, die nicht lange genug stehen, ist allzuviel vom Übel, weil das Charakteristische, Notwendige keine Zeit findet, sich durchzusetzen. Das alles erfordert Vertrautheit mit den Gegenständen an sich, genaue Erforschung ihrer bildlichen Erscheinungsmöglichkeiten, klare Kenntnis der Lebensweise der handelnden Personen.

Aus alle dem ergibt sich einmal die Vielseitigkeit des Deko-

rativen und seiner richtigen Auffassung, zugleich aber, daß allgemeingültige Regeln sich wie bei aller Kunst nicht aufstellen lassen, daß alle Mahnungen und Ausstellungen immer nur Anregungen sein können. Wohl ist der Film ein Einmaliges, rasch Vorüberziehendes, aber grade darum sind alle Mittel, die der Vertiefung, Verankerung, Festigung des Eindrucks dienen, zur Geltung zu bringen. Nur der Regisseur, der auch diese Mittel beherrschen gelernt hat, wird sich auf die Dauer durchzusetzen vermögen.

RUDOLF KURTZ

FILM, FILMINDUSTRIE UND STAAT

Hinter dem Film, der in einer Stunde ein wild-glühendes oder sentimental-beschwingtes Bilderbuch entfaltet, erhebt sich ein vielfältiger, geheimnisvoller Apparat, eine Maschinenwelt mit Eisenkonstruktionen und riesigen Lampenparks, mit privaten Städten und persönlich konstruierten Menschen, mit weitausladenden Systemen von Gebäuden, Filialen und Handelsgebräuchen. Das ist die Filmindustrie, die viel merkwürdiger ist, als der Durchschnitt ihrer Erzeugnisse und die die Welt um eine neue Farbe bereichert hat. Die Erfindung des Films wiederholt, in einer reichlich besiedelten Welt, in zeitgemäßer Form die Entdeckung Amerikas: ein unbekannter Kontinent mit all seinen Überraschungen, Neugierden und Befruchtungen.

Eigentlich ist die Filmindustrie ein sehr paradoxer Grenzfall. Von außen gesehen ganz Industrie: Fabrikhäuser, technisch glänzend durchkonstruierte Ateliers, photochemische Fabrikanlagen, ein Filialsystem, wie es durchorganisierter weder Exporthandel noch Versicherungsbranche kennen, Konsumtionsstätten, die jeder anderen Industrie überlegen sind — Lichtspielpaläste, die nach feststehenden Bräuchen die Ware aufnehmen und an den letzten Konsumenten bringen. Menschen mit feinerem Gehör fällt es auf, daß Herstellung, Vertrieb und Konsum deutlich aus der übrigen Geschäftswelt herausfallen, daß sie ein stark betontes Gemeinschaftsgefühl untereinander verbindet, daß sie sozusagen eine persönliche Insel im Welthandel bilden. Aber in sich ist diese Industrie sauber geordnet, nach Gruppen zusammengefaßt und war, theoretisch wenigstens, in eine übergreifende Organisation vereinigt. Milliarden rollen produktiv in diesen Kreislauf und setzen weite Volkskreise in Betrieb.

Dieses sehr faßliche Bild wird ein wenig verwirrt, wenn man von der formalen Existenz der Filmwelt zu ihrer materiellen übergeht. Einer der Begründer der deutschen Filmindustrie, Paul Davidson, hat einmal mit einem leichten Seufzer in der Handelskammer gesagt: „Uns trifft ein besonderes Schicksal. Wir ar-

beiten mit lebender Ware.“ Das trifft den Puls dieses sehr aktiven Körpers. Im Produktionsprozeß laufen nicht tote Materialien um, die einen Weltmarktpreis haben, die kalkulierbar sind und plus Arbeitslohn, Generalspesen und Amortisation den Verkaufspreis ergeben. In der Filmindustrie ist die Grundlage der Preisbildung abhängig von Launen, Dispositionen und Indispositionen, von Nerven und Gefühlen. Mehr noch, Wetter und Klima sprechen ein entscheidendes Wort mit — ein Regentag kann die ganze Kalkulationsbasis eines Films umwerfen. Das Versagen einer Schraube am Objektiv kann weitreichendere Folgen haben, als die Explosion eines Dampfkessels in anderen Industrien. Die Vergeßlichkeit eines Requisiteurs kann zu einer Situation führen, die sich nur noch melodramatisch beschreiben läßt.

Und kein Dämon könnte verlockenderes Material für die Tücken des Schicksals hervorbringen, als die Filmmenschheit. Ein unbefriedigendes Inserat wird den Regisseur verärgern, ein fehlender Blumenstrauß in der Garderobe führt zu seelischen Erschütterungen der Diva, ein überfülltes Automobil bei der Herfahrt wächst sich aus zu einer Indigestion des Stars. Es sind doch Menschen und zwar in ihrem Empfindungs- und Gefühlsleben besonders reizbare, im Blutumlauf beschleunigte Menschen, die im Glashaus, in der Filmstadt arbeiten. Menschen, die in einem bestimmten Augenblick, auf ein präzises Kommando, das Konzentrierteste an geistiger Energie hergeben müssen, das sich aus ihnen herausholen läßt. Man muß sie mit einem besonderen Maß messen. Sie haben nicht die Seele eines normalen Individuums. Sie haben eine Filmseele.

Und der Beruf ist ja nicht leicht. Er besteht aus Warten, das lethargisch macht und mit einem sehr plötzlichen Erwachen vor dem Apparat. In einer stimmungslosen Umgebung von Maschinen, hochkerzigen Lampen und Scheinwerfern, von herumstehenden Menschen und klappernden Arbeitern sollen Leistungen hergegeben werden, die ganz von Gefühls- und Stimmungsmomenten beherrscht sind. Der Regisseur arbeitet mit zusammengepreßter Gehirnintensität. Ein paar tausend Menschen stehen vor ihm, eine kleine Abweichung der Dekoration, ein unvermuteter Einfall des Lichts zwingt ihn, alle Dispositionen zu vergessen, ein neues Bild zu improvisieren und eine ganz andere ästhetische

Gliederung in die Masse zu bringen. Oh, wie schwer das ist! Man denke nur einmal, daß hundert Menschen in einer Saaldekoration herumstehen — man erfühle den Unterschied, der zwischen dieser chaotischen Masse und einem gut funktionierenden Gesellschaftsbild ist, ausgestattet mit allen Feinheiten angenehmer Konversation, lautloser Bedienung und vorberechneten Bewegungen. Und in dieses Bild muß sich noch das Spiel der tragenden Personen einordnen, muß in die Kettenglieder lückenlos hineingreifen und die Gesamtheit als wirksamen Hintergrund der Vorgänge umfassen. Das sieht schon weniger nach Industrie aus. Das ist die Atmosphäre der Bühne, aber an ganz andere Verantwortlichkeiten gebunden, in seinen Zufälligkeiten kilometerweit über das hinausgreifend, was auf dem Theater vorkommen kann. Eine Bühnenvorführung kann am Tage nach der Premiere bearbeitet, mit neuen Einfällen unterstrichen, durch ein neues Arrangement reizvoll gemacht werden. Der Film steht mechanisch und beginnt seinen Marsch durch viertausend Theater in Deutschland, durch die hunderttausend Theater der Welt. Und er muß in seiner Mentalität, wenn man so sagen darf, nach zwei Richtungen eingestellt sein, er muß die besondere Gefühlssphäre der heimischen Welt treffen, die seine unverrückbare Geschäftsbasis bildet und gleichzeitig muß er vorbehaltlos von einem Publikum aufgenommen werden können, in dem alle Farbennüancen des Körpers und der Seele vertreten sind, das vom Australneger bis zum dänischen Fischer reicht, vom Hafenarbeiter in San Franzisko bis zum Londoner Cityman, vom spanischen Südamerikaner bis zum Rischkaku in Shanghai.

Das ist die Filmindustrie und ihre Ware. Es ist nicht sehr schwer, sich von der Schwierigkeit filmkaufmännischer Geschäftsführung, von den Klippen der Finanzdisposition eine Vorstellung zu machen. Der Mechanismus der Filmindustrie ist nach seinen eigenen Gesetzen zu beurteilen: die Maße des normalen Geschäfts sind ihr inäquat, müssen an ihr wirkungslos versagen. Es ist so einfach, von Kraftvergeudung, von Geldverschwendung zu sprechen, wenn man die Imponderabilien übersieht, wenn man lebende Ware wie Kupfer und Chromstahl bewertet. Mit bezifferbaren Faktoren zu arbeiten ist leicht, gemessen an einem Geschäft, das sich auf Menschen aufbaut, die weniger als alle andern geneigt sind, auch nur einen Bruchteil ihrer Selbständigkeit

zugunsten einer glatten Fabrikorganisation abzuschleifen. Und mit kaufmännischer Disziplin bringt man grade diesen einen Wert nicht zum Vorschein, der sich nur aus einer günstigen, entgegenkommenden Atmosphäre erzeugen läßt: das Künstlerische, die Qualität im Film. Kalkulieren allein bringt nicht einen Schritt weiter, wenn es nicht innig verknüpft ist mit einem sehr lebendigen Gefühl für die Filmindustrie — einem Gefühl, das den berufenen Leiter auszeichnet und wohl oder übel wie eine präzise arbeitende Rechenmaschine bewertet werden muß. Gegenüber der Nervosität einer Diva ist das wohlfundierteste Preisbureau einer Fabrik machtlos und das Wetter läßt sich von dem bewährtesten Generaldirektor eines Hüttenwerkes nicht kommandieren.

Das ist die Filmindustrie. Und ihre wertvollsten Exponenten sind in der ganzen Welt aus diesem Holze geschnitzt. Das Geschäft darf nicht auf Launen und Verstimmungen aufgebaut sein: was mit Zahlen zu umschreiben ist, muß geleistet werden, ohne daß das Gefühl für die persönliche Nuance des Geschäfts verloren geht. Und der leistungsfähige Direktor im Film ist eine solche Mischung. Vorsichtig den Bleistift in der Hand und doch jeden Augenblick bereit, einen großen Betrag hinzulegen, zu dem ihn kein Vertrag, sondern nur seine Einsicht verpflichtet. Hartnäckig gegen jeden Versuch, Geld aus ihm herauszuholen, aber mit einem starken Gefühl für den psychologischen Moment, wo er die ungerechtfertigte, aber unumgängliche Forderung am billigsten befriedigen kann. Ein Kollege im Verkehr mit seinen Mitarbeitern, nirgends das Gefühl von Kommando und Vorgesetztsein erweckend, aber voll napoleonischer Strenge, wenn seine Autorität gefährdet ist. Ohne Autorität löst sich der Betrieb auf und das Chefbureau darf auch von dem gewaltigsten Publikumsliebbling nicht ohne ein unheimliches Gefühl betreten werden. Der Direktor muß wissen, was ein Film kosten darf, er muß wissen, wann hundert Mark zu viel und hunderttausend Mark grade richtig sind. Mehr noch: er muß es im Gefühl haben. Er muß auch fühlen, was das Publikum in der kommenden Saison will, und er muß taub bei den Vorstellungen der Finanzleute sein, wenn er das Geld wohlangelegt weiß. Er muß stark sein in seinem Verantwortlichkeitsgefühl und das um so mehr, je weniger die Außenstehenden seine Finanzdispositionen verstehen können. Mit Kopfschütteln kommt man dem Problem nicht näher. Daß es aber

solche Männer gibt, beweisen die verblüffenden Erfolge der deutschen Films auf dem Weltmarkt. Die Lubitschfilms haben in ein paar Wochen in New-York an Eintrittsgeldern mehr eingebracht, als ihre Herstellung gekostet hat. Es ist gewiß richtig, daß nicht immer der richtige Mann an diesem verantwortlichen Posten steht, daß er das tatsächliche Machtgefühl auf seine persönliche Lebenshaltung überträgt und so die Filmindustrie in eine Luftschicht einhüllt, die ein bißchen nach Kolportage und ein bißchen nach Tanzbar riecht.

Man darf in der Betrachtung dieser Industrie nicht vergessen, daß sie ernstlich kaum ein Vierteljahrhundert alt ist. Sie ist ein Gefüge der verschiedenfarbigsten Existenzen. Es gibt keine Traditionen in ihr, wie sie kein spezifisch angelerntes Personal kennt. Ihr Menschenbestand strömt aus allen Lagern der Welt hinzu, wer heut noch Kleider von der Stange verkauft hat, kann morgen Filmmann sein. Und kann, wenn er die Begabung mitbringt, ein ausgezeichneter Filmmann werden. Aber eine solche Industrie muß in ihren Anfängen ein Reservoir aller gescheiterten Existenzen sein, ein Turnierplatz der Glücksritter, eine Börse der Spekulanten und wird sich erst in dem Maße säubern, in dem ihre Geschäftsgebräuche sich festigen, in dem das umlaufende Kapital sich vergrößert. Je mehr die Industrie sich zum Großbetrieb entwickelt, je strenger reinigt sich ihr Menschenmaterial, je ernster werden die Exponenten. Darum war es ein entscheidender Schritt, als das Finanzkapital Interesse an der Filmindustrie nahm. Leider, das kann heute gesagt werden, ohne eine zureichende Vorstellung von Ausmaß und Eigenart der Industrie. Und darum waren Enttäuschungen unvermeidlich.

Allmählich hat man eingesehen, daß ein Geschäft, das die unüberschaubare Breite der Welt zu seinem Arbeitsgebiet hat, einer weit umfassenderen Finanzbasis bedarf, als angenommen wurde. Mit der fortschreitenden Öffnung des Weltmarktes, der vornehmlich noch an der kurzsichtigen Filmpolitik Deutschlands eine Hemmung- und Gefährdung hat, dürfte es gelingen, das Vertrauen des Finanzkapitals wiederzugewinnen. Aber in dem Maße, wie die Prosperität des Geschäfts erkannt wird, wird das Interesse des Kapitals wiederkehren, werden seine strengeren Geschäftsformen innerhalb der gegebenen Grenzen Eingang finden und die Filmindustrie wird jene Zufallsgrößen aus ihrer Mitte ausscheiden,

deren persönliche Neigungen einen peinlichen Reflex auf die gesamte Industrie werfen. Der Aufstieg ist unverkennbar, die Möglichkeiten so weitreichend, so weit ein Leinwandzelt und ein Projektionsapparat transportierbar sind — es fehlt nichts als die Einsicht in die eigentümlichen Gesetze der Filmindustrie: und daß sich diese Einsicht nicht nur bei den Fachleuten, sondern auch bei den Kapitalisten durchsetzt!

Aber der private Wirtschaftsmarkt, sich selbst überlassen, wird durch die Schwerkraft seiner eigenen Gesetzlichkeit allein dem komplizierten Körper der Filmökonomie nicht gerecht. Im gleichen Ausmaß, als der Film über die Grenzen der Privatwirtschaft hinaus in die Interessensphäre des staatlichen Lebens hineinwächst, muß der Staat in den Organismus der Filmwirtschaft eingreifen. Dieser Zustand ist in seinem Wachstum seit dem Entstehen der Filmindustrie zu beobachten: es darf als ein Vorzug angesprochen werden, daß die meisten staatlichen Eingriffe bisher auf dem Boden praktischer Bedürfnisse erwachsen sind, statt vom grünen Tisch her als Verordnungen und Gesetze der Filmindustrie Diktate aufzuzwingen. Allerdings hat sich als Begleiterscheinung dieses Zustandes eine gewisse Systemlosigkeit der amtlichen Pflege der Filmwirtschaft herausgestellt. Es steckt etwas Aphoristisches, Zusammenhangloses in der Filmgesetzgebung, in der Filmverwaltung, soweit man davon sprechen kann. Zensur, Steuerrecht, Grenzpolitik, Bildungspflege, soweit sie die Filmindustrie angehen, sind nicht aus einer Wurzel gewachsen und entbehren logisch einer zentralen Verwaltungsstelle. Bei den großen Werten, die die Erzeugnisse der Filmindustrie darstellen — die großen Lubitsch-Filme z. B. dürften von keiner noch so hochwertigen Ware übertroffen werden — wird dieses Bedürfnis nach einer zentralen Regelung immer dringender und die Bestellung einer zentralen Filmbehörde im Reich ist eine Tagesfrage von höchster Aktualität.

Es klingt vielleicht etwas ungewöhnlich, für die Kontrolle eines Industrieproduktes eine Reichsstelle zu fordern. Die Notwendigkeit ergibt sich einerseits aus den volkpsychologischen Elementen, die mit der Filmware untrennbar verknüpft sind, andererseits aus den vorhandenen Interessen der Reichs- und bundesstaatlichen Regierungen. Heute stellt der Film ein Propagandamittel erster Ordnung dar — nicht etwa durch einen ad hoc ver-

faßten Stoff, sondern durch die Gefühlsatmosphäre, in die er gekleidet ist und die unter allen Umständen eine immanente Propaganda für das Erzeugerland darstellt. Daneben erscheinen die stofflichen Propagandawirkungen sekundär. Als Bildungs- und Erziehungsmittel ist der Film längst in Tätigkeit gesetzt — auf die finanz- und steuerpolitische Bedeutung grade dieses Fabrikats sei an dieser Stelle wenigstens andeutend hingewiesen. Die Regierungen haben diese Bedeutung anerkannt und eine ganze Reihe von Reichs- und bundesstaatlichen Stellen geschaffen, die Spezialgebiete der Filmindustrie kontrollieren.

Es ist eigentlich unerfindlich, daß bisher nicht der Versuch gemacht worden ist, diese mannigfachen Stellen zu vereinheitlichen. Das Filmreferat beim Auswärtigen Amt, die Prüfstellen, die Reichsfilmstelle beim Ministerium des Innern, der Filmreferent beim preußischen Kultusministerium, die Außenhandelsstelle usw. arbeiten ohne organischen Zusammenhang. Das bedeutet, daß Spezialfragen einer in sich organisch eng zusammenhängenden Industrie vom Mutterkörper getrennt und an Stellen behandelt werden, die wiederum nicht das Ganze der Filmindustrie überblicken, sondern bestenfalls das Segment, das in das Ressort der Hauptstelle fällt.

Das ist ein unhaltbarer Zustand. Es ist eine Entscheidung über die Notwendigkeit von Maßnahmen nicht zu treffen, wenn man ihre Auswirkungen nicht ihrem ganzen Umfang nach kennt und erfaßt. Das Zusammenarbeiten mit der Filmindustrie wird gefährdet, wenn die Kontrollinstanz nicht mit der Gesamtheit der Interessenvertretung zusammenfällt. Und man darf nicht vergessen, daß es ein spürbares Desiderat in der Reichsverwaltung ist, daß bei dem umfassenden Einwirkungsbereich des internationalen Films keine Stelle vorhanden ist, die dem Ministerium gegenüber als Träger des Reichsinteresses wie des Vertrauens der gesamten Industrie legitimiert ist. Die Atomisierung des Verwaltungsapparates führt nur dazu, daß der Film nicht mit dem Nachdruck in den Aktionskreis des Reiches eingestellt werden kann, den er ermöglicht.

Es scheint, als ob wesentlich zwei Bedenken der Vereinheitlichung der Filmverwaltungsstellen hindernd im Wege stehen. Das eine ist die Kostenfrage, die mit der Organisation eines neuen Apparates verknüpft ist. Aber dieses Bedenken ist rein theore-

tisch, da praktisch die Einnahmen der Filmzensur hinreichen, um die geforderte Stelle zu balanzieren.

Weit schwieriger ist der andere Einwand: die Berührung zahlloser Ressortämter und Ministerien. Der Kommissar für Ein- und Ausfuhr z. B. ist eifersüchtig auf die Wahrung seiner Befugnisse bedacht und denkt gar nicht daran, einen Teil — der ihm sofort als integrierend erschien — an eine neue Amtsstelle abzugeben. Das Reichsfinanzministerium wird es ablehnen, seine Steuerallmacht auch nur um einen mikroskopischen Bruchteil zu verringern — und so weiter durch alle Ämter fort. Wenn heute etwa der Reichsminister des Innern die Errichtung eines Reichsfilmamtes fordern würde, so hätte er mit einem halben Dutzend beleidigter Kollegen zu rechnen, die gegen die „unberechtigte Erweiterung des Ressorts auf ihre Kosten“ Front machen werden. Und das ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

Es muß also, das ist für jeden klar, der die heutige Struktur der Reichsverwaltung kennt, ein Kompromiß geschaffen werden, das den Zweck annähernd erreicht, ohne die Widerstandslust der Ressortministerien zu mobilisieren. Zunächst müßte die Amtsstelle für das Reich errichtet werden, naturgemäß zum Ministerium des Innern ressortierend. Dann würde eine Reihe von Verbindungsmännern zu den einzelnen Fachministerien tätig sein, die in gemeinsamer Fühlung mit dem entsprechenden Ministerium die dahin ressortierenden Angelegenheiten bearbeiten. Das auf diese Weise gewonnene Material wird im Reichsfilmamt bis zur Klarstellung durchgearbeitet und das Material von dem Leiter des Reichsfilmamtes nebst Gutachten dem entsprechenden Fachministerium, in dessen Arbeitsgebiet der fragliche Gegenstand fällt, unterbreitet. Die Entscheidung liegt bei dem Fachministerium: mit der einzigen Einschränkung, daß sie ohne Anhörung des Reichsfilmamtes weder gefällt werden darf, noch ohne seine Zustimmung Rechtskraft erhält. Um eine gegebenenfalls übergeordnete Entscheidungsstelle soll man sich heute noch nicht den Kopf zerbrechen.

Dieser Weg scheint mir nach meinen Erfahrungen gangbar. Es gehört ein bißchen Einsicht und ein bißchen Gutwilligkeit dazu — aber merkwürdigerweise ist jedes Amt grade auf sein Filmreferat stolz. Aber die Gründe, die auf eine Vereinheitlichung der Filmstellen hindrängen, liegen so klar vor aller Augen, daß früher

oder später das Parlament den säumigen Amtsschimmel vielleicht ein wenig anstacheln wird.

Der Aufbau des Reichsfilmamtes ergibt sich aus den Einwirkungsstellen, die heute Reich und Bundesstaaten auf Film und Filmindustrie besitzen. Erziehung, Aufklärung, Zensur, Steuerpolitik, Zollfragen usw. ergeben von sich aus zentrale Gesichtspunkte. Bei dem vorgeschlagenen Apparat der Verbindungsmänner ergibt sich leicht die Beziehung zu den Kommunen, die wiederum mit großem Nachdruck ihre Selbständigkeit wahren. Tatsächlich liegen aber Reich und Kommunen dauernd in einem schönen Wettstreit, wer mehr aus der Filmindustrie herausholen kann — und nachdem die Probleme der Sozialisierung und Kommunalisierung der ganzen oder geteilten Filmindustrie ventiliert worden sind, wäre die Schaffung einer Arbeitsgemeinschaft von Staat und Kommunen im Rahmen des Reichsfilmamtes höchst wünschenswert. Nach dem bisherigen Betrieb laufen die Amtsstellen in Gefahr, immer mehr mit einseitig unterrichteten Beamten besetzt zu werden, die über die Gesamtlage der Industrie nicht gerade glänzend informiert sein werden. Das muß und wird immer zu Reibungen führen, deren Kosten die Filmindustrie und damit das Reich tragen muß. Die einzige Abhilfe besteht in Vereinheitlichung der Amtsführung, die unmittelbar auf die einzelnen Beamten einwirken muß.

Naturgemäß müßte der neue Beamtenkörper nicht aus rückständigen Verwaltungs- und Polizeiorganen gebildet werden. Es müßten Männer sein, die einen Blick für die Bedeutung von Film und Filmindustrie haben, ohne ihre Auswüchse zu billigen. Fachleute aus der Industrie kommen kaum in Frage, da die wenigen, die geeignet wären, kaum ihre aktive praktische Tätigkeit mit einem Beamtensessel vertauschen würden. Wohl aber ist es möglich, aus dem Kreise der Industrie kleine Beratungskörper zu bilden, die gleichsam die Ansicht bestimmter Berufsgruppen dem Reich gegenüber vertreten — und vielleicht ist es sogar möglich, für die allgemeinen, übergreifenden Interessen die erfahrensten Köpfe zu einem kleinen Beirat zu vereinigen. Leider ist die Industrie nicht so mustergültig durchorganisiert, daß für diese Kammern immer hinreichende Präsentationskörperschaften vorhanden wären — die Berufung aus dem Vertrauen des Ministers wird sich keineswegs ganz umgehen lassen.

Aber das sind schon Fragen der Organisation, Fragen, die erst aktuell werden, wenn der Vorschlag aus dem Zustand des Projekts in die immer noch nicht viel sichere Aggregatform der „amtlichen Erwägung“ tritt. Und hierfür besteht augenblicklich noch wenig Sicherheit, so allgemein der Wunsch bei den vernünftigen Köpfen auf beiden Seiten ist.

Die Filmindustrie scheint endlich an die Herstellung einer zentralen Körperschaft herangehen zu wollen. So energisch die Gruppenzusammenfassung durchgeführt ist, so bedeutungslos waren bisher die Versuche, die übergreifenden Interessen der deutschen Filmindustrie in eine Spitzenorganisation zusammenzuschließen. Die deutsche Fachpresse, allem voran die musterhaft geführte Berliner „Lichtbildbühne“, hat diese Notwendigkeit immer wieder als ein Problem dringlichster Art hingestellt und tatsächlich wird die Existenzgrundlage des deutschen Films erst gesichert sein, wenn die öffentliche Filmwirtschaft wie die private in Zentralstellen zusammengefaßt sind, die wie Räder einer Präzisionsmaschine ineinandergreifen. Man soll diese Forderungen nicht gering schätzen — Qualitätsfilme lassen sich auf die Dauer nur dann herstellen, wenn an ihnen kein Geld verloren wird. Der industrielle Faktor des Films ist dem Publikum kaum sichtbar — aber von seiner Befriedigung hängt letzten Endes das Schicksal des deutschen Films entscheidend ab.

RUDOLF LEONHARD

ZUR SOZIOLOGIE DES FILMS

Zu allen Zeiten hat es ein Kunsthandwerk gegeben, dessen künstlerischer Wert nie bestritten wurde; warum soll es nicht in einer Zeit, die überall das Handwerk durch Industrie ersetzt, eine Kunstindustrie geben, der nicht weniger als dem Kunsthandwerk die Würde der Kunst zuzusprechen ist? Ein Gegensatz besteht nicht; denn „Industrie“ besagt nichts über das Produkt, sondern kennzeichnet nur eine Methode des Produzierens; die Industrie braucht nicht notwendig Massenartikel und gewiß keinen Schund herzustellen; fest steht nur, daß man sich zur Herstellung der Maschine bedienen muß, damit von Industrie gesprochen werden darf; und man tut gut daran, sich gleich zu merken, daß diesem Wort der Beiklang des Riesigen, Durchorganisierten, Rationalen und Planmäßigen, schließlich auch des die Allgemeinheit Betreffenden oder Angehenden gehört. Im übrigen — seien wir genau: der Film, der auf keinen Fall ein Gebrauchsgegenstand und gewiß kein Luxusartikel ist, gehört nicht zu den industriellen Artikeln, die den Ergebnissen des Kunsthandwerks gegenübergestellt werden können; sondern, so weit er vergleichbar ist, muß man, wenn man ihn einordnen will, an die Werke der „reinen“ Kunst sogar in höherem Grade als bei etwa der Architektur denken. Der Film, das kann nicht zweifelhaft sein, ist reine Darstellung, ist Ausdruck, freie Umordnung der Elemente, ist Gestaltung. Also, um wirklich genau zu sein: wie nicht nur die Vase, der Schrank und der Palast, sondern wie auch das Relief und das Tafelbild handwerklich hergestellt wurden und werden, so wird der Film industriell hergestellt.

Bestreitet seinen Charakter als Kunstwerk, daß seine Herstellung, wenigstens im letzten Abschnitt, mittels eines Aufnahmeapparates, also mittels einer „unpersönlichen“ Maschine erfolgt, und daß zu seiner endgültigen Fertigstellung komplizierte technische Verfahren nötig sind? Das darf nur behaupten, wer dem Orgelspiel, zu dessen Ausführung ein gewiß komplizierter Apparat gehört, den Charakter als Kunstwerk absprechen will. Und

wer hier sagt, daß der Orgelspieler reproduziert, während der Film produktiv zu sein vorgibt — der bedenkt nicht, daß auch das Filmwerk Reproduktion eines gespielten Vorgangs ist, und daß auch das Werk des ausübenden Musikers wie das des Schauspielers Produktion eines Werkes aus der ihnen als Rohmaterial übergebenen Partitur — beziehungsweise des Dramentextes — ist. Er übersieht, daß die Partitur der neunten Symphonie und sogar auch der Text des Hamlet eine nur potentielle Existenz führen; aktualisiert — und nur das aktuell lebendige Kunstwerk ist der Rede wert und des Beredetwerdens überhaupt erst fähig — werden sie durch die Darstellung, ja erst durch die Rezeption in Auge, Ohr und Herz des Hörers, dessen durchaus schöpferischer Anteil — wenn er überhaupt als „Genießender“ in Frage kommt — in dieser aktualisierenden Rezeption besteht.

Zugegeben, daß das fragwürdige, aufreizende und einer Untersuchung ebenso würdige wie ihrer spottende Durcheinander von Produktion und Reproduktion — denken wir etwa an die Fragen: produziert oder reproduziert der Regisseur? produziert oder reproduziert der Operateur? — beim Filmwerk noch verwickelter als sonst sein mag: die Anwendung des Begriffes „Kunst“ wird durch den Gebrauch der Apparatur bei den Aufnahme- und Herstellungsvorgängen nicht verboten. Denn letzten Endes ist auch der Pinsel des Malers ein Apparat, und wenn er auch wenig kompliziert ist, so ist er und sind die Farben diffizil genug. Es kann aber keineswegs behauptet werden, daß der Grad der Kompliziertheit des Apparates darüber entscheidet, ob ein Kunstwerk damit erzeugt wird oder nicht. Diese Frage kann nur prinzipiell gelöst und nun wohl nicht mehr verneint werden. Freuen wir uns lieber, daß in einem Zeitalter, das vielleicht der Ordnung seiner Technisiertheit, von der es sich bis eben beherrschen ließ, nahe kommt, eine Kunst aufrichtig genug ist, sich als Industrie zu bezeichnen. Ist etwa das Theater heute nicht Industrie — und zwar so, daß es nur die verderblichen Seiten des Industriegewesens zeigt? Ist die Plastik, in der es einmalige Werke nur noch selten gibt, ist die Graphik nicht der „Industrie“ (im guten Sinne) nahe, und ist nicht ein beträchtlicher Teil der Literatur im übelsten Sinne Industrie?

Alle diese Untersuchungen stellen nicht den monologischen Streit um ein Wort dar. Es ist, das versteht sich, durchaus wichtig, zu wissen, wo wir den Film einzuordnen haben, wenn wir ihn

erkennen wollen. Nicht nur, weil ihn aus Gründen der traditionellen Überzeugung geringer einzuschätzen gewillt ist, wer ihn nicht als Kunstwerk ansehen will, müssen wir das feststellen, sondern weil er in der Tat als Kunstwerk anders soziologisch eingeordnet ist, denn als bloßer rein industrieller Konsumartikel.

Aber, fangen wir doch einmal wirklich am Anfang an: „Film“ ist ja nicht nur das fertige Werk. „Film“ ist auch ein Zelluloidstreifen, und in der Tat beginnt die im engeren Sinne industrielle Produktion des Filmwerks mit der Herstellung dieses Streifens. Auch hat dieser Produktionsgang, der sich später mit dem nicht eigentlich industriellen trifft und verschmilzt, die Entwicklung gezeitigt, die alle Industrien der Gegenwart charakterisiert: die zum „vertikalen Aufbau“. Die Filmindustrie ist eine durchaus moderne Industrie; an allen Stellen vom Rohstoff bis zum Handel mit dem Endprodukt; sogar beim eigentlichsten Zwischenhandel; dem Verleih, hat die Vertrustungstendenz im horizontalen wie auch im vertikalen Sinne eingesetzt. Aber in diesen großartig kanalisierten und trustmäßig gestauten Produktionsstrom mündet vom Anfang her noch ein anderer Verlauf; „Film“ heißt auch, sonst könnte man nicht von Filmschriftstellern und Filmkritikern sprechen, das Manuskript, das der Ausführung zugrunde liegt, die, sagen wir es ruhig, Dichtung. Im ganzen Kreis der in den Bereich des Films gehörigen Erscheinungen ist das Manuskript die merkwürdigste. Es ist eine Dichtung; aber es ist von allen Dichtungsarten verschieden. Der Charakter als Dichtung wird ihm darum häufig abgestritten; in unberechtigter Verkennung dessen, daß auch neue Dichtungsformen, wenn die materielle technisch-ökonomische und die geistig-soziologische Grundlage gegeben sind, entstehen können. Auch das Drama war einmal neu, wir haben uns nur daran gewöhnt und sehen es seines Alters wegen als schon immer gegeben, als „Naturform“ an. Aber sogar die Naturform (von den drei Naturformen der Dichtung spricht Goethe in den Noten zum west-östlichen Diwan) besagt eine grundsätzliche, keine historische Orientierung. Wie das Drama einmal neu war, ist es heute der Film. Er ist, um es gleich zu sagen, eine neue Dichtungsgattung — innerhalb der bildenden Kunst; er ist der legale Übergriff der Dichtung in die bildende Kunst, in die Bildkunst. Das Bindeglied zwischen Musik und Dichtung gab es, als Lied und Oper (deren Wortfunktion weit

mehr musikschaaffend als selbständig dichterisch, dem bildschaffenden Film also viel näher ist als man gemeinhin denkt), schon längst; das Bindeglied zur bildenden Kunst gibt es nun auch, in einer Vollkommenheit der Möglichkeiten, von der weder das lyrische „Gemälde“ vergangner Zeiten noch die Pantomime etwas ahnen ließen. Lessings Laokoon, nun erst völlig widerlegt und dennoch grade darum von ganz neuer Bedeutung, müßte neu geschrieben werden.

Gewiß tritt der Film mit seinem Übergriff in die bildende Kunst aus der eigentlichen Dichtung heraus. Dichtung im strengen Sinne ist Wortkunst, und die bildnerische Kraft des Wortes nur erzeugt Bilder im Hörer als zufällige und in den höheren Formen bewußt gewollte Wirkung. Der Film bringt direkt Bilder, die schon als Bilder in den Sehenden einmünden. Die Verknüpfung dieser Bilder aber, das statische Moment des Films, der eine Bilderfolge ist wie das Drama eine Folge von Handlungen und der Roman eine Folge von Erlebnissen, ist ganz und gar dichterische Erfindung, ist Dichtung.

Somit ist der Film auch der als „Wortkunst“ gefaßten Dichtung nicht etwa entzogen; nur ist die soziologische Funktion des Wortes der in den andern Gattungen gegenüber in eine andre Richtung verschoben. Hier hat das Wort nicht, wie in der übrigen Dichtung, nur die rein zeugende Funktion, sondern seine Mitteilungsfunktion ist stärker akzentuiert oder aber, da wir auch dem Film die Würde des Logos zuzuerkennen gewillt sind, die Zeugungsfunktion des Wortes ist — höchst mittheilsam grade; und wir entdecken hierbei die echte und tiefe Paradoxie, daß das Film-Manuskript, ganz auf Mitteilung gerichtet, zwar nicht die soziabelste, aber die sozialste Form der Dichtung ist — aber diese Sozialität ist auf eine Person konzentriert: auf den Hersteller des Bildes, den Regisseur. Der Filmtext ist also eine dichterisch selbständige und in allen guten Teilen dichterisch starke Entwicklung der Regiebemerkung. Wir wissen, daß schon vor der Ära des Films diese eine Tendenz zur epischen Verselbständigung hatte, bei Rostand etwa, vor allem bei Lautensack, dessen schon historische frühe Verdienste um den Film so in einem neuen Lichte erscheinen, und bei Shaw. In Lautensacks Pfarrhauskomödie liegt ein nicht geringer Teil der poetischen Akzente auf den sehr ausführlichen Regiebemerkungen.



kungen. Was so entstand, war des Gelesen- und Gehörtwerdens und mehr als des Gesehenwerdens würdig und bedürftig, kein Drama mehr und doch kein Epos. — Es war, um die visuellste Gruppe unserer Visionen zu retten, hohe Zeit, daß der Film entstand. Die Leidenschaft der geistigen Entwicklung war so weit gediehen, daß sie der technischen Entwicklung, die sie erhalten konnte, begegnen mußte. Die guten Filmdichter bemühen sich mit das Blut in die Worte pressender Gewalt, mittels aller Suggestion, deren nur die akustische Dichtung fähig ist, die Präzision ihrer optischen Visionen (von denen hier im wörtlichsten Verstande gesprochen werden kann) dem Regisseur aufzunötigen. Nur dem Regisseur; aber weil die Expression hier mit einer Leidenschaft, die der Zurückhaltung der Lyrik und des Dramas, die nur sich übermitteln und zwar weiterzeugen, aber nicht oder nur nebenbei weiter verarbeitet werden wollen, fehlt, sich mitzuteilen beabsichtigen muß, ist das an eigentlich nur einen Menschen adressierte Filmmanuskript sozialer und sozial wirksamer als jede andre Form. Es greift und mündet, auch hier, aus der Literatur hinaus. Die „Literatur“ war ein Notbehelf, ein fast grenzenloser, aber eintöniger und wenig beliebter Ersatz für die direkte Mitteilung, für Zusage, Rede, Klang, Suggestion, Musik des Menschen zum Menschen. Da kann als neue Dichtungsgattung, für einen Teil des Dichtbaren und alles Sichtbare, der Film die Erlösung vom Buche bedeuten, eine neue Entwicklung von Kern zu Zelle, vom Kreis zum Umkreis, vom Menschen zur Gemeinschaft — mit neuen Mitteln für die alten Sinne.

Aber dazu bedarf es der Realisierung der im Manuskript niedergelegten Visionen; und sie weiter zu entwickeln, sie zur allgemeinen Vermittlung reif zu machen, ist der von der Wort-suggestion der Filmdichtung allein bewältigte und stark gemachte Regisseur berufen. Hier kommt als nächste Produktionsstufe, die auch wieder außerhalb der industriellen Produktion im eigentlichen Sinne steht, die Ausführung des Manuskripts, die Aufführung, die Darstellung. Und hier muß man vor allem erkennen, daß jene Auffassung falsch ist, die gegen den Film in seinen Anfängen so erbitterte: man muß erkennen, daß der Film mit dem Theater nichts zu tun hat. Er hat es schon deshalb nicht, weil das Filmmanuskript, selbst wenn es Filmdrama genannt wird, mit dem Drama nicht das mindeste zu tun hat. Unter den am Film ernst-

haft Interessierten hat anfangs ein fast an Abstimmung gemahnendes Rätselraten darüber stattgefunden, ob der Film dramatisch sei oder nicht. Die Tatsache, daß Romane leichter und eher verfilmt werden konnten als Dramen, verführte manche dazu, ihn für episch zu halten. Es war dies ein an die Praxis der Gelehrten gemahnendes Strapazieren gängiger Begriffe aus dem Unwillen oder der Unfähigkeit heraus, neue zu bilden. Hier ist etwas Neues. Der Film ist weder dramatisch noch nichtdramatisch, er ist auch nicht etwa als präsentische Erzählung episch, sondern er ist filmisch und nichts andres. Das ist eine Banalität, die wichtige Folgerungen ergibt. Auch schon für die Aufnahme. Denn schon das Filmspiel hat mit dem Theaterspiel wenig oder nichts gemein, wenn auch nur die besten Schauspieler wissen, daß vor dem Objektiv ein ganz andres Spielen ist als auf der Bühne. Daß beispielsweise das auf der Bühne verpönte Spielen zum Zuschauer hin dem nicht nur berechtigten, sondern notwendigen Spielen ins untrügliche Zentrum des Objektivs entgegensustellen ist. Oder etwa: beim Suchen und Laufen in Verfolgungsszenen pflegen die Schauspieler an einer Ecke oder an einer Tür in die Richtung, die sie nehmen werden, zu deuten. Das kann eine ungezogene Übertreibung der Konsequenz dessen sein, daß sie vor dem Objektiv spielen; es kann aber auch über eine Bewegungszäsur hinaus eine höchst wirksame nicht nur rhythmische, sondern kraß optische Verbindung der Bilder werden. Die Wichtigkeit des Filmbildes ist der Hauptunterschied vom Theater, das zwar das Bühnenbild hat, es aber nur als ein Element verwertet. Und der Filmregisseur — jeder, der beides versucht hat, weiß, wie verschieden die Probleme und Mittel der Regiearbeit auf der Bühne und im Atelier sind — hat eine Tätigkeit, die ihrer wirkenden Wesenheit nach als architektonisch gekennzeichnet werden muß; mit Beachtung der Paradoxie, daß das Bühnenbild, das immer den kosmischen Grund für das Wort zu bilden hat, dreidimensional ist, daß der Rhythmus seiner Bewegungsmomente vom gesprochenen Wort bestimmt wird, während das von allem Hörbaren gereinigte Filmbild flächig ist. Was der Regisseur auf der Bühne zu schaffen hat, ist, und sei das Material der Leib des Schauspielers, tönender Raum, wortgebende Plastik; der Filmregisseur stellt, baut, schafft bewegte Bilder in der Fläche.

Er schafft sie mit dem Material des leiblichen Schauspielers,

und zwar dem ganz eindeutig optisch und leiblich bestimmten Material. Der Schauspieler muß wissen, daß seine Mittel andere sind als auf der Bühne und daß er anders funktionieren muß. Zwar ist es die Regel, heute noch, daß dieselben Schauspieler auf der Bühne und vor dem Objektiv arbeiten; aber die guten wissen schon, daß sie in beiden Situationen anders zu arbeiten haben, und schon ist die Trennung von Filmschauspielern und Bühnenschauspielern in naher Sicht. Immer wird es vorkommen, daß einer beides kann, wie es auch vorkommt, daß ein hervorragender Pianist ausgezeichnet Cello spielt; aber es wird nicht die Regel sein. Der Schauspieler muß wissen, wie und womit er, vom Wort des Dichters bestimmt und vom Wink des Regisseurs geleitet, auf das Objektiv, das sich in die gierigen Augen einer Masse späterhin auflösen wird, zu wirken hat. Er muß wissen, wie die Personen eines Films interessieren, wie und warum sie interessant werden. Im Personenverzeichnis kann zehnmal versichert werden, der junge Honorio sei ein großer Dichter; im Film kann es noch weniger glaubhaft gemacht werden als im Drama und im Roman, die doch wörtlich von seinem Schaffen etwas zu zeigen imstande sind; im Film kann ihn höchstens der Schauspieler durch Gestaltung der fast brutalen Naivität eines reinen Phantasiewesens verifizieren. Aber auch den „Mörder“ glaubt man nicht nach dem Personenverzeichnis und kaum nach der objektiv sichtbaren Tat, sondern nach der subjektiv die „Mittäuschung“ suggerierenden Geste. Im Film, das muß der Schauspieler wissen, interessiert einer, weil er diese Geste vermag; oder weil er in seiner leiblichen Erscheinung diese Geste in irgendeinem Grade der Möglichkeit bereit hält; oder weil er einen langen Bart hat; oder weil er bartlos ist; oder weil er einen Buckel hat und jeder schon beim Anschauen schauernd weiß, was das für Komplikationen ergeben wird; oder weil er schön ist. Denn der Filmschauspieler weiß, was alle wissen und was alle anwenden, wenn auch die verführten Theorien, die es lehrten, voreilig gewesen sein mögen und abgelehnt worden sind: man sieht aus, wie man ist. Das Aussehen ist immer glaubhaft, und schön zu sein ist eine Würde, eine Tugend, ein Zwang und eine Aufgabe. Hierin ruht die Kraft des Filmschauspielers, hier ist der Personalismus begründet, der eine der wichtigsten soziologischen Beziehungen des Films bedeutet.

In der Rückwirkung entsteht aber eine neue soziologische Beziehung und Wirkung des Films auf die Schauspieler. Wie die Dichter ihre infantilen Regungen — die, welche in einer schlechten Gesellschaft in den Schundroman auslaufen, deren sie sich aber, anders als dieser ihrer Äußerungen, nicht zu schämen brauchen — in den Film entladen können, so rettet er für den Schauspieler die unersetzlichen und unentbehrlichen Reste eines prähistorischen, vor der jeweiligen bürgerlichen Geschichte der Individualität liegenden Komödiantentums. Auch das sorgfältigste durchgearbeitete Manuskript erlaubt und enreißt dem Schauspieler fortlaufende Improvisationen. Hier ist noch bis zum Zufälligen etwas von der notwendigen Willkür in der Notwendigkeit der Kunst erhalten. Die Kontinuität des Spiels liegt — heute wenigstens — dem im Vergleich zum Theater unendlich belasteten und beweglichen Gehirn des Filmregisseurs ob. Nicht nur hat der Schauspieler, auch der Bühnenschauspieler, eine unerhörte und bisher nie geahnte Möglichkeit der Selbstkontrolle und Selbstkritik; ihm wird auch die Lust erlaubt, rücksichtslos zu gefallen, schamlos das Tiefste seines Herzens und seiner Triebe allen, die es haben wollen, hinzuwerfen. Der optische Film, die ins Bild konzentrierte Regel der Improvisationen, ist, während grade durch den Film das Drama wieder, wie es sich gehört, bis zum Maße der antiken Kunst vielleicht ins Gebiet der Wortkunst verwiesen wird, die eigentliche Restitution des Schauspielers.

Und weil es auf die Schau ankommt, ist in einem keiner andern Kunst erreichbaren Maße die Einheit aller zum bewegten Bilde gehörigen Elemente hergestellt. Daß Chaplins Größe in seinem Vermögen liegt, die außerordentlichen mechanischen Möglichkeiten der Körpermaschine bis ins Tragische auszudeuten, ist nur ein Beweis. Im Film spielen, und das ist eine soziologische Bestätigung der wahren Verhältnisse in einem Zeitalter materieller Hochspannung, die Landschaften und alle Gegenstände mit. Darum hat am Film die gleiche Freude wie der Dichter, nämlich die der fast unbeschränkten Möglichkeiten, der Architekt. Auf dem gleichen Geviert kann er heute den chinesischen Hafen, morgen die Hansestadt, übermorgen das wüstenhafte Nomadenlager oder den Eisgarten des Südpols bauen. Was die ökonomischen Zusammenhänge seiner Kunst weit über die sachlichen hinaus

immer versagten, hier wird es ihm zuteil: der Wechsel und das Spiel nicht auf der Fläche in der Räume illustrierenden Zeichnung, sondern in der Realität (wenn auch bestimmt, wieder auf die Fläche projiziert, vorgestürzt zu werden), in der Realisierung des Märchens. Die Zusammenbrüche, die sein tägliches Werk fürchtet, hier können sie Spiel, gewünscht, begrüßt, Feier und Anreiz werden. Die Stabilität seiner Kunst ist in einer freudigen, katastrophenernsten Weise aufgehoben — und es kann geschehn, daß in Grotesken und Märchen auch die Statik seiner Kunst in musikähnlicher Rhythmik gebogen und verflüssigt wird; nicht zur Auflösung der Architektur, aber zu einer Erlösung des Architekten.

Dies alles wirkt zusammen, um für das eine Negativ die Darstellung zu ordnen. Und in den Ateliers fanden alle, die, des Theaters in den Theatern müde, zum Film kamen, ein Gefühl moralischer Beseligung in der Erkenntnis dessen, daß der Film der ehrlichste Schwindel sei, den es heute gibt. Das Theater tut entsetzlich feierlich; der Film ist heute auch moralisch um so ernster zu nehmen, als er gar nicht tut; nicht einmal in seiner geschäftlichen Auswertung. Warum soll sich das Spiel nicht zum Geschäft biegen, da es diese Notwendigkeit nicht verheimlicht, während die priesterliche Bühnenkunst, die sie verheimlicht, sich bis zu Krämpfen schon gebogen hat?

Man sehe eine Aufnahme: der Operateur steht schon, der Regisseur ordnet mit vor Spielleidenschaft unnötig überschriener Stimme die Komparsen, während hinten noch ein Dekorateur zwischen San Franzisko und dem Ganges eine Pappfassade dunkel spritzt. Man sehe eine Aufnahme: sollte die Filmindustrie, die „modernste“ Industrie, auch in ihrer psychischen Organisation schon in die Zukunft weisen, schon Formen, die allgemein erst nach den sozialen Auseinandersetzungen möglich sein werden, vorzeichnen? In keinem „Betriebe“ sind die Kategorien und Rangklassen der Beteiligten so durcheinander gewirbelt wie hier. Kein Darsteller und gewiß keine Darstellerin wird versäumen, dem Operateur die Hand zu schütteln. Der Theatermeister ist für den Direktor anders und näher unentbehrlich als für den Direktor eines Montanwerks ein Werkmeister. Hier brauchen sie einander, der einzelne den einzelnen persönlich, und nichts nähert wie dieses Bedürfnis. Je differenzierter und komplizierter ein

Betrieb ist, desto näher langt seine Psychologie an die soziale Angleichung. Auch im Kriege war bei der Artillerie, wo der Geschützführer den Richtkanonier, eben diesen Richtkanonier brauchte, das Verhältnis besser als bei der Infanterie. Je spezialisierter der technische Wert, je weiter die Technik entwickelt ist, desto näher sind die Beziehungen im Betriebe dem psychologischen Zustande des nachkapitalistischen Systems. In der Tat hat auch die Filmindustrie, wenn wir von den Theatern absehen, erst einen einzigen großen Streik zu verzeichnen. Friseur und Arbeiter und Regisseur — ist hier nicht schon die Kameraderie der Arbeit sichtbar?

Sie ist es — bei dieser Arbeit, die einem Spiel gilt; die aus Spiel entstand und auf Spiel tendiert. Denn hier ist die Darstellung nicht Selbstzweck, sondern wird um der Aufnahme willen unternommen. Das ganze Aufgebot an Kräften, das ganze rasende Durcheinander, hat nur den einen Zweck, die wenigen Negative herzustellen. Der Operateur ist der technische Herr dieses Abschnittes des Produktionsverlaufs, wie der Regisseur sein geistiges Zentrum ist. Es wäre das Ideal, wenn Regisseur und Operateur (und sogar auch der Dichter) ein Herz und eine Hand — und ein Auge wären. Dieses Ideal wird nie oder selten erreichbar sein; um so besseres Verständnis und um so engere Zusammenarbeit aller Beteiligten ist zu verlangen und ist möglich. Wieder zeigt es sich, auch hier, daß die soziale Extensität des Filmkunstwerkes größer ist als die seiner Verwandten. Dichter, welche die Zustimmung, zusammen ein Gedicht zu machen, mit berechtigtem Hohngelächter von sich weisen und auch die Aufforderung zum Versuche, einen Roman zu zweien zu schreiben, ablehnen würden, bestätigen, daß Zusammenarbeit schon bei der Herstellung des Filmmanuskripts möglich, wenn nicht gar vorzugswürdig sei. Es ist kein Wunder; denn — vier Augen sehn mehr als zwei. Und es kommt hier eben auf das Sehn an.

Hier, vor dem Auge des Operateurs, auf dem Zelluloidstreifen sind geistiger und technischer Produktionsvorgang zusammengefallen. Der „Film“ als solcher unterliegt nur noch technischen Verfahren, die keine Besonderheiten vor jedem technischen Herstellungsgang der Gegenwart in soziologischer Hinsicht aufweisen. Nur besteht die Paradoxie, daß der „Film“ alles andre als

ein Massenartikel ist; der ganze Riesenaufwand hat für die paar Negative und paar Positive gedient. Aber es ist ja auch gar nicht der Film, der konsumiert wird; konsumiert wird, nachdem der Film die Hand des Verleihers (der dem Zwischenhändler aller sonstigen „Branchen“ entsprechen mag, vom Verleger der sehr wenig differenzierten Bücherproduktion und vom Bühnenvertrieb freilich recht verschieden ist) durchlaufen hat, die Vorführung des Films.

Wir befinden uns im Theater. Aber Theater heißt es, weil es etwas zu sehn gibt, nicht etwa weil das Kino, einer Redensart zufolge, die dadurch nicht richtiger wurde, daß man sie häufig zu hören bekam, das „Theater des kleinen Mannes“ ist. Das ist es nicht nur deshalb nicht, weil auch die Eintrittspreise im Kino sehr gestiegen und erheblich abgestuft sind; es ist es auch deshalb nicht, weil der Film kein Drama ist; sondern vor allem deshalb, weil der Film sein Publikum in ganz anderer Weise ergreift und angreift als eine andre Kunst. Nicht nur ist er sozialer als das individualistische Buch; er übersteigt bei weitem die zwar soziale, aber in der Sozialität grade das Individuum fixierende Konzert. Bedenken wir, daß derselbe Film im Marmorpalast der City wie im Winkelkino der Vorstadt läuft. Bedenken wir, daß derselbe Film in Mailand und Yokohama, in Innsbruck und Edinburgh, in Melbourne, in Valparaiso und Nishni-Nowgorod läuft. Er ist die Kunst einer Zeit, die grade aus den Krämpfen ihrer Zerrissenheit lernen muß, daß der Menschheit die Erde gehört. Und er ist die Kunst einer Zeit, die es erfahren hat, daß ihr Tiefstes und Wesentliches, die sich grade im Äußern bezeugen, in allen Zeiten und in allen Schichten gleich ist. Die Theater brauchen nichts zu befürchten, wenigstens vom Film nichts, sondern alles nur von ihrem eignen Verfall. Was uns und was alle ins Kino treibt, ist nicht das, was wir im Theater suchen. Wir suchen im Film Blitzhaftigkeit und Diskontinuität; wir suchen Spannung und noch mehr Buntheit, und am meisten Vielfalt. Sensation ist höchstens ein Teil dessen, was das Publikum — und das Publikum ist immer klüger und williger als die Filmdirektoren glauben; mindestens ließen sich ihm gute Filme ebenso leicht einreden wie die schlechten, die es nach Ansicht der Filmdirektoren verlangt, während doch die letzte amerikanische Statistik nachweist, daß aus seinem Willen ganz andres klingt als aus dem Munde der Filmpresse —

Sensation ist höchstens ein Teil dessen, was das Publikum verlangt. Den Kinobesucher treibt wie jeden, der eine Kunst aufsucht, der brennende Wunsch, sein Lebensgefühl bereichert zu erhalten, sein Leben stärker zu fühlen. Ihn treibt „Schau-Lust“ im weitesten Sinne, in einem so weiten, daß das Kino nicht neben das Variété gehört; und so lange die Zeitungen sich nicht entschließen, die Filmbesprechungen von dort wegzunehmen und ins Feuilleton unter die Behandlung der übrigen guten und schlechten Kunstwerke einzureihen, können sie ihrer Aufgabe, an der Entwicklung des Films mitzuwirken, nicht gerecht werden.

Uns treibt Schaulust ganz allgemein. Dem Phantasielosen ersetzt das Kino die mangelnde Vorstellungskraft, dem Phantasievollen macht es die Vorstellung willentlich. Das Kino zeugt das bis zum Begehren interessierteste Wohlgefallen unter allen Künsten; und, bei Gott, wir wollen begehren! Uns trieb und treibt der Wunsch nach dem kulturell und individuell unerhört wertvollen Erlebnis dessen, was es alles gibt, und nach der Sensation, wie viel es gibt; uns treibt der Wunsch nach der Gefahr, die Karl Kraus „Techno-Romantik“ benennt, und die natürlich heute ein unausrottbarer Seelenbestandteil, vielleicht unsre letzte Rettung in eine verzweifelte Bejahung ist. Grade das Kino — das ist vielleicht seine wichtigste soziologische Funktion — kann dazu beitragen, daß endlich wir die Technik beherrschen, die uns bisher beherrscht und gehetzt hat: denn hier wird sie ins Spiel, ins Lösende, ins Ungefährliche umgebogen. Der Film, dessen ernste Periode, wenn er auch heute noch an Kinderkrankheiten leidet, mit Paul Wegeners Filmen begann, bedeutet uns die Realisierung des Märchens; und damit eine metaphysisch verwurzelte Herrschaft über die auf eine Fläche konzentrierte, in die unbegrenzten Möglichkeiten des Spiels gebannte Vielfalt der Welt.

Vor der Leinwand sind wir alle gleich! Aber der Satz Simmels, daß eine Versammlung von Menschen, auch eine, die sich Publikum nennt, sich auf das gemeinsame niedrigste Niveau einigt, ist nicht umkehrbar. Aus den unbegrenzten Möglichkeiten des Films kann jeder herausheben, was er braucht. Wir staunen und begehren, und wir sind einzelne; wir lieben, und wir werden eins. Auch die höchst Entwickelten, die Kultiviertesten haben — machen wir uns doch nichts vor — die in „Schundliteratur“ sich sonst bergenden Instinkte, nicht anders

als die Niedrigsten im Publikum. Hier können wir alle sie abreagieren. Hier können wir in unerhört heiterem, unglaublich freiem Spiele sie und uns retten.

Selbst das kann hier sublim gerettet werden, was sonst Kitsch heißt. Was auf einem Kunstgebiete Kitsch ist, braucht auf einem andern Kunstgebiete nicht Kitsch zu sein; denn beim gleichen Stoff, sogar in der gleichen Form kann es einmal auf die Handlung, einmal auf den Gestus ankommen, oder die Relationen sind verschieden betont und verschiedenwertig. Motiv und Erfolg stehen mit verschiedenem Gesicht zueinander und zur Handlung. Auch „literarische“ Malerei wird, wenn wir es genau nehmen, nicht wegen ihrer Beziehungen zur Literatur, sondern zur kitschigen Literatur getadelt; abgesehen davon, daß nie der „Inhalt“ den Kitsch ausmacht. Und der Film setzt Realität an Stelle der Historie, Sichtbarkeit an Stelle des Wissens, und es kommt ihm gar nicht so sehr auf die Handlung wie auf den Gestus an. Die stärkste Kraft des Filmes ist und bleibt, daß er das Märchen realisieren kann. Psychologie? Alfred Kerr hat in einem seiner erleuchtetsten Augenblicke gesagt, das Wesen des Films sei darin ausgedrückt, daß in ihm nicht gesprochen werde. Psychologie können wir nur treiben, da wir aus den Äußerungen des andern die Regungen erschließen, die zu denselben Äußerungen uns selbst nötigen würden. Daraus ergibt sich, daß der Film zwar nicht durchaus unpsychologisch, aber auf diejenigen Psychologika beschränkt ist, die schon körperlich auszudrücken und zu übermitteln sind — auf die vorwörtlichen Seelenbeziehungen also, auf die vor der Existenz der Sprache vorhandenen Mittel und Beziehungen, auf Hunger und Liebe und das übrige Primitive. Techno-Romantik und das einfachste Geschehn zwischen Mensch und Mensch — äußerste, hastigste, zu Ende technisierte Rapidität der Vorgänge bei einer auf ewigem Grunde bis zum Brennen und bis ebenfalls zur Hast direkt gemachten Primitivität der seelischen Vorgänge — das ist es, was der Mensch von heute im Kino sucht, von dem Film, dessen Kraft sich treiben läßt, dessen Wirkung im Getriebe werden besteht, dessen motorische Dynamik passiv ist. Seien wir glücklich, daß wir dieses Kunstmittel für die Spannung unsrer Zeit und für die ewig nahen einfachen Dinge des Menschenlebens zugleich haben.

Der Film ist das Abenteuer von heute und die Verheißung des

Spieles von morgen. Mag sein, daß er nicht nur alle Fehler überschneller Organisation, alle Krankheiten junger Industrien und neuer Kulturerscheinungen zeigt. Mag sein, daß im Film besonders viele vagierende, unsichre und unzuverlässige Existenzen unterschlüpfen. Daß sich Ungeziefer auf ihm sammelt, ist das Schicksal jedes jungen Zweiges; aber auch dieser wird reifen. Verderbtheit gibt es nur in der Jugend, und wenn man es Verderbtheit nennen dürfte, so wäre die Kindheit, nach den Forschungen Freuds, „verderbter“ als irgendein Alter. Ein Wunder ist es nicht. Der Film, das Abenteuer unsrer durchorganisierten Zeit, in der die meisten nur passiv leben können, das Reich neuer Möglichkeiten, braucht intellektuelle Skrupellosigkeit — und braucht, sogar noch über alles Architektonische hinaus, Phantasie.

Dies ersteht, während Hungersnöte Länder entvölkern, Mißernten die Erde dörren, und die Wirtschaftskrise wie ein Brand um den Globus schießt. Millionen sind in der Gefahr unterzugehen — und Milliarden des ursprünglich als Tauschmittel gedachten Wertes gibt die Menschheit für die Herstellung von Filmen her. Ist das Größe oder Kleinheit? Es ist keins von beiden. Es ist der Tribut, den die Menschheit ihrer fanatischen Illusionistik zahlt. Die Filmindustrie ist heute schon, nach so kurzem Bestande, die drittgrößte Industrie Deutschlands. Das ist in ökonomischer Hinsicht phänomenal und in jeder andern Beziehung erschütternd. Tausende geben sich in mühevolem Spiel für die andern Tausende hin und aus. Ein riesiger Teil der Lebenskraft wird darauf verwendet, durch die Verwandlung des Lebens im Spiel über das Leben hinwegzuhelfen. Was für ein Kreis! Was für eine Kraft des Spieles! Was für eine Kühnheit des Lebens! Wie stark ist, in seiner fanatischen Illusionistik, der neue, der ewige Mensch!

KURT PINTHUS

ETHISCHE MÖGLICHKEITEN IM FILM

Es ist nicht Don-Quichoterie, wenn hier von den ethischen Möglichkeiten des Films gesprochen werden soll. Der Filmgegner, der Filmcyniker grinse nicht über diesen Titel; der Filmgeschäftsmann, der unterhaltungssuchende Filmbesucher wende sich nicht gelangweilt achselzuckend ab. Nicht will hier ein edler (Prinzipien-)Ritter, den Blick geblendet durch ideale Forderung, gegen die malmenden Windmühlenflügel unsrer Zeit eine Attacke reiten für ein gar nicht vorhandenes, gar nicht wünschenswertes Ziel (etwa für den dick mit Moral geschwängerten Tendenzfilm). Es sei von vornherein festgestellt, daß hier das Wort „ethisch“ nicht im philosophischen, nicht im engen Schulsinn gebraucht ist, sondern als zusammenfassende Bezeichnung für die sozialen, erzieherischen, beglückenden, kulturellen Wirkungen des Films. Ich könnte also auch sagen: unter ethisch im Film ist hier alles zu verstehen, was Bewegung, Erregung, Erweiterung, Klärung, vervollkommen des Bewußtseins und des Gefühls bewirkt. Deshalb auch wird keineswegs kategorisch gefordert: der Film „will“ oder der Film „soll“... sondern es wird untersucht, was der Film „kann“... was er in den doch immerhin besten inneren Bezirken des Menschen nach seinen potenziellen Möglichkeiten zu bewirken vermag.

Diese ethischen Möglichkeiten sind viel umfassender, viel tiefgreifender, als sich auf erste Überlegung hin ahnen läßt. Sie seien in zwei Gruppen zusammengefaßt: erstens die indirekten, dem Menschen fast unbewußten, dem Film als Unterhaltungs-, Anregungsmittel überhaupt immanenten Wirkungen allgemeiner Art; zweitens die direkten, beabsichtigten, den Film zweckbewußt zum Bildungsmittel gestaltenden Wirkungen, die den Arten innewohnen, welche man in Deutschland Kulturfilme genannt hat.

Schon die Tatsache der Erfindung des Films ist ein ethisches Ereignis ersten Ranges, das seinesgleichen seit der Einführung des Buchdrucks nicht hat. Die Kinematographie hat vor der Buchdruckkunst voraus, daß ihre Betrachtung nicht erst gelernt zu

werden braucht, wie das Lesen und die Sprachen... sie ist dem Analphabeten wie den fernsten Völkern ohne weiteres zugänglich. Während der Buchdruck nur indirekt Tatsachen und Geschehnisse vermittelt, so daß also die anschaulichen Vorgänge erst der Leser in sich selbst erzeugen muß, bietet der Film unmittelbare Anschauung und gibt sie zudem schneller, konzentrierter, als es sowohl wirkliches Erleben wie die durch Lektüre ausgelöste innere Vorstellung vermag. Die Kinematographie steht der Druckkunst nach in der Vermittlung des Gedanklichen, der Idee; — wiewohl es möglich ist, daß Filme entstehen, deren (gleichsam der Abstraktheit enthobene) Idee durch die raschere Verbreitbarkeit und leichtere Verständlichkeit im anschaulichen Paradigma stärkere Wirkung haben kann, als die durch Druck und Rede verkündete Idee. Namentlich die ethische Idee, seit jeher durch Beispiele am intensivsten, suggestivsten auf das Volk wirkend, kann im Film nicht nur das Buch, sondern auch Rede und Predigt übertrumpfen... ebenso die durch wissenschaftliche Entdeckungen erzielten oder geförderten allgemeinen Ideen und Weltanschauungen. Wobei noch zu bedenken ist, daß der bewegten Anschaulichkeit des Films stützend das Wort im Titel zu Hilfe kommen kann.

Bislang bildete die durch Anschauung, Handlung und Beispiel am stärksten wirkende Erregungsmöglichkeit für das menschliche Bewußtsein: die Schaubühne. Eine Abgrenzung des Films gegen das Theater ist kurz zu umreißen. Das Theater gibt selbstverständlich unmittelbarer Erlebnis und Anschauung als es der Film vermag, weil der Film erst das Medium der Photographie braucht; zudem muß er auf das gesprochene Wort verzichten. Dafür aber ist das Theater an unsere erfahrungsgemäßen Vorstellungen von Raum, Zeit und Wirklichkeit, an die Stundenzahl des normalen Theaterabends, an die in diese Stundenzahl gepreßte physische Kraft des Schauspielers gebunden, durch die schwerfällige und begrenzte Technik der Bühne, durch die Identität des Spiel-Platzes, durch die geringen Möglichkeiten örtlichen Wechsels gehindert. Während der Film durch die Möglichkeiten seiner Aufnahmetechnik — unterstützt durch Tricks — Raum und Zeit, unabhängig von den Erfahrungsgesetzen, zusammendrängen, dehnen, überwinden kann.

Hier soll nicht die Antithese Theater — Film durchgeführt werden, aber es ist nötig, angesichts der Verwirrung in der Film-

regie einen Hauptfehler des deutschen Films zu kennzeichnen: daß Dramen und Romane unaufgelöst verfilmt und oft lediglich Bühnenvorgänge und -bilder abgekurbelt werden. Der Film ahmt falscherweise das Theater nach, statt sich von ihm zu emanzipieren. Die Antithese Theater — Film muß nicht ausgeglichen, sondern zugespitzt werden. Aus diesen Hinweisen ergibt sich: daß erstens der künftige sprechende Film niemals den stummen Film verdrängen kann, weil er wieder einen Rückschritt zu der durch das Wort erzeugten Verlangsamung des zeitlichen Ablaufs mit sich bringt... und zweitens: daß für das Theater die innere dramatische Form, für den Film die bewegte Bildmäßigkeit der Geschehnisse das Wesentliche bedeuten. Die stärkere Intensität der ethischen Wirkung des Theaters (Spannung und Entspannung des Bewußtseins, nach klassischer Definition „Erregung von Furcht und Mitleid), erzeugt durch unmittelbare Anschauung des handelnd und leidend gezeigten lebendigen Menschen und gestützt durch das Geschehen und Idee wirksamer machende, geformte Wort, — diese intensivere direkte Wirkung des Theaters muß also der Film ersetzen durch Tempo, Zusammendrängung oder Dehnung der bewegten Bilder, durch rapid aufeinander folgende und durcheinander wirbelnde Vorführung gleichzeitiger Handlung, durch raschen Wechsel der Örtlichkeiten, Zeitsprünge nach vorwärts und rückwärts, durch Darstellung übersteigerter Wirklichkeit, Sichtbarmachung des Wunderbaren, Geheimnisvollen, Unwirklichen, — kurz, durch Verwendung der Möglichkeiten, die grade dem Theater versagt sind. Ohne weiteres kann sich hieraus der Denkende den ungeheuren Unterschied zwischen Theaterdramaturgie und Filmdramaturgie, sowie zwischen Bühnenschauspielkunst und Filmspielkunst ableiten. Die dramaturgische Formung des Films, sowohl im Manuskript wie in der Regie, liegt noch ganz in den Anfängen; es gibt deshalb keine Musterbeispiele, die sich mit den klassischen oder modernen gereiften Formen des Dramas vergleichen lassen. In der Spielkunst würde immerhin die Gegenüberstellung: Duse — Asta Nielsen, Pallenberg — Chaplin die Antithese zwischen Schauspiel und Filmspiel deutlich machen.

Die Wirkung aller Kunst ist letzten Endes nicht ästhetisch, sondern ethisch; ist, nochmals sei es gesagt, Erregung, Spannung, Erweiterung, Klärung des Bewußtseins und Gefühls...

ist gestaltete Aufdeckung gewisser Sehnsüchte, Verknüpfungen, Komplikationen... geformte Verdeutlichung des menschlichen Wesens, der kontrastierenden Beziehungen der Menschen untereinander und zur Außenwelt. Beinahe widerwillig reihe ich den Film in das Bereich der Kunst ein, wohl wissend, daß der Film selbst in seiner möglichen Vollendung nur zum geringen Teil Kunst sein kann. Was den Spielfilm aber stets der Kunst sehr nahe bringt, ist die Verwendung der handelnd gezeigten Menschen, die Komposition der Geschehnisse, die Möglichkeiten der Bildmäßigkeit.

Definiere ich Geist als Bewegung des Bewußtseins zum Zweck der Vervollkommnung — und Kunst als bewußte Formung dieser Bewegung des Bewußtseins, die in anderen dieselbe oder ähnliche Bewegung des Bewußtseins erzeugt, — so liegt klar vor Augen, wie nahe die Wirkung des Films der Wirkung der Kunst kommt, und wie stark und weitgreifend — trotz der anscheinend mechanischen, industriellen Methode der Herstellung — die ethischen Möglichkeiten des Films sind. Die Mechanik des bewegten Bildes wandelt sich in Dynamik menschlicher Bewußtseinsbewegung; der Rhythmus des photographierten Ereignisablaufs erzeugt den Rhythmus der psychischen Bewegtheit des Beschauers.

In diesen knappen prinzipiellen Formulierungen ist absichtlich die Qualität des stofflichen Gehalts und der Formung des Films außer acht gelassen worden, sie lehren aber ohne weiteres, eine wie große Verantwortung jeder Verfertiger von Filmen — Manuskriptschreiber, Regisseur oder Fabrikant — auf sich nimmt. Und diese Verantwortung wird noch offener, wenn wir uns von diesen dogmatisch, abstrakt, vielleicht auch anfechtbar klingenden Bemerkungen zu konkreteren und freieren Betrachtungen wenden.

Überlegt man sich, auf einem wie winzigen Raum der Erde jeder einzelne von neun Zehnteln aller Menschen gebannt ist, in einen wie winzigen und immer gleichen Kreis der Betätigung und Erfahrung diese neun Zehntel der Menschheit sich bewegen, so wird sofort jener neben Liebe und Hunger stärkste menschliche Trieb verständlich, den wir Neugier, Erlebniswillen, Abenteuersucht, kurz die Sehnsucht nach Erweiterung unserer Bewußtseins- und Gefühlswelt nennen. Wenn man nun ferner bedenkt, wie relativ gering die Verbreitungsmöglichkeiten der be-

lehrenden und unterhaltenden Rede, des Buches, der bildenden Künste, des Theaters sind, mit welchen Schwierigkeiten für die Masse die Umsetzung in Anschauungs- und Bewußtseinsinhalt selbst des bisher verbreitetsten Mitteilungsmittels, der Zeitung, verknüpft ist, so ergibt sich sofort die gar nicht hoch genug zu bewertende Bedeutung des Films für diese Bewußtseins-erweiterung der Menschheit. Illustriert sei dies durch die statistische Berechnung, daß heutzutage allein in Deutschland täglich etwa zwei Millionen Menschen im Kino sitzen, und daß durchschnittlich jeder Film von zwanzig Millionen Menschen gesehen wird; für die großen Exportfilme muß man natürlich diese Zahl vervielfachen.

Dies Schweifen im Film durch Natur und Städte, Gesellschaftsklassen, Häuser, historische Epochen, Abenteuer, tragische und lustige Ereignisse ist viel mehr als Reizung der Netzhaut des Auges und als bloße Unterhaltung. Mit wuchtiger Suggestivkraft schmiegt, frißt, hämmert sich jedem Menschen in jedem Film in äußerster Zusammendrängung eine Unzahl von Gestalten, Gesichtern, menschlichen Leidenschaften und Eigenarten, Tatsachen, Vorgängen, Landschaften, Milieus, Betätigungen, Einzelheiten ins Bewußtsein. Man bedenke, wie billig und wie schnell der Beschauer in zwei Stunden die mannigfaltigsten Ereignisse erlebt, deren wirkliches Erleben für ihn vielfach viele Tage und Jahre bedeuten würde; wie er Landschaften erblickt, die ihm sonst nur durch lange und weite Reisen zugänglich wären; wie er das Leben und Treiben von Gesellschaftsklassen kennen lernt, die ihm sonst verschlossen sind; wie das Kunterbunt der Abenteuer an ihm vorüberstürzt, das ihm Bücher oder die Sehnsucht seiner Phantasie nur langsam und mühselig hinmalen. Grade in unseren Tagen allgemeiner Verarmung, da selbst Bucherwerb und Zeitungsabonnement für die meisten zur Unmöglichkeit werden, bietet der Film der gequälten Menschheit einen Ersatz für das, was die Wirklichkeit ihr versagt. Der einzelne wird in die Mannigfaltigkeit des Lebens über die ganze Erdoberfläche hin einbezogen, aus der er sonst ausgestoßen ist. Und der augenblickliche internationale Austausch der Filmzeugnisse aller Länder läßt die Möglichkeiten dieser Weltkenntnis ins Unendliche wachsen.

Freilich kann (und muß) eingewendet werden, daß vieles, was der Film uns von den Geschehnissen des Lebens, von mensch-

lichen Betätigungen und Empfindungen zeigt, im Atelier „gestellt“ ist, so daß oft ein verlogenes, versüßlichtes Bild des Daseins geboten wird, das uns sowohl das Fühlen, wie das Tun und die Sitten der Menschenklassen wie in einem Zerrspiegel zeigt. Grade dieser Einwand, gegen unsere prinzipiellen Betrachtungen gehalten, zeigt aber, zu welchem Ziel die Entwicklung des Films gefördert werden muß. Doch darf nicht vergessen werden, daß die Sehnsucht nach Kitsch im Menschen unvergänglich und unausrottbar ist, und daß der Film alle primitiven Stadien, welche Literatur, bildende Kunst, Theater bereits überwunden haben, erst nochmals durchlaufen muß. Der Kampf gegen den Kitsch ist wie der Kampf gegen den Krieg endlos und aussichtslos... und muß grade deshalb um so unermüdlicher gekämpft werden. Es wäre leicht, eine Verteidigung des Kitsches zu schreiben (wo ist übrigens die Grenze zwischen „Kitsch“ und allem, was jenseits von ihm liegt?)... denn der Kitsch im Leben und in der Kunst bedeutet für Unzählige das einzige Glückserlebnis ihres armen Daseins. Diese Glückssehnsucht aus den niederen Bezirken in edlere Gefilde zu erheben, werden natürlich im Film die Besseren versuchen, wie sie es jederzeit in der Kunst versucht haben. Hier aber sollen nicht Auswüchse und Minderwertigkeiten bestimmter Filmgattungen polemisiert, sondern die ethischen Möglichkeiten, die dem Film überhaupt als Art potentiell innewohnen, entschält werden.

Alle Gegner des Films sind sofort zu widerlegen, wenn man ihnen zu erwägen gibt, welch ungeheures Plus an Glücksgefühl der Menschheit mit der Erfindung des Films gegeben ist. Jene Gegner sind meistens Leute, die mit Bildung gesättigt sind, denen das Lesen von Büchern und Zeitungen, Kenntnis der Vergangenheit, Reisen, reiches Erleben im engeren oder weiteren Kreis ermöglicht sind. Von jenen zwei Millionen aber, die täglich in Deutschland im Kino sitzen, sind fast alle in mechanische, regelmäßige Arbeit eingespannt, die meist Tag für Tag sich gleicht; ein winziger Kreis von Menschen, ja vom Teil einer Stadt umzirkelt ihr Dasein. Eine ungeheure Begier nach Bewußtseins- und Erlebniserweiterung wühlt in diesen Menschen, besonders aber in den jungen. Es entsteht in ihrer Psyche gewissermaßen ein ewiger Hohlraum, der umtost ist von einem Wirbel unausgeglicherer, unausgelöster, latent bleibender Kräfte, Glückssehn-

süchte, ungestillter Wißbegier. Der Film füllt nun in diesen Hohlraum gewaltige Mengen von Material, das im Augenblick des Einstromens ein starkes Erregungs- und Glücksgefühl bewirkt, dann aber im Unterbewußtsein weiterblüht, sich entfaltet, sich einordnet und wieder ausscheidet. In diesem Receptionsprozeß, in dieser inneren Bewegung werden auf unschädliche Weise große Mengen der latenten Unruhekräfte abreagiert.

Manche meinen, das Vorführen starker, abenteuerlicher, fantastischer Handlung wirke suggestiv zur Nachahmung reizend auf den Beschauer. Zahlreiche Verbrechen seien durch das im Film gegebene Beispiel angeregt. Ich glaube das Gegenteil: durch den Anblick fremder Umwelt, starker Geschehnisse wird in vielen Beschauern grade jenes Plus an Erlebnisgier, an Abenteuersucht, das häufig die Wurzel der Verbrechen ist, abreagiert und damit vernichtet. Die im Kino erlebte Erregung und Erweiterung des Bewußtseins genügt vielen, zu einer Ausgeglichenheit zu gelangen, die ihnen die Realität ihres engbezirkten Daseins niemals geben kann.

Im alten Athen, in dem das Theater Angelegenheit des ganzen Volkes war, wurde dieser eben dargelegte Abreagierungs- und Ausgleichungsvorgang damals für die Masse durch die Tragödie bewirkt. Und wie deutlich die Weisen jene Wirkung erkannten, zeigt die aristotelische Definition der Tragödie, die etwa besagt: der Anblick der handelnd gezeigten Menschen erweckt Furcht und Mitleid, wodurch eine innere Reinigung des Zuschauers erzeugt wird. Während das Theater im Absterben begriffen ist und eine Angelegenheit relativ weniger Menschen ward, ist der Film geboren worden, um in unseren Tagen für die Masse des Volkes diesen Abreagierungsprozeß zu erwecken. Es scheint, daß von jeher aus der Masse selbst, je nach ihrem psychischen Zustand, sich die Formen dieses Prozesses entwickelten: für die sogenannten primitiven Völker Maskentänze, dämonische Mysterien und kultische Spiele; für die Griechen die Tragödie; für die Römer der Verfallszeit die Arenakämpfe (wie im Spanien der letzten Jahrhunderte die Stierkämpfe); im Mittelalter einerseits die Turniere, andererseits die geistlichen Spiele auf freien Plätzen; für das absolutistische Barock und Rokoko die Prunkoper. Daß diese Linie heutzutage in Film- und Sportvorführungen ihr vorläufiges Ende findet, sei hier als Tatsache festgelegt, ohne zu erörtern, ob diese

Tatsache einen psychischen Niedergang der Masse anzeigt. Allerdings erweisen Film und Sport als Massenabreagierungsmittel unsrer Zeit charakteristisch die nervöse Unruhe und die zentrifugale Tendenz des Volkes, die sich teils in die erahnten Lockungen der Welt, teils in gewaltsame Zusammenraffung der Kräfte ergießen.

Geschehnisse und Landschaften reißen im Film den Zuschauer aus der Monotonie seines Alltags; die Gier, andre Umwelt, andre Gesellschaftsklassen, andre stärkere Ereignisse zu sehen, wird gestillt. Das unersättliche Seelen-Tier erhält rasch große Bissen ins Maul geworfen. Dunkle Vergangenheit, Ereignisse der Historie leben hier noch einmal konzentriert und für jedermann verständlich auf. Wir sind plötzlich in fernen Ländern, lernen Sitten und Häuser, Arbeits- und Lebensweise anderer Völker kennen. Die Menschen aller Erdteile ziehen an uns vorbei. Menschenkenntnis erweitert sich und, wie ich glaube, auch Menschenliebe. Seitdem man das Spiel der blanken Körper der Neger, die bewegliche Ausdrucksfähigkeit der Ostasiaten im Film gesehen hat, wird für manchen der Neger nicht mehr schlechthin die schwarze unkultivierte Bestie, der Asiate nicht mehr der gelbe tückische Affe sein. Wir fühlen, wie alle Menschen aller Erdteile von denselben Motiven geängstigt und beseligt werden; uns kommt zu Bewußtsein, daß wir alle fünf Finger an jeder Hand haben; und irgendwo muß in jeder Frau ein Gefühl der Gemeinschaft erwachen, wenn sie sieht, wie die Indianerin ihr Kind betreut und die Australierin die Kuh melkt. Und mehr noch als das Bewußtsein ihrer Ähnlichkeit untereinander läßt uns die Kenntnis der Abweichungen und Verschiedenheiten andre Völker beachtlich und liebenswert erscheinen.

Wir sehen, wie ferne Menschen in den Straßen ihrer Städte gehen, wie sie beim Essen sich benehmen, welche Bäume und Blumen in ihren Wäldern und Gärten wachsen, wir sehen sie bei der Arbeit, bei der Geselligkeit, wir sehen, wie sie sich kleiden und wie sie wohnen. Wir sehen ihre besonderen körperlichen Fähigkeiten, wie sich ihre Lüste und Laster, ihre Sitten und Sehnsüchte, ihr Humor und ihre Tragik offenbaren. Und wir wissen, daß zur Stunde in Argentinien und Haiti jetzt Menschen sitzen, die uns in unseren Filmen so kennen lernen, wie wir sie in ihren Filmen. In Grönland oder Feuerland, in Indien oder Kanada fühlt jeder gleicherweise, wie das Antlitz eines Menschen, wenn sich

nur die Muskeln ein wenig verschieben, hoffnungsloses Leid oder fanatische Leidenschaft ausdrückt, und wie Chaplins grotesker Humor die uns umlastende Realität aufhebt — und doch mit einem traurigen Augenaufschlag über die Tücke des Objekts die Tragik unseres Erdenschicksals enthüllt.

Doch es soll hier keine poetische Nachzeichnung der Wirkungen des Films auf das menschliche Bewußtsein unternommen werden. Der Spielfilm aller Arten nützt die menschliche Schauspielkunst, die künstlerisch übersteigerte Wirklichkeit, die Erfindung spannender, erregender, eindringlicher Handlung, um diese Wirkungen zu erzielen. Aber es gibt Filme, die völlig auf diese Mittel verzichten, die nicht den indirekten Weg wählen, um durch bewegte Menschen in konstruierten Geschehnissen und konstruierter Umwelt jene Bewegung im Bewußtsein des Zuschauers zu erzeugen. Es gibt Filme, die nur Tatsächliches, vom unerbittlichen Auge des über die ganze Erde wandernden Aufnahmeapparates geschaut, den Menschen aller Länder vorführen.

Hier wird direkt und bewußt das Bewußtsein mit Wissensstoff gefüllt, und diese Vermittlung alles Tatsächlichen, was auf Erden möglich ist, geschieht im Film schneller, lebendiger, anschaulicher, einprägsamer als belehrendes Wort, unterrichtendes Buch oder das starre photographische Einzelbild es vermögen. Seit wenigen Jahren erst werden diese sogenannten Kultur- und Lehrfilme hergestellt... Und doch ist bereits unendlich viel von dem auf der Erdoberfläche Sichtbaren, von den Betätigungen und Erfindungen des Menschen im bewegten Bild aufgespeichert, festgehalten worden. Die Schätze der Welt werden gesammelt, um in strotzender Fülle über die staunenden Menschen ausgegossen zu werden. Ich gestehe, daß mich diese Filme stärker erschütterten als die pompöseste Regie historischer Monumentalfilme und die Erfindungssucht sensationeller Abenteuerfilme. Nicht trockene Kenntnisse sind es, die da vermittelt werden, sondern das Antlitz der Erde, die Tat des Menschen strahlt hier unmittelbar ins Bewußtsein des Beschauers hinein. Aus diesen Filmen brauchen nicht Voraussetzungen, Prinzipien, Theorien entschält zu werden, sondern es genügt, einige Beispiele, einige Inhalte aufzuzählen.

Der Medizinstudent in Japan kann sehen, wie in deutschen Kliniken Blinddarmoperationen und Kaiserschnitt bis in die kleinsten Handgriffe musterhaft ausgeführt werden. Er sieht die Füh-

rung des Messers, das offenliegende Körperinnere deutlicher und größer als er es beim Betrachten der vom Chirurgen im Lehrsaal vorgenommenen Operation vermag. Der Lauf des Films kann an jeder Stelle aufgehalten werden, so daß plötzlich die Bewegung sich in ruhig dargebotene und zu betrachtende Einzelheit wandelt. Man erfährt in drei Stunden so viel von der Elektrizität, von der Eisenindustrie, wie sonst erst nach wochenlangem Studium; man schaut den Werdegang des Metalls von der Ausbaggerung der eisenhaltigen Erde auf dem Wege durch die Hochöfen bis zum geformten Stahl. Man sieht niegesehene Tiere im Daseinskampf; man sieht die Bakterien, millionenhaft vergrößert, zu Milliarden gierig die Blutkörperchen der Menschen vernichten; wir versinken tief in die Gründe der Gewässer und schwingen uns über die Gletschergipfel der Hochgebirge. Wir sehen Musterbeispiele hygienischen Lebens, im Gegensatz zur gesundheitszerstörenden Mißführung des Daseins. Wir lernen Leibesübungen und Sport kennen, nicht nur die Technik und mechanischen Bewegungen, sondern auch die ästhetischen Freuden dieser körperlichen Weiterbildungs- und Bewegungsmöglichkeiten; wir erleben das Wunder der Schneeschuhfahrt und des Fliegens; und wir erblicken wiederum, durch die Zeitlupe zerlegt, den Rhythmus des Springers oder Reckturners aufgelöst in schwebende Verlangsamung.

Wie durch die Erfindung der Zeitlupe Sekunden zu Minuten gedehnt werden, so zeigt der Zeitraffer das langwährende Aufblühen seltener Pflanzen konzentriert in der graziösen Entfaltung weniger Sekunden. Man lernt in einer Abendstunde ein fernes Land kennen, mit seinen Städten, seiner Arbeit, seiner Kunst, seiner Natur und allen Schichten seiner Bevölkerung. Für Millionen Menschen hebt sich nun das Dunkel über den Vorgängen von Zeugung und Sterben; für Millionen Menschen werden plötzlich die Schleier, welche falsches Schamgefühl um die Geschlechtskrankheiten spannt, fortgerissen... aber man sieht nicht nur die Symptome dieser (und anderer, besonders der Lungen-) Krankheiten, sondern auch die Möglichkeiten ihrer Verhütung und Heilung. Nicht nur Erkenntnis winkt, sondern Hoffnung. Die Pflege des Säuglings wird auch der stupidesten Mutter so anschaulich und lockend dargestellt, daß man wünscht, nochmals geboren zu werden, um mit dieser Sorgfalt großgezogen zu sein. Ein Licht scheint in der Finsternis von einem bislang nicht geahnten Punkte

aus und vermag Erneuerung und Gesundung der Menschheit zu entzünden. Wer jemals einen solchen Film gesehen hat, weiß für immer, wie viel suggestiver, bewußtseinsfüllender, bewußtseins-erregender, zur Nachahmung zwingender diese stumme bewegte Anschaulichkeit des Films wirkt als Moralpredigten und belehrende Vorträge.

Mit diesen Worten preise ich nicht ein sogenanntes flaches Aufklärertum, nicht die Aufhäufung nackten Wissensstoffes; aber hier scheint endlich eine Methode erstanden, durch neue Erregungsmöglichkeiten des Bewußtseins eine Besserung, eine Verbesserung der Menschheit zu bewirken. Diese lebendige Aufklärung und Belehrung durch das bewegte Bild legt bloß und weckt in uns Quellen, aus denen eine sichere, klare innere und äußere Lebensführung sich speist.

Die Kulturfilme aller Länder lassen sich in allen Ländern ohne weiteres vorführen und verstehen. Durch diese Filme lernen sich wirklich die Völker kennen, anders als aus der verfälschenden Politik der Zeitungen, und den trockenen Statistiken der Bücher. Eine völlig neue Form des Unterrichts ist nunmehr gefunden, und es ist zu hoffen, daß die bisherige Art des Schulunterrichts, deren Überlebtheit längst jedem Gegenwarts- und Zukunftsliebenden bewußt ist, verdrängt wird durch die suggestive Methode des Anschauungsfilms, der den Kindern lebendigen Wissensstoff einimpft, ohne das nervenruinierende mechanische Auswendiglernen von Worten und Tatsachen. Das regelmäßige, systematische, aufmerksamkeitslockende Vorführen von Lehrfilmen kann dem Kind ohne pädagogische Quälerei in kürzester Zeit mehr Kenntnisse von der Erde, den Menschen, Tieren, Pflanzen und Erfindungen geben als die lederne Belehrung von ein paar Dutzend Lehrern in langen Jahren.

Es zeugt von unheimlicher Beschränktheit, daß grade in Deutschland, dem Land, das nächst Amerika die vollkommensten dieser Filme herstellt, bislang am wenigsten zur Nutzung dieser neuartigen, ungeheure Perspektiven aufreißenden Bildungsmethode getan worden ist. Regierung, Behörden, Schulen blieben allesamt gleich passiv. Der Angst vor dem Umsturz der alten Methoden wird gewissen- und verantwortungslos eine in armseligen Verhältnissen heranwachsende Jugend geopfert. Kindern mit welt- und erlebnisgierigen Augen, Kindern, welche die Zu-

kunft in sich tragen, Kindern, hilflos und verwirrt gestellt in eine neu sich formende, wirre Menschheit, wird das Antlitz dieser Welt verborgen, wiewohl die schönste und einfachste Möglichkeit zur Aufhellung und Zukunftsbereitung des Lebensweges vorhanden ist. Zur Schande Deutschlands sei es gesagt, daß in keinem Lande der Welt so wenig zur Nutzbarmachung des Films für Unterrichtszwecke getan wird, als bei dem Volk, das sich geistig immer in der Welt voran glaubte. Die von den Deutschen als unkultiviert mißachteten Balkanländer, gar nicht zu reden von Japan und den südamerikanischen Staaten, führen obligatorisch die Verwendung der Kultur- und Lehrfilme in allen Bildungsanstalten ein; amerikanische Geldbolde geben Millionen von Dollars hin, um ihr Land mit dem Anschauungsstoff des Weltwissens bis in die kleinsten Schulen der Wildwest-Settlements zu überschwemmen.

Der Austausch des Wissens, der Erfindungen, Entdeckungen und der Selbstcharakteristik der einzelnen Völker untereinander ward nunmehr ermöglicht, ohne daß der Austausch der Gelehrten, die Übersetzung dicker Bücher nötig ist. Naturwissenschaften, die Kunde von Völkern und Menschen sind mitteilbar geworden für alle Menschen, die zwei Augen im Kopfe haben. All dies, nochmals sei es gesagt, nicht als Selbstzweck, nicht mit dem Ziel, Wissen im Hirn aufzuspeichern, sondern um das Bewußtsein des Menschen zu erfüllen, zu erweitern, urbar zu machen für die Geburt des Vernünftigen und Lebensfördernden, des Edleren und Höheren, das aus diesem so befruchteten, gesunden Boden erwachsen kann... ein Reservoir zu schaffen für einen Kräfte-Orientierungs- und Regulierungsstrom, der unser Dasein vorwärts treibt.

Es wäre verführerisch, eine Utopie künftigen Unterrichtswesens zu entwerfen, das fast spielerisch in den Schauenden mit dem bewegten Bild hineinrollt die Kenntnis der Erdoberfläche, der Menschen und dessen, was sie entdecken, schaffen und erfinden, um das Dasein klarer, glückreicher, gesundheitsbesser und menschenwürdiger zu formen. Doch ich habe mich bemüht, unter Vermeidung alles Aphoristischen und Paraphrasierenden eine sachliche und exakte Betrachtung anzustellen, — und so versage ich mir diese feuilletonistische Ausschweifung. Jedem Denkenden aber ergibt sich aus diesen Betrachtungen von selbst, was für

den Film zu fordern ist, und daß Förderung des Films Förderung der Menschheit bedeutet.

Ich bin der sicheren Überzeugung, daß die dicke Schicht von Haß, Dummheit, Stumpfheit, Melancholie, die hemmend-drückend in der Menschheit lagert, durch die Wirkungen des Films gelichtet und gemindert werden kann... daß Glücksgefühle, Gesundheit, Menschenkenntnis, Lebenssicherheit sich durch Nutzung der ethischen Möglichkeiten des Films erhöhen lassen. Denn ich glaube, daß Erweiterung, Klärung, Veredlung des Bewußtseins durch Welt-Wissen bewirkt, das Welt-Gewissen zu erweitern, zu klären und zu veredeln.

DIE UNBEGRENZTEN MÖGLICHKEITEN

Der Film bietet unbegrenzte Möglichkeiten, allerlei Unsinn über ihn zu sagen und zu schreiben. Das ist auch geschehen. Aber in jedem Unsinn steckte noch ein Körnchen Wahrheit, etwas Richtiges, und dieses traf so nebenbei immer eine Möglichkeit, die auch im Film lag. Der Film hat es in sich, alles sein zu können oder wenigstens zu werden. Ganz vorbeischießen konnte man also niemals, immer zielte eine Bemerkung in „die Möglichkeiten“ des Films. Selbstverständlich meinte der Einheimische und Fremde, der Fachmann und Liebhaber selten das, was er wirklich als Film zu sehen bekam, sondern nur das Gewünschte, das „Mögliche, wenn einmal die Regisseure, Dichter, Schauspieler, der Apparat, die Technik Vernunft annehmen wollten“: dann hätten wir das wahre Unterhaltungsmittel für das Volk, den Theater-Ersatz für die Massen; es kommt eben auf die gesunde Literaturkost an, die dem Film „zugrunde“ gelegt wird; nein, die rechte, einfachste Form der Belehrung für Junge und Alte, für Arme und Reiche böte der Film, wenn er das Wissenswerte aus Natur und Geisteswelt brächte; der „Kulturfilm“ (sagen wir doch, wie früher, Lehrfilm) ist die edelste Frucht an diesem wild wuchernden Zweige der Industrie; nein, wuchern mag die Industrie, hier geht es um alt-heiliges Gut in neuer Schale, es gilt die Kunst zu retten, eine neue, nie gewesene Erscheinungsform dichterischen Schaffens, — nein, bildkünstlerischen Wirkens, — wieso? wo es doch klar ist, daß ganz zuerst und vor allem der Film der schauspielerischen Gebärde ihren Sinn wiedergegeben hat! Alle haben recht, doch ganz klar ist nur, daß der Film ein Bild ist, in dem die einzelnen Bildelemente sich bewegen. Er ist also ein bewegtes Bild. Da nun jedes Bild zugleich ein „Sinnbild“ ist, so ist der Film eben ein bewegtes Sinnbild der Natur, menschlichen Handelns, Glaubens, Fühlens, des Lebens überhaupt, das wir wiedererkennen, deuten, aus dem wir Erlebnis- oder Stimmungsinhalte schöpfen, das Bewußtsein damit bereichernd. Während aber ein Bildwerk, eine Zeichnung der bildenden Kunst die Natur, die Landschaft, den

Menschen stilisiert, vereinfacht, zu einem geschlossenen Bildorganismus komponiert, von der Natur stets mehr oder weniger abstrahiert und grade durch diese Abstraktion in eindringlicher Weise über die Wesenheiten der Dinge aussagt, Produkt einer besonderen sinnlichen Vorstellung eines Menschen, des Künstlers ist, gibt der Film die „Natur“ — wie?... möglichst natürlich! Einen wirklichen, waschechten Naturalismus hat es in der Bildkunst nie gegeben. Das Wirklichkeitsproblem hat in der Theorie eine ebenso große wie unglückliche Rolle gespielt, führte von einem grundlegenden Mißverständnis zu andren Dummheiten, — aber die Praxis gebär lediglich einen sogenannten malerischen Realismus, einen besonderen Stil und nicht nochmals die Natur. Auch dem Film fehlt die tausendfach nüancierte Farbigkeit der Dinge, es fehlen die in jeder Minute unendlich variierenden Helligkeitsgrade des Lichts, es fehlt noch vielerlei, was die bildende Kunst auch nicht besitzt und nicht braucht, denn daß ihr die höchsten Helligkeitsgrade versagt bleiben, hat noch keinen Maler an der Mission der Malerei zweifeln lassen, — trotzdem kann der Film nur das wiedergeben, in vielerlei Graustufen zwischen Weiß und Schwarz auf verschieden getöntem Grunde, was wirklich ist, was im Sichtbereich des Objektivs tatsächlich im Raum vorhanden war. Möglichst natürlich! Denn die so präzise und gewissenhaft funktionierende Maschine leistet sich blindlings Scherze, Verzerrungen, die wir nicht immer gerne haben, sie hat überhaupt einen eigenen Raumsinn, mit dem zu rechnen ist, um ihn unseren „natürlichen“ Raumvorstellungen und räumlichen Erfahrungen anzugleichen. Wie jede Zeit ihre eigene Optik hat, eine eigene Art, die Welt zu sehen, so haben ein paar Jahre Film genügt, um auch für dieses Verständigungs- und Ausdrucksmittel eine Eigenschaft des — Übersehens herauszubilden: Tiere, Bäume, Wolken, Menschen erscheinen im Film „vollkommen natürlich“, man übersieht das mechanische, automatenhafte der Bewegung grade dort, wo es am ehesten auffallen sollte — am Menschen. Warum? Der Bewegungsrhythmus der Natur, der Tiere, ja der Kinder ist uns fast unbekannt, selten beobachten wir ihn, er sitzt uns nicht „im Leibe“, — darum das Selbstverständliche der Wirkung von bewegter Landschaft, Tieren und Kindern im Filmbilde, die ja, nebenbei, auch nicht schauspielern; die rhythmischen Bewegungen des erwachsenen Menschen sollten aber einem auf-

merksamen Auge keinswegs so natürlich erscheinen, wie es der schon recht entwickelten konziliananten Konvention des Filmsehens scheinen mag, die heute für die Bewegung im Filmbilde das leistet, was erst kommen wird: der (plastische) Film in natürlichen Farben, mit natürlichen Helligkeitswerten und vollkommen natürlicher Bewegung.

Nochmals also: der Film, das bewegte Bild, ist auf dem besten Wege, möglichst naturgetreu zu sein. Das schönste Reproduktionsmittel der sichtbaren Welt. Ist das so wenig? Ein technisches Problem erster Ordnung. Ich bekomme das zu sehen, was ist und war und genau so, wie die bewegte Mannigfaltigkeit des Daseins sich dem Auge kundgibt. Immer wieder zeugende Bewegung, überall sichtbares Leben, stetes Zuströmen neuer Gesichte und Bewußtseinsinhalte. Der Film — ein Überwinder von Zeit und Raum. Beflügelt, überflügelt die Fantasie, kondensiert Geschehen, verbindet Mensch, Tier und seltsame Fabel, stiftet Völkerfamilien, Bünde, hebt des Tages Werk zu den Firnen der Symbole. — Ausgebreitet liegen die Gletscher Grönlands und die Blumenfelder Sibiriens. Japanisches Teehaus ist nah und aus den Ruinen von Syrakus spricht die Lehre vom „goldnen Maß“ europäischer Gemeinschaft, ja und dann die sich übersteigernde Inbrunst indischer Pagoden. Newyork: der Bau eines Silo, ebenbürtig den Pyramiden. Urwaldlandschaft. Eine Fahrt auf dem Amazonenstrom. In den Straßen Berlins zieht die Kommune ein neues Kabel, und bei London wird ein Gartenviertel angelegt. Der Tischler baut einen Stuhl, viel bequemer als alle bisher gekannten. Langsam entsteht das Gerüst eines Luftschiffs. Der berühmte französische Professor zeigt, wie eine sehr gefährliche Operation regelrecht durchzuführen ist und der Kranke gerettet werden kann. Neger, Finnländer, Ukrainer, Spanier, Dänen, Araber, Chinesen, Deutsche: sie wissen voneinander, sie wollen sich unbedingt besser kennen lernen. Der europäische Mensch weiß nichts mehr vom Tier. Es hat auch seine Schicksale. Die Natur ist sehr grausam. Man möchte fast an der „göttlichen Weltordnung“ verzweifeln. Wir wollen sie im Film studieren. Da habt ihr den Lehrfilm! Eine wundervolle Sache, die unendlich zu bereichern ist, ein Gebiet so weit wie die Natur und die Taten menschlichen Geistes. Wenn die Renaissance zum Beispiel den Film gehabt hätte, — hei, welche Wollust nicht nur für den Geschichtsprofessor! Man

kann sich also die Gesichter der Nachwelt vorstellen, wenn sie einmal unsere umfangreiche Zeit in Filmrollen überliefert erhält, wo doch sonst nur „Die letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus als glaubwürdiges Geschichtswerk hinzunehmen sind. Hier hätte sie den Ton, dort das Gesicht. Übrigens wird die Erfindung nicht mehr lange auf sich warten lassen, die das Glück ermöglicht, demnächst zu liefernde Schlachten nicht erst vierundzwanzig Stunden später durch Vermittlung der Druckerschwärze in der Vorstellung zu erleben, sondern fast gleichzeitig, durch eine Art Filmtelegraphie, die lebendigste Anschauung von der Vorzüglichkeit der neuesten Vernichtungsmethoden zu erhalten. Aber schließlich gibt es auch interessantere Themen, zu denen man greifen wird, wenn das Publikum dazu da ist. Jedenfalls: die Film-Zeitung ist auf dem Marsch! In den Metropolen der Welt staut sich abends die Menge vor den erleuchteten Riesenfenstern der Zeitungspaläste. Auf breiter Fläche rollen die Tagesereignisse der Stadt und der Staaten dahin: Präsidentenwahl, Börsenpanik, Eisenbahnkatastrophen, Hungerrevolten, Verlobung im Kaiserhause u. a. Nichts ist fantastischer als die Wirklichkeit. Der Film ergreift sie.

Der Film kommt natürlich nicht vom Theater her, hatte ursprünglich gar nichts mit ihm zu tun, ist aber immer noch beim Theater geblieben; nicht weil man beweisen kann, daß... usw. — im Gegenteil, die führenden Leute versichern stets, Film und Theater wären zwei verschiedene Dinge — sondern weil früher ein paar lustige „Szenen“ ihren harmlos-wohlverdienten Erfolg hatten, weil der Filmfabrikant glaubte, ein sicheres Geschäft nicht aufgeben zu dürfen und verkrachte Schauspieler zuerst die neue Erfindung „künstlerisch“ ausbeuteten. Schließlich und endlich aber erschien der Filmautor, und begann zu „dramatisieren“, und obgleich die Meinungen über das Wesen des Spielfilms — ist er episch? ist er dramatisch? ist er lyrisch? — auseinandergehen — eins sollte feststehen: ohne den Manuskriptfabrikanten an erster Stelle wäre die Sache nicht zu machen. Seine „Dichtungen“ mußten also „gespielt“ werden. Selbstverständlich sind Schauspieler dazu unentbehrlich. Man holte die Künstler vom Theater, denn nur diese konnten, wenn auch nicht die Wirklichkeit, so doch wirklich spielen. Das ergab, mit geringen Ausnahmen, etwas Ähnliches, wie die dramatisierten Darstellungen Dostojewskischer Romane oder Gogolscher Novellen auf

der Bühne mit dem bedeutsamen Unterschied, der im Fehlen des Wortes, der Sprache lag, und daß an die Stelle des dramatisierten epischen Werkes, etwa einer Novelle, die Pantomime trat, eine Pantomime, dargestellt mit den schauspielerischen und technischen Mitteln des Theaters. Die treue, aufrichtige Kamera nahm alles willig auf und gab wieder, was sie „objektiv“ feststellte: Theater! Niemals Wirklichkeit. — Der Einbruch der Literatur in die bildende Kunst macht diese für den Wissenden, Kenner, mehr noch für den in ihr Schöpferischen stets ungenießbar. Als die Malerei ihre schleichende Krankheit erkannte, entfernte sie den sentimental und pathetischen Dichterling und wurde aus eigenstem Wesen schöpferisch: Bild. Ist wirklich noch immer nicht erkannt, daß der Film ein bewegtes Bild ist? Der Filmgattung, die Filmdrama heißt, liegt lediglich eine Handlungs-idee zugrunde, welche sowohl von Schiller und Strindberg, als von Däubler und Werfel herrühren kann. Das gegenseitige Verhältnis der Dichtung zum Filmbilde ist aber das gleiche wie etwa das der Ergötzlichen Geschichten Balzacs oder der Lederstrumpferzählung Coopers zu den Illustrationen Dorés und Stevogs. Es sollte so sein. Wenn der Filmregisseur Filmkünstler wäre. Der Filmautor erfindet. Was? Ein Filmmanuskript. Es schadet diesem trocknen Schlagwortgerippe nichts, wenn zwei, drei, vier „Dichter“ mit-erfinden, fremde oder eigene Einfälle zu Bildvorstellungen aneinanderreihen. Wenn es Filmkünstler gäbe — wir haben eine Reihe ausgezeichnete Filmregisseure, die sicher auf dem Wege sind, es zu werden! — dann tritt der Film in die Reihe der bildenden Künste, als eine neue Kunst, als absoluter Film. Du neues unbegrenztes, fabelreiches Land der Fantasie! Dichtung im Reiche des Sichtbaren! — Es empfiehlt sich vielleicht, bis dahin den Teufel durch den Beelzebub auszutreiben: da das Gesetz nicht die Idee, sondern die Form schützt und das Filmkunstwerk zur Literatur sich verhält wie die Illustration zum Text, sollte einer Verfilmung aller Erzeugnisse der alten und gegenwärtigen Literatur nichts im Wege stehen. Das Filmmanuskript erlangt dann die allein ihm zukommende Bedeutung: kurze Notizen, Merkzeichen über Ablauf, Art und Inhalt von bewegten Bildvorstellungen (die sich beim Filmdrama aus einer Handlungs-idee entwickeln), um sie als bewegtes Bild, als Filmkunstwerk erstehen zu lassen. Selbstverständlich ist da-

mit der Filmkünstler (heute noch Filmregisseur genannt) der alleinige Autor der Gesamterscheinung des Werkes. Alle anderen wären seine zu nennenden Mitarbeiter, die geistig mit ins Werk eingehen. Das Verhältnis dieses Filmwerkes zur Wirklichkeit ist bedingt durch das Wesen des Aufnahme- und Wiedergabemittels: es ist „objektiv“! Das Außen der Dinge und die „Äußerungen“ des Menschen werden genau, bis in die kleinsten Züge, aufgenommen und wiedergegeben. Nichts wird unterschlagen und nichts dazugefügt. Es wird nicht gedeutet und nichts „bedeutet“, sondern alles „ist“ im Film. Ein Auge sieht die bewegte Mannigfaltigkeit des Geschehens, das nicht des Menschen, sondern vielleicht Gottes ist. Solches Sehen enthält ein Zuviel und ein Zuwenig! Bilder des Lebens sind für uns immer zugleich Sinnbilder. Der Sinn des Ganzen manifestiert sich auch im kleinsten Teil. Der kleinste Teilausschnitt der bewegten, in jeder Sekunde sich neu bildenden Mannigfaltigkeit, die man Leben nennt, ist aber schon sinnverwirrend, unübersehbar und — ohne Sinn, wenn wir nicht sofort scheidend unterscheiden, wenn wir nicht einen Wert setzen, eine Beziehung schaffen, das Indifferente differenzieren. Auch mit dem „Filmauge“ sehend, müßte der erste Schritt zur Gliederung, zur Ordnung der Materie getan werden: Feststellung der Kausalität des Geschehens. Mehr kann dieses Auge nicht sehen; aber dieses Sehen gibt seinem Blick die Richtung, fortlaufend am Bande der Ereignisse. Die Deutung der Vorgänge, ihre Beziehung und Fühlungnahme zur gelebten Wirklichkeit, das Erlebnis werden jener photographierten Wirklichkeit beruht auf demselben Vorstellungsakt, der vor jedem andern künstlerischen Sinnbild, sinnlich-anschaulicher Synthese menschlicher Wesenheiten, einsetzt. Ganz eigen ist dem Film nur das eine: er gibt vom Leben das wieder, wodurch es sich für das Auge als „Leben“ beweist: die Bewegung. Mehr nicht. Der Bewegung ein Ziel, einen Sinn zu suchen, zu unterschieben, ist schon Menschenwerk, ist Philosophie, ist Kunst, ist Bewältigung des Daseins. Im Filmbilde bewegen sich Bildelemente, (die ich im einzelnen wiedererkenne), die die photographierte Wirklichkeit konstituieren, wenn und weil wenigstens eines zu bemerken ist: die (wiedererkannten) Teilerscheinungen (oder: die bewegten Bildelemente) zeigen in ihrer Aneinanderreihung, Bewegung — also Handlung, daß jedem Geschehen (Bewegung) eine Ursache

zugrunde liegt. Erhält dieser Satz angesichts eines Bildvorgangs an der einen oder andren Stelle keine Bestätigung, ist's mit der Wirklichkeit im Filmbilde vorbei. Jede Bewegung bedarf eines Motivs dazu, das ich entweder schon kenne oder welches erst gezeigt werden muß. Der Wellenschlag des (wiedererkannten) Meeres im Bilde braucht keine Motivierung, ebensowenig wie das traurige Antlitz der Geliebten nach dem kurz vorher eingetretenen Treubruch des Liebhabers, dessen schneller Griff in die Rocktasche nach einer Pistole anstatt nach dem Zigarettenetui mich jedoch in unruhige, mißlaunige Verwunderung setzt und der Erklärung durch dazwischenliegende, im imaginären Bildraum des Films sich bewegendes Bildelemente bedarf. Wolken, Wasser, Wald, mit einem Wort, die Landschaft bleibt für uns stets Natur, ebenso wie das Bildelement Tier die „Natürlichkeit“ seiner Bewegungsfolgen, ihre Eindeutigkeit nicht durchbricht; das Kind, dem Tiere darin ähnelnd, läßt Bewegung und Motiv in einer Richtung, sich entschieden deckend, fortentwickeln. In solchen Bildraum, erfüllt mit Wirklichkeit bis zum Überströmen, in die Landschaft, neben Kind und Tier, die, um „natürlich“ zu sein, sich bloß zu bewegen brauchen, tritt der handelnde Mensch, der Mensch des Spielfilms. Kann er gegen seine Natur und den für uns nun einmal feststehenden Charakter der Wirklichkeit des Bildraumes im Film handeln und doch eingehen, hineingleiten in die Gesamtbewegung? Um diese Filmwirklichkeit, den vollendeten naturalistischen Film zu erzielen, müßte der schauspielende Mensch, der einer Handlungs-idee folgende, sie tragende Schauspieler gegen die Natur, und zwar gegen seine eigene ankämpfen. Er wäre gezwungen, in jedem Augenblick seinem Trieb zu spielen — also symbolhaft zu verdichten, zu kürzen, zu dehnen — Zügel anzulegen, ihn zu vergewaltigen zugunsten dessen, was ich nachher, vermitteltst des peinlich gewissenhaften „objektiven Kurbelkastens“ als photographierte wirkliche Welt ansprechen will. Da der Mensch im Spielfilm etwas andres zu tun hat, als wirklich zu essen, zu lachen, realen Geschäften nachzugehen, also im Bild so sinnvoll-sinnlos zu erscheinen, wie ein gekurbeltes, zufälliges Eckchen „Naturausschnitt“, ist diese Harmonie nicht zu erzielen. Es geht um etwas ganz andres: der Spielfilm zeigt den in die Natur gestellten Menschen bedingt, determiniert in jedem Augenblick eben durch die

Natur: durch seine eigene und durch jede Einzelheit der ihn umgebenden Dingwelt. In jedem Augenblick!

Wohl hebt sich der Mensch und Menschenschicksal sehr vordergründig, in seltener Plastik vom „Mitleben“ der Natur ab, weil durch ihn allein Sinnsetzung in die mit Bewegung erfüllte Fläche vollzogen werden kann. Doch wie kommt Sinn in die stumm und stetig sich verschiebenden Bildelemente? Alle Bewegung, jede Handlung im Film erscheint, Bedeutung mittragend, nur, wenn sie durch sichtbare Notwendigkeit bedingt ist; aus einer ersten, frei gesetzten, zu Beginn „aus sich“ rollenden Bewegung wird eine zwangsläufige, aus einer Geraden (Willensrichtung) die Kurve (Geschehen); am Anfang steht der als frei angenommene Impuls zur Bewegung, der Wille, doch äußern tut er sich am „Ding“, am Körper und somit körperlich bedingt, durch den Bildraum getragen in stetiger Ablenkung vom Bewegungsziel durch jedes einzelne der andren Elemente des gleichen Raumes. Wo die — ja, fast mechanisch wirksame Kausalität nicht mehr sichtbar wird, entsteht eine seltsame Leere, die durch das Gedächtnis übersprungen werden muß. Das ist die tiefere Wirklichkeit des Spielfilms, der in die äußere der Natur den „das Leben“ spielenden Menschen setzt, und ihn durch die engste Verknüpfung seiner scheinbar freien Willenshandlungen mit Dingen (Kräften) und Menschen (Dingen) körperlich-wirklich bedingt erscheinen läßt. Was Ereignis werden zu lassen man sich auch vorgenommen hat, es geschieht im Bilde „möglichst natürlich“!

In der Welt des Films wird das Moment der Bewegung gewissermaßen isoliert und als Absolutes aus dem Prozeß des Lebens herausdestilliert; die den Raum konstituierende, sich bewegendes Quantität weckt aber sofort das Gefühl und die Vorstellung „Leben“ (in der Zeit) schlechthin, wenn durch die Bewegung, Handlung die Reihe Ursache — Wirkung, Ursache-Wirkung usw. nicht durchbrochen wird. Ein Filmbild, das „richtig“ abläuft, verliert auch seine Gespensterhaftigkeit, beängstigende Starre, wenn die den Film immer aus guten Gründen begleitende Musik schweigt, während oft nur die deutende untermalende Musik das Gefühl über die im wahren Sinn des Wortes toten Strecken hinüberrettet. Ein Chaplin-Film ist nicht allein durch das geniale Spiel seines Helden so hinreißend und lebendig, sondern weil — wenigstens in den besten Bildern, die Gesamtregie

die Bewegungsmotive wohl stetig ändert, aber sie immer wieder neu und lückenlos aus sich selbst heraus entwickelt: jede Konstellation des Bildorganismus hat die vorherige in sich aufgesaugt und leitet ohne Unterlaß zur nächsten über. „Situationen“ als Ruhepunkte, Stimmungstableau, gibt es im Film nicht — ebenso wenig wie im Leben. Nur Spannung oder langsame Entspannung. Die Komik ist allerdings gerade das Gebiet des Spielfilms, das seinem Wesen am besten entspricht. Komik und Lachen ist überall da, wo der Mechanismus sich über das Leben stülpt, es überumpelnd, seinen in freien Kurven sich vollziehenden Verlauf hemmt oder seine Bewegung „über das Ziel“ hinausführt. Bewegung — an sich — ist ein rein Äußerliches, Wesenloses, so wie wir, von vornherein wenigstens, die Bewegung im Filmbilde auch sehen. Die logische Abfolge gibt ihr Sinn und Leben. Die Komik, oder die komische Bewegung, Handlung ist natürlich voller „Logik“, aber sie hat diese Logik selbständig gemacht, sie will die Wiederholung und Verwendung der gleichen Logik in allen Bewegungsfällen, sie mechanisiert die Bewegung entgegen den Erfordernissen des organischen Lebens und versteift es. Dieses Element des Komischen lügt, wie gesagt, oft gegen Wunsch und Wille der Erzeuger (von Trauerspielen!) aus dem leicht zu erzielenden Eindruck des Mechanischen der Handlung im Film hervor. Als Mittel zum Stil herangezogen und destilliert, hat die Filmkunst damit ihre schönsten Werke erreicht: die Filme Charlie Chaplins, Werke höchster Natürlichkeit im Bereiche des Komischen, des Lebens. Die Technik des Films bietet bisher gar nicht oder wenig ausgenutzte Möglichkeiten zu wahren Glanzleistungen bildnerischer Kunst, zu Steigerungen ins Unwirkliche voll tiefster Selbstverständlichkeit einer Welt, deren Ur- und Ohne-Sinn wir mit der Natur in uns tragen, Steigerungen ins Absolute hinein.

Das Filmdrama, der dramatische Spielfilm kämpft den bitteren Kampf gegen das Mechanistische. Es ist ihm immerdar verfallen, rast ins Komische, wo es aus der Kurve der organischen Handlung in die Gerade der Bewegung aus Selbstzweck gerät. Der Antrieb zur Bewegung ist hier die mannigfaltig veränderte, von Sekunde zu Sekunde stets neu gefärbte innere Bewegtheit der Handlung. Die innere Bewegtheit als Motiv der äußeren Bewegung darf nie unterbrochen, niemals gleichen Charakters sein,

denn sie wird ja wiederum mitbestimmt, in Richtung und Wesen verändert durch den Anprall der Dinge in der imaginären Raumwelt des Filmbildes: Menschen, Landschaft usw. Hier zeigt sich der Lebenswille, der, seinem Impuls folgend, sich immer wieder der wechselnden Situation anpaßt, anpassen muß, und aus der geraden Bahn gedrängt wird in die Kurve, deren Verlauf — später — als sein Schicksal gilt. Die Bedingtheit der handelnden Personen des Films wird zu zeigen sein, wenn nicht das eine oder das andere Element, das auf der Bildfläche sich bewegend dahinzieht, unnütz, also als ein Nebenbei oder sinnlos verselbständigt erscheinen soll. Äußerste Konzentrierung aller Bewegung auf ein Grundmotiv der Bewegung! Das wäre Komposition des Handlungsbildes. Seine innere Bewegtheit durch die Handlung tragen und ihre mimische und gestische Ausdrucksbewegung nach der Natur der antreibenden oder hemmenden Gegenbewegung richten, variieren, nüancieren, sich nicht über den allgemeinen Rhythmus hinaustragen lassen — damit wird einer der beiden Teile sich isoliert bewegender Hintergrund —, das wäre Schauspielkunst im Spielfilm. Wer könnte das? Soll ich sie nennen? Ja, — da ist Jannings, Krauß, Abel, Steinrück, Gebühr und noch wenige andre, da ist Asta Nielsen — es wären nun doch noch mehrere große Künstlerinnen zu nennen, die an den Berliner Bühnen wirken, und Künstlerinnen, die oft nur kleine Rollen erhielten, und doch bis an die Sterne rührten. Die Extra-Bombenrollen sind für die großen und kleinen Sterne selbst da, für die Stars. Weil sie schön sind. Oft sehr, sehr schön! Und Schönheit ist kein Luxus. Schönheit ist Gnade. Sie darf sich verschenken, ohne an Würde zu verlieren. Es ist also schwer zu sagen, wie sich die Kostbarkeit eines himmlischen Auges und klingenden Profils in Mark und Pfennig umrechnen lassen. Man hat das so „im Gefühl“, daß nicht die Inbrunst der Betrachtung allein ausreichende Gabe, sondern ganz reale Pfunde die Wertschätzung des Erlebnisses der Gnadenspendung ausdrücken sollten. Luxussteuer. Also ist Schönheit...? Ja für die Filmbranche ein teurer Spaß, dessen Kosten ganz zuletzt den vielen zugeschoben werden, die hungrig sind nach Zeichen, daß der Natur nicht nur das Antlitz eines Gorilla eigen. Sie sollen leben und gut leben, alle die Pias, Ferns und Mollys, diese hier seltenen, lächelnden und duftenden Wunder, und sich raffinieren bis hinauf (oder hinunter) zum stereotypen Ideal der internatio-

nalen Handlungskommis, um auf einer Ansichtspostkarte die Fantasie mit Bildern klassisch reinen Vergnügens zu erfüllen. Wenn auch besagter Typus mit Rücksicht auf den Handlungskommis bestimmt wird, so darf man doch in der regen Nachfrage und eifrigen Belieferung einen, vielleicht letzten, Schönheitskult erblicken, der weniger dem Geist als dem Unterleib Anregungen gibt und verdankt, was sehr nützlich ist. Berauschend seid ihr, Mädchen mit den schönen Beinen und den schwingenden Hüften, Zärtlichkeiten lösen die ebenso zarten Linien der Umrisse eures schwebenden Schreitens, lockend sind die leicht aufbrechenden Blüten der Lippen und die dunklen Seen eurer Augen, ihr seid ein besonderes, ja das liebenswürdigste Kapitel in der Geschichte des Geschmacks eines sterbenden Zeitalters — aber Künstlerinnen, Könnerrinnen, Darstellerinnen des Films seid ihr nicht! Keine Ahnung! Stars, ja, die zu einem Regieschema passen, das sich meistens vergeblich bemüht, einen Darstellungsstil zu finden, der dem Wesen des Filmbildes entspricht. — Nun braucht natürlich nicht jeder und jede die Meisterschaft auf dem Theater erworben zu haben, um im Film das Richtige zu treffen. Ganz im Gegenteil! Es ist viel zu viel „Theater“ im Film, in jeder Beziehung. Mit unseren bloß „schönen“ männlichen und weiblichen Stars, mit deren albernem sentimentalén und anmaßenden Getue ist jedoch nichts zu machen, was Anspruch erhebt, als reife und volle künstlerische Leistung beurteilt zu werden. Konzessionen an den vielleicht ganz guten Geschmack des Publikums? Das braucht das Kino heute weniger als das Theater, das seine Mission zu verlieren begann, als die erste Konzession die folgenden heraufbeschor. Übrigens ist das mit den Publikumswünschen eine eigene Sache: Es muß doch immer erst einer da sein, der dem Publikum auf den faulen Zahn fühlt, damit die anderen später munter darin herumstochern können und der Kranke auf seinen angeblich wahren Geschmack kommt. Nicht wider den guten Geschmack, aber gegen die Tatsache, daß der Film Ausdrucksmittel und Problem allein unserer Zeit ist, daß in ihm unser Tempo, die Rapidität der Großstadt liegt, daß seine technischen Mittel das Leben des modernen Menschen, sein Wesen unbegrifflich direkt, sinnlich-anschaulich bilden lassen, daß der Film alle Wesenheiten des Zeitgeschehens einmal erfassen wird, verstößt die antiquarische Liebhaberei, historische Stoffe auszugraben, Mumien zu

wecken, um sie mit altem, verstaubtem Kulissenrequisit ausgerechnet im Film — dieser modernsten der modernen Erfindungen — als nichts mehr als Theatersensation auferstehen zu lassen. Sind das die Sensationen des Films? Man hat dem Publikum also noch sehr wenig, fast gar nichts durch das auf die Fläche projizierte Theater vom Film, vom Kinodram gezeigt, das sich als unsere Kunst nur da erweisen kann, wo auch der Wesensbestand des Films, sein Urstoff zu finden ist: im Bewegungstempo der Menschen der Gegenwart, in den Metropolen, auf dem Lande, auf der Bahn, in der Hütte, bei den Völkern der ganzen Welt. Diese Bilder des Lebens werden uns gezeigt werden von: Lubitsch, Lang, Pick, Murnau, Wiene, Wegener, Jeßner, May, Galén, Berger, Wendhausen und anderen Künstlern, die schon heute wissen, ihr Werk gehört der Welt, dieser nämlich, die Bewegung, Technik, Tempo, Stille, Ausruhen von der Arbeit und nicht Kunsttrappen will. Aber sonst ist nichts unmöglich im Film. Das Fremde, Niegesehene, Unglaubliche, ja das Wunder, also wirklich Lebendige ist auch der Film. Fasse es, wer es kann, aber es ist wahr, daß der Detektiv Bobby bei seiner Jagd nach dem Verbrecher auf dem Dach eines zehnstöckigen Hauses dem grünen Gespenst des Ermordeten begegnete, der ihm ein Bein stellte, was der einzige Grund war, daß der Detektiv während seines grausigen Falles in die Tiefe die schönste Gräfin im Parterre erblickte, an ihren Augen hängen blieb, nicht weiter konnte und Arm in Arm mit ihr das Zimmer verließ, um sich in einer Bar vom abgefeimtesten aller Schurken — als Bardame verkleidet — bedienen zu lassen und nach der zweiten Schnapskaraffe dem Wahn erlag, er — Bobby — werde, man denke, vom Detektiv Bobby verfolgt mit allem Scharfsinn seiner eigenen Methoden. Eine abgekartete Verschwörung also, die usw. Auch die geheimnisvolle Verlobung des einsamen, lebensmüden jungen Mannes mit der bleichen Dame in schwarzer Robe, die regelmäßig nachts hinter einem weißen Fenstervorhange erscheint, ist ganz schön. Der junge Mann liebt in ihr natürlich den Tod, stirbt auch durch sie. Ein Vampyr? Überhaupt die Abenteuer- und Gespensterfilme — sehr belustigend und anregend. Natürlich weiß man den Stoff selten zu gestalten. Es fehlt die vierte Dimension! Aber auch die sentimentale Kolportageliteratur — „verfilmt“, also auf eine andere geistig-bildnerische Ebene gebracht, ganz abgesehen von der völlig unab-

hängigen Stellung, die das fertige Filmbildwerk zu dieser Art Dichtkunst einnimmt, — ist sie nicht „aufklärender“, moralischer als die moralischen Anekdoten der einstigen (und künftigen) „echten“ Aufklärungsfilme? Es ist doch vorbildlich, wenn das arme Dienstmädchen nicht den reichen fetten lüsternen Fabrikherrn, sondern den Landstreicher heiratet, der bald darauf vom reuigen Finanzmagnaten zum Erben eingesetzt wird, was im Leben höchst selten passieren würde, während es ein Unsinn ist, die Dienstmädchen mit dem Hinweis auf die Folgen der Syphilis von einem Lebenswandel abhalten zu wollen, dessen Betrieb allen Beteiligten mehr Vergnügen bietet als die psychische und physische Sklaverei im Dienste einer Ordnung, deren Hüter angeblich sich die Krankheit von den Töchtern des Volkes stets nur „holen“. Damit wären wir wohl am einen Ende der unbegrenzten Möglichkeiten des Films angelangt. Vom andern Ende meldete mir vor zwei Jahren mein Freund Goll aus Paris das Ei des Columbus: ein Gemälde wird durch Film gemalt. Das Bild wird aus der Grenze des Rahmen-Raumes befreit, und atmet zeitlich: durch die schnelle Aufeinanderfolge verschiedener wachsender und absteigender Gegensätze mittels Film erzeugt. Morgen gibt es eine „Kinomalerei“. Erst morgen? Also gewissermaßen abstrakte Bewegungskunst auf der Fläche. Farbige und Schwarz-Weiß, Musik für das Auge. Formenrhythmik. Auch ganz schön. Für uns Eingeweihte.

FREIHERR A. VON DUNGERN

NATUR IM FILM

Abseits vom Getriebe der „Großfilme“, selten in der Öffentlichkeit erwähnt, ja, oft von den zahlreichen Mitarbeitern im Riesenbetrieb einer Filmgesellschaft kaum eingehender beachtet, arbeiten in besonderen stillen, abseitigen Räumen die „wissenschaftlichen Abteilungen“ am „Lehrfilm“. Schon diese Bezeichnung flößt einiges Mißtrauen ein. Man stellt sich die Sache so vor: hier der Unterhaltungsfilm, das Drama, das Lustspiel, die Massenwirkung, auch den einzelnen mit fortreißend, — dort der Lehrfilm, also notwendigerweise eine Angelegenheit reiner Belehrung, die mit möglichster Umgehung des Amüsanten, Aufregenden betrieben wird. Die so sprachen, hatten, — hatten, nicht haben — einmal nicht ganz unrecht: die ersten Lehrfilme waren wirklich langweilig, pedantisch und boten dabei weniger Belehrendes als die billigen Lehrbücher mit ihrem spärlichen, aber oft sorgfältig gewählten Bildermaterial. Es fehlte den ersten Filmen das, was das Wesen des Films ausmacht: die Bewegung! Übrigens, auch heute noch wird dieses Lebendigste im Film nicht immer genügend beachtet, und so geben wir gerne zu, daß mancher Film, der ein wissenschaftliches Thema populär behandelt, durch seine Unterlassungssünden es heraufbeschwört, daß der ganzen Gattung der ihm allein gebührende Vorwurf der Leere und Langeweile gemacht wird. Oft liegt der Fehler schon in der Wahl des Themas, denn nicht jedes eignet sich, mehr jedoch am Mangel einer filmmäßig entwickelten spannenden Handlung. Ist das Thema gut gewählt, ist der Aufbau und die Folge der Vorgänge voller Bewegung und Dramatik, dann, ja dann ist nicht einzusehen, warum die Abenteuer eines Mädchenhändlers oder indischen Großfürsten, dieser immerhin selteneren Erscheinungen uns mehr angingen, als die geselligen Sitten, Liebesaffären und Daseinskämpfe aus dem Tier- und Pflanzenreich, das uns umgibt und mit dem wir durch tausend geheime Fäden unseres Wesens verbunden sind. Die instinktiven Handlungen des Menschen, sie bilden den tiefen, dunklen Hintergrund der feinsten, geistigen Sublimierungen, fin-

den sich bei jeder Tierart; — wir sind „die gleiche Materie, von gleichem Streben erfüllt: zu leben, so lange als möglich zu leben“ (Remy de Gourmont). — Und diese Natur in ihren geheimsten Vorgängen zu belauschen, sie bildlich zu fassen, das vermag der Film. Nun läßt es sich vielleicht sagen: auch der kleinste Ausschnitt, der geringste Vorgang in der Natur ist interessant, ist wert, von allen gesehen zu werden. Gewiß, ich erhalte dann einen Bildstreifen — oft könnte ihn eine kleine Reihe von Diapositiven ersetzen —, der genug des Wissenswerten hat, um einige Professoren darüber in Debatten geraten zu lassen, oder um einer Schulklasse eine mühsam-angstvolle Viertelstunde durch die „erläuternden“ Worte des Lehrers zu bereiten, denn des Sinnfällig-Anschaulichen bietet ein solcher reiner Belehrungsfilm wenig, — wenn er nicht von vornherein durch Handlung, Bewegung aufreizt (dazu ist ja der Film da!) und uns ein Phänomen enthüllt, dessen Widerspiel und Geschichte wir in der eigenen Brust, im eigenen Leibe bergen: Liebe, Zeugung, Geburt, Kampf ums Dasein, Tod. Um diese Grundmotive ranken sich die Melodien und Zaubermärchen auch unseres Daseins. Aus diesen Elementen besteht der Inhalt der „Natur im Film“. Die genaue und sachliche Reproduktion tierischer Bewegung, die Wechselwirkung von Muskel und Skelett in der tierischen Maschine, das Geheimnis der Protoplasmaströmung in der Zelle, die besonderen Verdauungsvorgänge im Magen eines Lebewesens im Film ist gewiß durch ihre bewegte Darstellung ein wichtiges, gar nicht mehr zu übersehendes Lehrmittel für den Hörsaal, und nur durch den Filmapparat konnten gewisse Vorgänge in ihrem tatsächlichen Verlauf festgestellt, falsche Behauptungen widerlegt werden. Diese exakte wissenschaftliche Hilfsarbeit soll dem Film auch bleiben. Es ist nur zu bedauern, daß die staatlichen und die Mittel der einzelnen Institute meistens nicht ausreichen, um sich geeignete Filmlaboratorien einzurichten. Ein Austausch der auf der ganzen Welt gewonnenen Resultate könnte dem höheren Lehrwesen sehr dienlich sein und die Kosten der Herstellung mindern. Doch heute, und so wird es wohl hoffentlich noch lange sein, ist der Film eine Mitteilungsform, die sich an die breite Öffentlichkeit, an das Volk der Städte wendet. Von dieser Tatsache müssen wir vom Fach ausgehen. Was weiß der Mensch zwischen den steinernen Türmen noch vom Tier? Ein paar Droschkengäule und Spatzen und ab-

gerichtete Hunde erinnern ihn an den „unerschöpflichen Reichtum der Lebewesen“. Mit vielen Eingaben ringt ein Verschönerungsverein, um eine buntfarbige Blumenanlage auf starrem Asphalt hervorzuzaubern. Angesichts dieser kümmerlichen Natursplitter ist ein gläubig-nachdenkliches „Das bist du“ vom Beschauer nicht zu erwarten. Da kommt der Film. Der Reichtum der bewegten Natur liegt neu ausgebreitet da und die bildhaften Dokumente des Naturgeschehens erinnern den Großstadtmenschen an seine Herkunft, frühere und — künftige Heimat. Aber, — die Beziehung auf das eigene Ich, die will das Publikum überall herstellen und herausfühlen. Es ist ihm einerlei, ob hier diese oder jene feinste Instinkthandlung eintritt oder nicht, ob dort die Blutkörper rund oder oval sind, ob die Zelle eine Zellulosewandung hat oder anders abgetrennt ist. Tiere sind die besten Filmschauspieler, weil sie nichts vom Beifall halten, den sie aber trotzdem immer finden, wenn sie auf der Leinwand erscheinen. Der zoologisch-biologische Film ist darum der eigentliche Schlager unter den Naturfilmen. Aber nur das spielende Tier wirkt lebenswürdig. Und sein Spiel ist oft kein harmloser Zeitvertreib, sondern Vorbereitung und Beginn zu Handlungen der Liebe, an deren Ende schon die Schatten des Todes stehen. Tragische Schicksale sehen unsere Augen mehr als heiteres Schwingen unter der Sonne. Ein tiefer Ernst überschattet jenes Reich der Tiere, unserer fernsten und nächsten Verwandten, dessen kurze Einzelschicksale in riesiger Vergrößerung auch die Triebfedern unseres Lebens zeichnen, Hunger und Liebe, die Stoßkräfte allen organischen Geschehens. Was die Zivilisation gerne verdecken möchte und, unsichtbar gemalt, gar leugnen will, die großen sich bewegenden Naturgemälde des Film rufen die Ahnen wieder hervor, mit ihnen die Erkräfte, die, weit stärker als wir, unser Geschlecht weiter führen durch das Chaos der ständigen Vernichtung und Zerstörung. Das Kämpfen und Ringen um die Existenz, die wunderbaren und rührenden Vorgänge bei der Arterhaltung und Brutpflege, die in tausend Formen sich manifestierenden Zeugungsakte und über allem jener geistige Glanz der Liebe, der schimmernd über den Handlungen des „blinden“ Instinkts liegt — aus dieser inneren Bewegtheit die bewegte Handlung des Films herausholen, ist „Natur im Film“ den Bewohnern der Städte zeigen. Auch die Pflanze

ist nicht weniger lebendig. Nur verläuft ihr Leben für unser Auge gleichsam stiller, weniger dramatisch. Die Lebenstrieb erzeugen weit unmerklichere Bewegungsvorgänge und sind für den Film schwer verwertbar. Aber auch der Wald, die Wasserrose vermag viel zu erzählen und geradezu spannende Aktionen bieten die fleischfressenden Pflanzen. Sonst muß schon das Mikroskop oder besser der Mikrofilm herangezogen werden, wenn wir Handlung haben wollen. Überhaupt der Mikrofilm! Da erscheinen riesengroß (die Filmprojektion gestattet enorme Vergrößerungen) die furchtbarsten Feinde der Menschheit, Bakterien, Urtiere, die in gewaltigen Armeen, allmächtig durch ihre Volkszahl, den höheren Organismus zugrunde richten. Ist das weniger interessant als die Haremswache des Sultans von Marokko, weil es hier um den eigenen Hals und Kragen gehen kann? Oder wir sehen die Ströme des eigenen Lebenssaftes, des Blutes bei der Arbeit, das Wirken der Natur in der Zelle, im Gewebe, aus Unscheinbarem, Gleichgültigem, Verachtetem, aus Schleim, Staub und Schmutz eine Wunderwelt erstehen. Durch die Natur im Film wird mehr gegeben, kann mehr gebracht werden, als trockene, begriffliche Weisheit in Schulbüchern speichert: lebendige Anschauung! Was nützt das Wissen, wenn das Erlebnis fehlt! Fast die Hälfte der Einwohner hochzivilisierter europäischer Staaten leben in Städten und müssen Begriffe und Wissen sammeln von Lebenserscheinungen, mit denen die andre Hälfte der Staatsbürger noch gemeinsam lebt, und sie haben alle etwas vom Walten der Allmutter gehört, — doch niemand hat ihr Antlitz gesehen. Der Naturfilm wird zum Helfer. Er verbindet das starre „Wirklichkeitsbild“ mit dem seltsamen und schönsten Märchen, das zugleich voller grausamster Abenteuer ist, mit dem Märchen des Lebens in der Natur, das „schöpferische Entwicklung“ heißt und darin der Mensch, wenn er genau hinsieht, nur eine, aber doch die Hauptrolle spielt.

PAUL BEYER

DAS FANTASTISCHE IM FILM

Um es gleich vorweg zu nehmen und alle Irrtümer auszuschließen: Das Fantastische im Film konstruiert sich nicht zusammen aus mystischen Sternwundern, lebendig gewordenen Plastiken, sichtbaren Geistern, künstvollst geheimnischwanger gedeichselten Nachtvorgängen. Das war einmal. Es war eine Kinderkrankheit, wie sie die Bühne zur Zeit und vor Schicksalsdramen auch gekannt hat. Verführerisch zu dem Irrtum, als seien obige Dinge im Film fantastische, wirkt nur das in der Prosaschrift so oft gebrauchte „fantastische Requisit“. Und dazu kam die Irrlehre von einer etwaigen Verwandtschaft zwischen Roman und Film (da es sich zeigte, daß man Romane „verfilmen“ konnte, wie der häßliche Ausdruck heißt). Aber man vergesse nie diesen Unterschied: den Roman liest das fantasiebegabte geistige Auge ab; aber den Film schneidet das gläserne Objektiv aus der Fülle des Dreidimensionalen. Schon das Wort: „Objektiv“ scheint hier auf mystische Weise, obgleich zweifellos aus ganz andern äußeren Rücksichten entstanden, den Sinn... oder vielmehr den Nicht-Sinn dieses Apparats anzudeuten!

Im Roman also liegt es in der Hand des Dichters, uns die Dinge „erscheinen“ zu lassen, wie er will. Im Film aber „ist“ alles... ist sichtbar, beinahe bis zur Tastbarkeit deutlich.

Ein Skelett, welches dichterisches Leben tragen soll, kann, wenn es im Film bewegt wird, immer nur ein künstlich bewegtes Skelett bleiben. Nie wird von ihm das Grauen ausgehen. Je besser sogar die Täuschung gelingt, desto eher schiebt sich die Bewunderung der technischen Leistung vor das direkte Kunsterlebnis. Hilft man sich auch nur irgendwie, so merkt man den Trick oder man sieht den als Skelett angeschmierten Schauspieler. Je besser die Täuschung gelingt, desto mehr entflieht die Täuschung des Kunstwerks.

Eine Geistererscheinung oder die Anwesenheit einer nur gedachten Person wird im Film nie vortäuschbar sein. Jedes über ein bestimmtes Maß von Roheit hinaus zivile Gemüt wird die

„Vision“ als technisch, als störend, als unorganisch, als Täuschung-vernichtend empfinden, nie als Erscheinung selbst. Und schon ist die Vision als solche zum alten Eisen geworfen, wenn es auch noch immer Regisseure gibt, die sie benutzen. Vor wenigen Wochen noch wurde mir bei einer Firma vorgeschlagen, doch noch schnell einige Visionen in jeden Akt hineinzubauen, da sie in meinem Manuskript nicht vorkamen.

Abgesehen davon sei es gesagt, daß man ein Manuskript denken könnte, in dem aus, ich weiß nicht welchen, dramaturgischen Gründen die Vision gradezu zum Kunstprinzip erhoben wäre. Doch das kann nur eine einmalige Ausnahme sein und bestätigt als solche die Regel als solche.

Schon hieraus ist erkennbar, daß die Erzeugung fantastischer Vorstellungen im Filmbeschauer nicht mit den Mitteln der Literatur möglich ist. Wenn es nun also einen fantastischen Film geben soll, so wird er sich auf andere Kunstmittel besinnen müssen.

Da es aber nun schon einige fantastische Films gibt, so ließe sich an Hand dieser untersuchen, welches das neue Mittel ist, ob man es schon gefunden hat, oder nicht.

Der „Caligari“ muß wohl dazu gerechnet werden. Doch ist die Untersuchung dieses Films sehr erschwert durch den Umstand, daß die Hersteller durch einen grausigen Regiefehler am Schluß, durch eine abgrundtiefe Geschmacklosigkeit die schon durch mehrere Akte hindurch gewonnene Atmosphäre von Fantastik jäh zerrissen haben. Da, wo man, wohl in bester Absicht, scheinbare Härten mildern wollte, hat man in mangelndem Können wunderbare Stimmung geköpft.

Aber es läßt sich doch sagen, daß in den ersten Akten eine Phosphoreszenz von Fantastik aus dieser erdachten Welt brach, die in uns Grauen erweckte. Wenn da Cesare dem Jüngling, der ihn lebensglühend fragt, wie lange er wohl noch auf Erden weilen werde, weissagt: — „bis zum Morgengrauen nur“ ... so rieseln zweifellos Schauer durch die Menge der Zuschauer, soweit sie überhaupt noch eines Erlebnisses fähig, noch nicht völlig verschmoeckt und nicht grade preußische Oberlehrer sind. Aber warum rieseln Schauer? Nicht weil eine Leiche die Augen öffnet und spricht. Dieser Moment, entsinnt euch, wurde immer noch als Conrad Veidts künstlerische Leistung gewertet ... nicht aber

als der elektrische Geist-Schlag aus der erfundenen Welt dieses Filmwerks. Aber wie er die Worte gegen den Jüngling schleudert und man weiß bestimmt, daß sie sich erfüllen werden, denn jene Welt ist so eingerichtet, daß Weissagungen in ihr pünktlich eintreffen, und man zittert für das Leben des Jungen, und man steht leibhaftig dem Problem des Sterbens gegenüber und letzte menschliche Ängste packen uns an ... da ist man von Grauen geschüttelt, und herrlichste Fantastik spukt aus allen Ecken des Kinos und der Leinwand und des Orchesters, daß alles in großes momentanes Erleben gerinnt, wie es nur Kunstwerke uns vergönnen. Da ist kein ästhetisches Werten der Leistung mehr. Da sind alle ohne Ausnahme, Jobber, Dienstmädchen, selbst Philologen, gepackt, geschüttelt und spüren den kärglichen Rest ihres Menschlichen mit dem Tode in ihrem Nacken ringen.

Und mit welchen Mitteln ist dies erreicht?

Einer spricht etwas zu einem andern.

Also nicht einmal ein ausgesprochen filmisches Mittel ist hier verwendet, sondern eigentlich nur eine Art Hilfs-Mittel. Aber geschweige denn keine Geister, keine Visionen, keine geheimnispseudoschwangere Stoffkonstruktion, keine Talmi-Fantastik, kein Literatur-Bombast. Sondern die wahre Filmfantastik, die das letzte Menschliche auf dem Wege einer ununterbrochenen Handlung derart bloßlegt, daß wir momentan in die Abgründe der Schöpfung zu schauen vermeinen.

*

Wer kennt nicht die herrlichen fantastischen Romane von Maurice Renard! Uneingeschränkt kann das Beiwort „fantastisch“ im besten Sinne ihnen zugefügt werden. Und doch sind sie prinzipiell beide nicht in den Film übertragbar.

Es wird hier nämlich die Fantastik auf eine Weise gewonnen, die für den Roman in diesem Ausmaß vollkommen genannt werden muß; für den Film aber überhaupt nicht in Betracht kommt. Denn in diesen Romanen herrscht das fantastische Requisit, dessen Wirkungen auf das Menschliche aufgezeigt werden. Im Film aber hat das fantastische Requisit nichts zu suchen. Nur die Ballungen letzter, entblößter Menschlichkeit oder Unmenschlichkeit selbst bringen die fantastische Wirkung hervor.

Ganz abgesehen davon sind aus spezifisch filmischen Gründen

grade diese beiden Bücher, der Doktor Lerne und die blaue Gefahr, und mit ihnen eine große Reihe ähnlicher, nicht in den Film übertragbar. Die Untersuchung darüber wird uns Aufschlüsse eröffnen lassen über die Grenzen des Films und die Unterschiede der beiden in Betracht stehenden Kunstformen: Film und Roman.

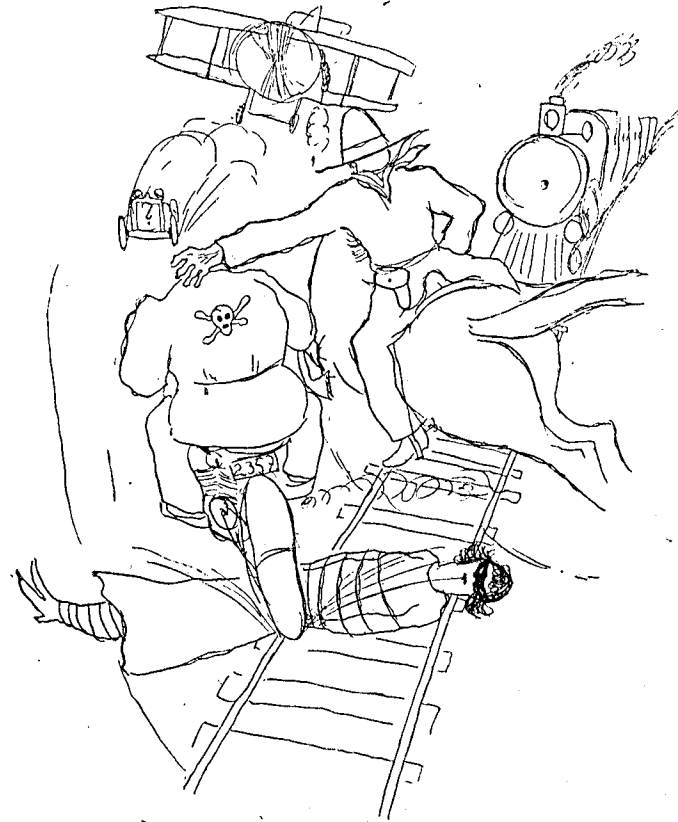
In der blauen Gefahr, die beim Lesen schon den Filmautor verführen möchte, diese Spannungen und Entladungen auch der andern Kunstform und somit vielen Millionen Menschen mehr zugänglich zu machen, als es je ein gedrucktes Buch vermag, — handelt es sich um ein unsichtbares fantastisches Requisit, dessen Filmisch- das heißt Sichtbarmachung ohne Debatte von selbst sich verbietet.

In dem ersten Buch handelt es sich um das Versetzen der Identität vom Träger des Gehirns in den neuen Körper. Ja sogar um die Vertauschung zweier Identitäten, der eines Ochsen und eines Menschen. Da aber im Film die Identität an den Körper gebunden ist, so verbietet sich auch die Verfilmung dieses Stoffes von selbst. Es ist mit keinem der heute dem Film zu Gebote stehenden Mittel klar zu machen, daß der Ochse, der, mit dem Gehirn des Menschen bepflanzt, auch dessen Liebe zu dem Mädchen mitbekam, und der Mensch, der seinerseits das Ochsengehirn erbt, miteinander um das geliebte Wesen, das jetzt der Ochse seelisch und der Mensch bullenmäßig liebt, ringen wollen. Auch kann man die aufsteigende Erkenntnis im Film nie verständlich machen, daß der Ochse mit dem Menschengehirn merkt: er darf den Nebenbuhler Mensch (mit dem Ochsengehirn) nicht zerstampfen, da er seinen eigenen früheren Körper zerstören und sich jede Rückkehr in ihn für alle Ewigkeit abschneiden würde. Und wir können den Schmerz des einen nie begreiflich machen, wenn er zusehen muß, wenn sein eigenes andres Ich, auf das er so rasend eifersüchtig ist, das Mädchen im Walde besitzt.

Dies sind romanhaft so starke Dinge, wie sie in aller Literatur selten wiederkehren. Im Film sind sie leider unmöglich. Hier umspürt man die Grenzgebiete, die sich für die Beackung mit Film aus inneren filmatischen unverrückbaren Gesetzen nicht mehr eignen.

*

Neben dem vielen Negativen, das sich über das Fantastische im Film sagen ließ, fand sich nur das eine Positive: Das Bloß-



gelegtsein des letzten Menschlichen auf dem Wege einer ununterbrochenen Handlung.

Wenn die menschlichen Konflikte derart sich verspannen, daß sie anders nicht mehr lösbar scheinen, als durch die äußersten, primitivsten Handgriffe, wenn alles daran hängt, ob die Frau oder der sie verfolgende Mann zuerst an der rettenden Tür ankommt, wenn in letzter, auswegloser Verzweiflung einer die Faust zum Töten hebt, dann liegt ein Film wahrhaft auf der hohen Ebene der Gestaltung. Aber dann ist das Fantastische noch nicht immer erreicht. Das Fantastische im Film ist jenes geniale Zuviel, jene nicht mehr zur Motivation des einzelnen notwendige Überspannung der Verwicklung, jene über das nützliche Maß hinaus versteigerte Wirklichkeit.

Jene über das nützliche Maß hinaus versteigerte Wirklichkeit!

Das Fantastische im Film ist nicht das Irrationale, nicht das Irreale, nicht das Unausdenkbare an sich, nicht das Transzendente, nicht das Spiritistische. Mit einem Wort: das Fantastische im Film ist nicht das sogenannte „Phantastische“!

Sondern — seltsam — das Fantastische im Film ist das Wirkliche. Eine besondere und gesteigerte Art des Wirklichen, die aber auf eine Weise gesteigert ist, daß die Täuschung nie verrinnt, daß man nie aus dem Wirklichen austritt. Nur manchmal vermeint man herauszutreten. Aber immer wieder muß die Rückführung in das Reale geschehen, unmerklich, wie die Hinaufführung geschah. Das Fantastische im Film liegt da, wo die Wirklichkeit hart an das Unwirkliche stößt, ohne jedoch ihren wirklichen Charakter und ihre Ableitbarkeit, kurz ihre klare Verständlichkeit zu verlieren. Nie darf das Fantastische im Film den Verstand überhöhen. Das Gebiet der gedanklichen Spekulation ist ihm verschlossen. Aber da, wo wirkliche, vielleicht alltägliche Dinge sich derart vermengen und kombinieren, daß man sich, bevor man aufgeklärt wird, zweifelnd an den Kopf faßt, ist das Feld, wo im Film die Fantastik wild wuchert.

Nie darf diese restlose Aufklärung der Vorgänge als wirklich ausbleiben.

Denn alle Fantastik im Film ist nur scheinbar. Scheinbar nur sind die Naturgesetze auf den Kopf gestellt, wenn die eben noch geladene Pistole nicht losgeht. Scheinbar ist alle Zeit illusorisch

und alle Kausalität rätselhaft, wenn der Professor in seinem seit Jahren verschlossenen Hause, wo alles verstaubt liegt, beim ersten Durchgang durch die Zimmer auf seiner Aschenschale eine noch brennende Zigarette findet. Scheinbar liegt eine Naturstörung vor, wenn der Tote, der eben mit einer Geraubten über die Berge rennt, zur selben Minute starr in seinem Sarge liegt. Scheinbar ist Rodrigo wahnsinnig, wenn er auf der Treppe des Schlosses, an das er eben die brennende Zündschnur legte, seine vor Wochen gestorbene Frau trifft.

Nie darf die restlose Aufklärung der Vorgänge als wirklich ausbleiben!

*

Das Fantastische im Film hat auch einen ethischen Halt im Weltgebäude. Es leistet seinen Teil zur Entstupidisierung der Wirklichkeit, was nach den Verwüstungen, die die Wissenschaften im letzten Jahrhundert in unserem Weltbild anrichteten, sehr nötig zu sein scheint. Die Zeit ist öde geworden, seit die Wissenschaften regieren. Jene Wissenschaften, die das Wissen schafften. Seit wir, dank ihnen, alles wissen, floh uns jene schöne Gewißheit, daß wir nichts wissen, und daß nur Rätsel uns umgeben. Alles, was um uns steht, hat, dank ihnen, sein Geheimnis verloren. Und darum ist eins immer ebenso langweilig wie das andre geworden. Es ist ausrechenbar geworden, wann Kulturen und Revolutionen entstehen. Der Mond ist damit erledigt, daß man seine Finsternisse und seine Spektralanalyse kennt. Die Milchstraße ist bekanntlich ein Haufen nach der Form einer unermeßlich großen Pendelscheibe gelagerter Fixsterne, und das tiefe Problem der Zeit ist durch den Kalender glänzend gelöst.

Manchmal wird noch eine Frau nach Tagen in ihrem Sarg atmend aufgefunden oder ein neuer Stern taucht ohne ersichtlichen Grund am Himmel auf und verschwindet. Allemal aber frißt die Wissenschaft auch diese besonderen Ereignisse sogleich auf und die Medizin, heißt es, geht daran um einen Schritt weiter vor, oder die Astronomie trägt die Erscheinung in ihre Bücher ein als Kometen, der nur darum einmal und nicht wieder erscheint, weil seine Bahn um die Sonne keine Ellipse, sondern eine, wie man dann sagt, im Unendlichen geschlossene Parabel oder Hyperbel ist. Das Zeichen für „unendlich“ ist ja so furchtbar einfach zu schreiben. Damit glaubt der Mensch natürlich auch das

Unendliche selbst in der Tasche zu haben. Aber daß das Zeichen nicht das Ding selbst ist, vergessen alle. Gewiß sagt die Wissenschaft am Anfang immer, daß sie selbst über das Wesen der Dinge nichts aussagen könne, sondern nur über die zahlenmäßigen Beziehungen der Dinge untereinander. Das sagt sie am Anfang. Aber am Ende, wenn das Resultat dasteht, gibt sie uns doch immer das Gefühl ein, als sei nun alles gelöst und in guter Ordnung. Bei der glatten Lösbarkeit aller Oberflächenfragen vergißt man am Ende immer, nach den tieferen Dingen zu fragen. Bei der schönen Benutzbarkeit des Newtonschen Trägheitsgesetzes ist das Gefühl von der abgründtiefen Rätselhaftigkeit der freischwebenden Sterne völlig abhanden gekommen. Die Welt ist entzaubert!

Das Fantastische im Film aber, wie es oben dargestellt wurde, ist ein Mittel zu neuer Mythenbildung, zur Wiederverzauberung der Welt.

*

In unserm neuen Sinne der Fantastik im Film ist Chaplin eine Art von Erfüllung.

Chaplin ist der erste, der systematisch und in visionärer Naivität einen Bann gebrochen hat, der über der heutigen Welt schwebt. Den Bann eines ernsthaften Positivismus, der alles in der Tasche zu haben glaubt.

Er glaubt an nichts. Er hat eine Geste, die ihm nie einer nachmachen wird, weil sie der Ausdruck seiner erstmaligen und einmaligen Weltstellung ist; die ihm selbst nicht einmal bewußt zu sein braucht, denn auch Religionsstifter wußten nicht, wie sie in tausend Jahren gewirkt haben würden; nur Politiker glauben immer jeden Moment an der Achse des Geschehens zu stehen und sind sich dessen bewußt und vermögen es sogar zu dekretieren, wann ein „historischer Moment“ hereinbricht... diese Tatsache allein entlarvt einen Politiker schon in der ganzen Schablonenhaftigkeit seiner Menschferne.

Mit seiner unnachahmlichen Geste der Unwissenheit löst Chaplin die schwierigsten Probleme, die ihm die Wissenschaft ja in reicher Fülle übrig ließ, auf höchst unwissenschaftliche Art. Ja, er sieht Probleme, wo sie der wissenschaftsdurchseuchten Welt noch gar nicht erschienen sind. Nichts ist ihm selbstverständlich.

Er steht an einem Klavier und hört mit der vorderen Seite dem Spielenden andächtig zu, während seine Hinterseite die vorige

Keilerei noch immer nicht vergißt und mit dem Fuß durch die Portiere heimlich den unmenschlichen Nebenbuhler stößt. Also ein Mensch kann mit der Vorderseite Musik anhören... nein, nicht sich so verstellen, sondern wirklich anhören, während seine Hinterseite boxt. Das macht uns bedenklich. Denn bisher lehrte man uns, daß man in der Musik, wenn man sie anhört, ganz aufzugehen habe. Musik ist von ihm als eine mögliche Phrase entlarvt. Zeigt mir in aller Kunst irgendeine Stelle, an der an der Musik in ähnlicher Weise gestaltend gezweifelt wird! Die gibt es nicht.

Oder Chaplin streut mit einer unnachahmlichen und unbeschreiblichen Gleichgültigkeit, nachdem er den Deckel hochgehoben hat, die Asche seiner Zigarette in Ermanglung eines Aschebechers in den eben mit Beethoven bespielten Flügel. Bisher glaubte man, ein Flügel sei zum Musizieren da. Aber die Art von Chaplins Geste lehrt uns, daß dem nicht so ist. Etwas Ähnliches gestaltet gibt es in aller Welt nicht wieder.

Nun werdet ihr sagen, es sei eben Blödsinn und das Feld des Blödsinns sei unbegrenzt. Dann geht, die ihr so sprecht, in den Chaplinfilm. Ihr werdet brüllen vor Lachen der Zustimmung. Dann würdet ihr, wenn ihr bei eurer Meinung über Chaplin beharrt, nichts andres erweisen, als daß ihr selbst Blödsinnige seid, die darüber lachen. Oder aber ihr ändert eure Ansicht über Chaplin. Aber lachen werdet ihr!

Oder Chaplin hebt eine Krankenbahre, auf die er soeben einen Ertrunkenen gerettet hat, in Ermanglung eines zweiten Trägers hoch, um sie allein fortzuschleifen. Natürlich und ausrechenbar geschieht es, daß der eben Gerettete rückwärts wieder von der schrägen Bahre ins Wasser zurück gleitet. Aber schon daß dieses eben natürlich und ausrechenbar geschieht, faßt uns in seiner Seelenlosigkeit kalt ans Herz und wir retten uns nur in ein Lachen. Als Chaplin nun mit der leeren Bahre ankommt und als unwissenschaftlich denkender Mensch dahinter ein Geheimnis wittert, da ihm die sogenannte natürliche Erklärung nicht in den Kopf will, steht er völlig wie hilflos vor der Sinnlosigkeit und Seelenlosigkeit eines Mechanik-Gesetzes. Und die ganze Sinnlosigkeit der Welt liegt in seinem Lächeln gespiegelt.

Und ich kann mir denken, daß ganze Negerdörfer in eine Lache sich befreiender Erkenntnis ausbrechen, wenn sie dies sehen.

*

Jeder Film, der sich über einen gewissen Realismus hinaus erhebt, verfehlt sein Ziel, wird unlebendig. Jeder Film, der in einem gewissen Realismus stecken bleibt, ohne sich über ihn hinaus zu erheben, entspricht nicht den Anforderungen, die man an diese Kunst stellen muß, bleibt unlebendig. Das ist die klare Antinomie, aus der als unaussprechliche Lösung das Wesen des wahren Films herausleuchtet.

Und jenes, das über den platten Realismus hinausragt, nannten wir das Fantastische im Film, das sich aus der unerhörten Steigerung von Realitäten ergibt. Es liegt dort, wo das Reale scheinbar aufhört real zu sein, und da, wo das Irreale noch nicht begonnen hat. Es ist das wahre Wesen des Films selbst.

*

Der Film als Kunst steckt heute, wo dieser Aufsatz geschrieben wird, eben erst in seinen Anfängen. Man sehe es also nach, wenn manches, was hier als große Weisheit aufgetischt zu sein scheint, übermorgen schon wie eine Plattitüde klingt. Alle Gesetze, die man heute findet, sind bald überholt. Aber einmal muß man doch beginnen, sich ernsthaft schriftlich mit dem Fluß der filmischen Dinge auseinanderzusetzen.

Vielleicht wird mancher von alter Schule es noch übelnehmen, wenn man es wagt, den Film als Kunstform zu bezeichnen. Aber nimmt man es denn der Literatur übel, daß auch eine Frau Courth-Mahler Bücher schreibt?

Man nehme jedenfalls diese Stellung nicht als Arroganz, sondern als eine Art der Hoffnung und des Glaubens.

ERNST ROTHSCILD

FILM UND EROTIK

BEMERKUNGEN ZU KÜNSTLERISCHEN UND PÄDAGOGISCHEN PRINZIPIENFRAGEN

Der Zeitgenosse (homo indolens... Bürger mehr im Sinne einer Mentalität als einer Klasse) ist mit Begriffsetzungen nicht wählerisch. Hochmut armer Geister schafft Überzeugungen, und Feigheit die Moral. Demoralisierung heißt, daß ihm etwas nicht paßt. Etwa, daß im Kino die danebensitzende Gattin all das zu sehen bekommt, was er lieber allein gesehen hätte. Gleiche Einstellung zu Kunst, Kultur, Politik ist ihm selbstverständliche Voraussetzung beim Nachbar. Und was sollte Erkennen erotischer Komplexe in Werken der Kunst sonst sein als Erinnerung faktischer und geträumter Sexualerlebnisse? Er kommt allemal um den Sinn der Dinge. Er hat eben keine Zeit, weil sie Geld ist. Ihn hemmt der Kampf um sogenanntes Dasein. Hilflos steckt er in den Rädern seiner Zivilisation mit all ihrer Geschäftigkeit und Geschäftlichkeit. Die edle Gabe der erotischen Sublimierungen fehlt ihm. Er reagiert ab. So ist er die Erscheinung erotischer Perversion im schlechtesten Sinne. Lügnerisch wirft er sich in die Brust für Überzeugungen, die er konstruiert hat aus oberflächlichen Beobachtungen und aus Ressentiments gegen alle gehobenen Lebensmomente, um die er sich selbst gebracht hat; aus pflichtschuldiger Fassadenmoral der Stimme eines trägen Herzens folgend.

*

Das Kino ist neu. Also muß man Stellung nehmen und darf sich nach Möglichkeit nicht dabei blamieren.

Das Kino ist neu. Keine Saisonattraktion. Aber doch ein Kulturfaktor, den man nicht mit noch so eleganter Handbewegung in die Stiefkinderecke verweisen kann. Das Kino ist mehr als neu: es ist revolutionär. Nicht das Kino, das wir haben, in das wir hineingehen, weil es eben „so da ist“. Sondern das Kino als solches, als Zeiterscheinung, als Kunstgebiet, kurz — als der Komplex all dessen, was in ihm — der Allgemeinheit noch verschlossen — latent ist. Das Kino ist in seiner phänomenologischen Bedeu-

tung (da wir nun einmal nicht Stellung nehmen können zum Ding an sich) von der gleichen Wichtigkeit für uns wie die Buchdruckkunst für den Renaissancemenschen. (Ich sehe... finster... Philologauge... Historiaken... o Gott...) Kino ist das Postulat einer neuen Kunstform. Es fehlt uns nur zur Verdeutlichung in Deutschland ein ähnlicher Ausdruck wie das präzise englische Motion Pictures. Aber die Tatsache besteht. Die Tatsache eben, die man nicht als stolze terminologische Fassade vor vulgäre Resultate subjektivster Erfahrungen kleben kann. Die Tatsache als Ziel. Das hat zwar schon manchem moralinsaures Aufstoßen verursacht, weil hier der Sinn und nicht die Bequemlichkeit entscheidet. Aber die Metaphysik ist keine Versicherungsgesellschaft für ideologisches Inventar.

Zu diesem ideologischen Inventar nun zählen: die „Kunsterbauung“, die dringend des Abbaus bedarf... die gehobenen Gefühle, über die sich nur in psychoanalytischen Dissertationen diskutieren läßt (ich will mich hier mit dem Argument Hans Blühers rechtfertigen, daß in der Psychologie vorfreudisch zu denken ebenso komisch sei, als in der Erkenntnistheorie vorkantisch zu metaphysizieren)... die unantastbare Heiligkeit all der Kulturgüter, die einem „geistig“ und wirtschaftlich sichere Existenz verbürgen. Gegen dieses Inventar, das schon längst reif für die Rumpelkammer ist, richtet sich allenthalben der Geist. Ihm ist nichts mehr zuwider als der Unfug, den man mit ihm treibt, indem man ihn pachtet, verschachert, mietet. Er manifestiert sich in unserem Willen. Blüht aus sogenannten Banalitäten oft üppiger als aus engbrüstigen Dissertationen. Der Film hat als Repräsentationsmittel von weitgehender Simultanität des Ausdrucks, der Linien, der Bewegungen der Formen... und durch seine unbegrenzten technischen Möglichkeiten ungeheure Kampffaktoren des Geistes. (Ich gestehe, daß es auch minder oberflächlichen Gemütern schwer fallen kann, sich diese Erkenntnis zu erkämpfen. Aber die Haltung eines morbiden Spießertums ist in keiner Hinsicht gerechtfertigt.)

Es rief zu den Waffen, was (mit oder ohne Bezahlung) der gleichen Ansicht huldigte. Zog ins Feld der Druckerschwärze mit den formidabelsten Moralhaubitzen. Doch wollen wir denen dankbar sein, die den Feldzug eröffnet. Einen Präventivkrieg natürlich, auf daß dem Unverantwortlichen der Zweck die Mittel hei-

lige. Dankbar wollen wir ihnen sein, weil wir gezwungen wurden, uns zu entscheiden. Wo jene die Tatsachen bekämpften, traten wir für den Sinn ein, der allemal hinter den Tatsachen steht. So mag mancher aus unseren Reihen von der Tatsachengläubigkeit kuriert worden sein und eingesehen haben, daß auch der Kinetograph seine Mission hat und nicht nur seinen Markt. Eine traurige Erscheinung allerdings ist es, wenn sich immer noch Schmarotzer in unseren Reihen befinden. Solche, die sich mit allem abfinden, was ihnen persönlich nicht weh tut. Die etwa als Kritiker Sätze schreiben über den schmachvollsten Schund, dessen wir uns schämen sollten (oh... wir haben noch große Reserven im Klärbecken unserer jungen Kunst), wie: „Der bekannte Darsteller Moritz Kalau dürfte wie immer gefallen haben, und die liebevolle Masta Darma war ein bezaubernder Backfisch.“ Solche Scherze allerdings fördern den Ausbau eines neuen Schaffensgebietes nur da, wo sie in der angeführten Kraßheit den unbedingten Widerspruch verlangen. Aber wer sieht die Lauheit und das konjunkturtüchtige Schmarotzertum hinter geistzuckenden Tiraden, in den nobelen Posen der Scheinradikalen und Ehrlichkeitsfanatiker? In uns müssen wir den Hebel der Skepsis ansetzen, bis zur Verzweiflung müssen wir uns selbst in die Enge treiben. Auf daß wir ja und nein sagen können mit einem Gewissen, das so rein als menschenmöglich ist.

Was haben wir zu sagen gegen die Moralpächter und Nutznießer von den Zinsen der „heiligsten Kulturgüter“? Wir haben zu kämpfen gegen das Faule in den eigenen Reihen. Nicht den „Moralischen“ zum Gaudi, denn was schert uns die Genugtuung des Spießers? Wir wollen die Auseinandersetzung um der Erkenntnis willen. Wir wollen uns den Weg frei kämpfen, der uns zu einer neuen Kunst führen soll. Nicht mit Gegebenheiten dürfen wir operieren. Wir brauchen unser eigenes Material. Wo es aber bereits gegeben ist, müssen wir es uns neu erringen, um es zu besitzen. Doch ohne weiteres den Film beginnen mit dem Material anderer Künste, wäre ebenso widersinnig wie die Absicht, elektrisches Licht mit dem Streichholz anzuzünden.

Wir dürfen uns nicht mit der Analyse wirtschaftlicher und... subjektiver Verknüpfungen die Aussicht versperren auf das weite Feld erstens künstlerischer und zweitens soziologischer Probleme. Wir müssen vor allem die beglückende Tatsache in Betracht

ziehen, daß wir durch den Film zu einem Publikum sprechen, das bewußt auch nicht den geringsten Willen hat, sich zu bilden, das auf alle künstlerischen und pädagogischen Momente im Kintopp pfeift. In das Theater der Sprechbühne läuft der Bildungspöbel, das Hochstaplertum des Geistes. Die Sensationsgier des Kinobesuchers ist naiv, einfältig, wie sie gar nicht anders sein kann bei den einer sinnlosen Kulturwelt hilflos Ausgelieferten. Die Träger aber dieser Kultur, ihre sogenannten Hüter, die nur ihre versklavten Nutznießer sind, sie jagen, pervers und dekadent bis auf die Knochen, nach neuen Posen der Geistigkeit (verdammte eine Qualitas occulta!), nach frappierend neuen Auffassungen der alten Weisheit, die sie nicht haben, sondern lediglich zu kennen glauben; spreizen sich entzückt, wenn sie auch mitreden können in den großen Küchen der Espritsuppen.

Das Kinopublikum... wenn wir von dem geringen Prozentsatz der Snobs und Flaneure absehen... rekrutiert sich aus simplen, ungeistigen, armseligen, beladenen Menschen, die nichts weiter wollen, als ihre durch Arbeit und Lebenskampf verbrauchten Nerven unterhalten. Die wollen sehen, wollen, daß ihnen alles von selbst eingehe. Und das ist noch lange kein Argument für den stumpfsinnigen Pöbel, der noch in Hülle und Fülle wuchert. Hier beginnt die Verantwortung. Denn der große Gedanke, das Edle, Neue... neu durch synthetische Arbeit des Geistes... das Metaphysische, ist dem lässig geöffneten Schoß einer abgemüdeten Seele sehr wohl eingängig. Auf die Repräsentation allein kommt es an, auf die Wiedergabe der Idee, auf ihre Projektion ins sinnlich Wahrnehmbare... den Film. Je unerwarteter, je logischer dabei, je verblüffender auch (sei es in ihrer Simultaneität oder in ihrer Fantastik oder im Trick ihrer psychologischen Entwirrung) diese Repräsentation ist, desto eindringlicher projiziert sie sich der Seele des Empfangenden. Eine psycho-physiologische Selbstverständlichkeit.

All die Momente, die ich hier aufgeführt habe als entscheidend für die menschliche Wirkung des Films, kommen in erster Linie für seine pädagogische Lokalisierung in Frage. Als Vorbedingungen quasi seiner vermenschlichenden Mission.*

* Ich muß hierbei das pädagogische Moment getrennt nennen vom künstlerischen. Denn die Tendenz einer guten Arbeit ist entweder aus einem künstlerischen, oder einem pädagogischen Willen entstanden. Ein

Im Grunde haben alle wesentlichen Entscheide gegenüber Kulturerscheinungen ihren Ursprung im menschlichen Eros. Der Mensch zimmert sich seine Umwelt nach seinen sinnbetonten Wünschen... mehr oder minder rein. Bei Formung dessen, was heute als Kinokultur im Durchschnitt vor uns liegt, haben zwei Faktoren in erster Linie richtungsgebend mitbestimmt. Erstens: die Sehnsucht einer zermürbten Menschheit nach Welten des Genusses, der Erfüllung... all dessen, was man aus mangelhafter Denkerfahrung für ein besseres Los hält, was man also im Kino zu erleben wünscht. Der zweite Faktor ist der Unternehmerwitz, der diese Sehnsucht keineswegs in ihrer geistigen und soziologischen Bedeutung erkannt hat. Denn sonst hätte der Unternehmer durch die Tat nicht nur sein Publikum befriedigt, sondern es unendlich weit näher gebracht der Erkenntnis und der Erhebung. So hat er nur die Oberflächenerscheinung dieser Sehnsüchte erfaßt und ausgebeutet. Und auch der Unternehmer ist nicht als Wirtschaftsperson zu begreifen, sondern er ist eine Mentalität, die sich weit bis in das Künstlertum hinein erstreckt. Er hat den ungefähren Bezirk der nächsten Wünsche gepachtet und ein Bordell für müde Seelen darauf gebaut. Seine Kurzsichtigkeit, nur fabrizieren zu wollen, was die Leute sehen wollen, hat sogar die Rentabilität seiner Unternehmen oft großen Schwankungen ausgesetzt. (Vor allem, wenn er sich aufs Plagieren verlegte.) Er hat nicht begriffen — es gibt Ausnahmen, Gott sei Dank —, daß die letzten innersten Wünsche eines Menschen nicht immer seinen unbeholfenen Wunschäußerungen entsprechen. Denn er hat keine Ahnung von psychologischen Erscheinungen, besonders nicht außerhalb seiner eigenen Lebenssphäre. Er hat nicht eingesehen, daß das, was die Leute heute noch ihm aus der Hand fressen, morgen vielleicht schon verweigert wird, da sie es nun einmal satt sind. Daß ferner all das, was heute den Menschen Freude macht, leidlich ihnen Zerstreuung bringt, morgen — oft infolge veränderter Lebensbedingungen schon — durch Höheres abgelöst werden kann, was ihm mehr ist, was ihn fromm, ekstatisch macht,

Kausalzusammenhang besteht nur da, wo das Künstlerische das Primat hat. Denn das tendenzloseste und — im Sinne neuer Kunst — absoluteste Kunstwerk ist stets pädagogisch, auch gegen die großen Hemmungen der ideologischen Befangenheit. Dahingegen garantiert die beste nurpädagogische Tendenz in keiner Hinsicht für künstlerische Qualitäten.

was ihn in ungeahnte Bezirke trägt, die seiner Sehnsucht nur unterbewußt waren... die, erschlossen durch den Künstler, ihn erheben, besser machen und menschlicher.

Ich kann mir Filme denken, die 1914 die gesamte Menschheit hätten begeistern können gegen den Krieg, für Menschlichkeit und Frieden. Ich kann mir nur die entsprechenden Unternehmer nicht denken, die diese Filme hätten herstellen lassen. Aber man wäre vielleicht dem innersten Wunsche sinnlos in Erregung versetzter Massen aller Länder näher gekommen als durch Vorführung schneidiger Truppenparaden, die seine müde Seele schon wegen des sensuell erregenden Tempos gern akzeptierte. Man hat eben mit Truppenaufmärschen volle Häuser gemacht. Man wußte: den Unkritischen reißt das sinnliche Moment solcher Spiele schon hin (Fritz von Unruh hat ja dies Thema in seinem Drama „Offiziere“ klug behandelt). Aber wie ungleich würdiger wäre es gewesen, mit großen Appellen an die Seele des Menschen diesen zu erheben. Vielleicht hätte hier eine Diktatur der Künstlerschaft eingreifen müssen. Doch die lebte nicht mit den Ideen, sie hatte nur ihre allzu verwendbare Routine.

*

In einer Stunde des Zorns schuf Zeus den Mucker. Der stößt sich an den Selbstverständlichkeiten, an den Appellen an das nur-Erotische im Menschen und hält eine kaschierte Zote nicht mehr für eine solche. Er sitzt aber leider nicht nur im Publikum als gallengrüner Neidhammel, sondern er sitzt auch in der Produktion als Unternehmer, Regisseur, Schauspieler... und Autor. Beispiel: man hält es für selbstverständlich, daß in einer Humoreske der Mann an eine muffige Gattin gefesselt ist, diese aber mit einer „Künstlerin“ (man sollte sich das Wort patentieren lassen) betrügt. Wobei die Künstlerin sich auf einem Diwan zu räkeln hat und merkwürdige Handbewegungen macht. Man macht aus alle dem nicht etwa eine Komödie im Sinne Molières oder Sternheims, bei der einem trotz aller Lustigkeit die Haare zu Berge stehen vor all diesen Offenbarungen aus einer scheinbar so geregelten Welt, sondern eine Komödie, bei der die Tragödie der Geistesarmut, der Kritiklosigkeit, der Unkultur, des Antigeistes und der Menschenunwürdigkeit Stoff liefert für humoristische Verwirrungen.

Das Widerwärtigste und Abgeschmackteste soll die Lach-

muskeln animieren... und vielleicht ein wenig mehr, da man ja sonst doch nicht viel von der Liebe hat. Da liegen die zwei unglücklich verheirateten Spießer im Ehebett. Nach etlichen Seufzern, Katastrophen deuten höchst unzweideutige Blicke an, was sie gar zu gerne tun möchten, was aber die Polizei vor dem Zuschauer zu tun nicht erlaubt. Man findet es gar zu lustig und sympathisch, daß Eros die Leuten brav und gebändigt im Schweißgeruch ihrer Plumeaux wieder vereint hat. Kein noch so pröder Zensor hat dann etwas einzuwenden, wenn ein gschamiger Blick in das langsam zublendende Objektiv andeutet, wie man nach Abdunklung die große Frage von Mensch zu Mensch einfach und sauber zu lösen gedenkt.

Ja Spießer, du wirst es sicher unrecht finden, daß es Bösewichte gibt, die deine Töchter verführen, ehe sie deinesgleichen werden. Ich finde es viel trauriger, daß du in deiner Jugend nur zu solchen Mädchen gegangen bist, denen gegenüber du dich nach deiner Patentmoral nicht verantwortlich zu fühlen brauchtest. Du hast diese Mädchen besessen und sie verachtet, statt dich selbst zu verachten. Dir ist alles entweder gut oder böse. Du tust die Dinge in ihre Schublade; damit sind sie erledigt. Aber du kennst nicht die Leiden der „Bösen“, und du siehst die selbstgefälligen Allüren der „Guten“ für Spiegelungen ihrer gütigen Herzen an. Du siehst keine wahren Zusammenhänge, du willst sie vielleicht nicht sehen, da du dich nackt sehen könntest. Ich weiß nicht recht, ob du böse bist oder ob nur ein Esel. Vielleicht bist du sogar ein böser Esel. Es spricht so manches dafür. Auf alle Fälle aber ist es deine Schuld, daß das von dir so gering geachtete Volk keine größeren Ansprüche zu stellen wagt auf Gebieten, wo es sich noch wie auf Glatteis bewegt.

Ich denke nicht daran, mit dem Gesagten für ein Vordrängen des Sexualmomentes plädieren zu wollen. Ich fordere nur: Sauberkeit... ehrliche Einstellung den Dingen gegenüber ihren Kompetenzen gemäß. Wir müssen uns selbst anklagen wegen jeder Unreinlichkeit, die wir schon stillschweigend geduldet haben. Dann erst dürfen wir den Stab brechen über Mißstände und deren Träger. Wir können uns nicht genug unsere Verantwortung ins Hirn prägen. Jeder, der für die öffentliche Erfahrung schafft... und das tun nicht nur wir Publizisten, sondern ein jeder vom Generaldirektor eines Konzerns bis zum Geschäftsführer eines Win-

kelkinos, vom Dichter bis zum Komparsen... muß schwer tragen an Gefühlen der Verantwortung... und am Glück, diese Verantwortung für seine Mitmenschen tragen zu dürfen.

*

Der Film ist ein neues Kunstgebiet. Allemal. Auch wenn es den Handlangern bisher einzig akkreditierter Kunstrayons nicht paßt. Künstlerschaft erwirbt man nicht. Man trägt sie in sich und wird von ihr getragen. Kunst hat hohe Gesetze, die aber nicht starr sind und nicht biegsam. Die... eben weil sie nicht starr sind... nicht biegsam sind... sondern ewig. Das Ewige ist nicht starr, es ist milde. Es ist nicht nachgiebig, es ist versöhnlich.

Kunst hat weder die Aufgabe, Realitäten dem Leben abzulauschen, noch die von Konjunkturkanäilen so geschätzte Aufgabe, den mehr oder minder schmutzigen Oberflächeninstinkten der Menschheit entgegenzukommen. Kunst ist auch keine Abstraktion vom Menschheitlichen, sondern die Synthese gesteigerter Lebenserscheinungen gemäß einer metaphysischen Logik (des reinen Verstandes und des Vernunftkenntnisses, nachdem wir Gegenstände völlig a priori denken). Der Lebenserscheinungen, deren Äußerungen der Alltag in weitester Schicht verschüttet hat: der Liebe und... des Geistes.

Uns allen, die wir in einer Zeit kinetischen Geschehens von enormer Intensität stehen, vermag der Film es weit besser als jede andere Kunst, deren Voraussetzungen schwerer zu erfassen sind, Sehnsüchte in uns zu erneuern, zu steigern, aufzujagen und heiligste Wünsche aus dem Unterbewußtsein des Metaphysischen an das Licht zu tragen. Nicht die Wirklichkeit verlangen wir daher im Film, sondern jene ample Realität, die hinter den Erscheinungen steht. Den Sinn hinter den Tatsachen.

*

Das aus Schwachheit Unmögliche wird uns möglich, das Unglaubliche wahr. Das Sichtbare, Alltägliche Symbol. Wie sinnlos ist der Schrei nach sogenannter Lebenswahrheit, der Schrei derer, die am wenigsten wohl wissen oder nur wissen wollen, wo das Leben wahr ist.

*

(Doch will ich zuletzt noch den ungeschickten Dialektikern gerecht werden und glauben, daß sie unter dem Unwahren, Unmöglichen das Unlogische verstehen, das albern Gezwungene...den ins Erhabene projizierten Zivilisationsschmarren.)

INHALTSANGABE

Vorwort	Seite 9
Carl Hauptmann, Film und Theater	" 11
Willy Haas, Die Unmöglichkeit einer Dramaturgie des Films	" 21
Friedrich Sieburg, Die Magie des Körpers, Be- trachtungen zur Darstellung im Film	" 33
Franz Schulz, Definitionen zum Film	" 44
Hans Siemsen, Das Filmmanuskript	" 52
Eugen Tannenbaum, Der Großfilm	" 61
Balthasar, Die Dekoration	" 73
Rudolf Kurtz, Film, Filmindustrie und Staat	" 91
Rudolf Leonhard, Zur Soziologie des Films	" 101
Kurt Pinthus, Ethische Möglichkeiten des Films	" 117
Hugo Zehder, Die unbegrenzten Möglichkeiten	" 130
A. von Dungern, Natur im Film	" 143
Paul Beyer, Das Fantastische im Film	" 147
Ernst Rothschild, Film und Erotik	" 158
Marc Kallin, 6 Abbildungen	

Im gleichen Verlage erschienen:

DIE NEUE BÜHNE

EINE FORDERUNG

HERAUSGEGEBEN VON

HUGO ZEHDER

★

Aus dem Inhalt:

Hugo Zehder: Anmerkungen zur Situation / Ludwig Berger: Voraussetzungen zur Volksbühne / Hermann Kasack: Der Schauspieler / Friedrich Sieburg: Der bürgerliche Schauspieler und sein Weg / Rudolf Leonhard: Der Schauspieler und das proletarische Theater / Berthold Viertel: Vom Regisseur aus gesehen / Max Herrmann-Neiße: Der Dramaturg / Carlo Mierendorff: Wanderbühne und Schmiere / Robert Müller: Wiedergeburt des Theaters aus dem Geiste der Komödie / Kurt Pinthus: Magie des Theaters und Theaterkritik / Alfred Günther: Das Publikum

★

16 Bühnenbildernachinszenierungen und Szenenentwürfen von Ludwig Berger, G. Hartung, L. Jeßner, O. Kokoschka, P. Legband, Karlheinz Martin, Berthold Viertel, R. Weichert, A. Babberger, K. J. Hirsch, R. Neppach, E. Pirchan, L. Sievert u.a.

★

Pressestimmen:

„Unter der großen Flut von Zeitschriften für und wider das Gegenwartstheater ragt diese ausgezeichnet zusammengestellte Auswahl von Essays über moderne Theaterprobleme strahlend hervor. Hier ist Flucht, Ekstase, rückhaltlose Hingabe am Werden einer seelisch neuen Bühne, scharfe Absage des hoffnungslos im Sterben liegenden bürgerlichen Amüsiertheaters, Erwartung einer lebendigen Erneuerung und Wiederbelebung geistig gerichteter Theaterziele.“ (Prager Theaterzeitung.)

„Unter diesen elf modernen Bühnenmännern, die alle mit dem glänzendsten Aufgebot an Geist, mit dem solidesten Aufgebot an Erfahrungen, mit den richtigsten, bis in die Tiefe der Mystik des Schauspiels hinabreichenden Erkenntnissen am Hergebrachten Kritik üben und dem Kommenden sehnsüchtige Hände entgegenstrecken, ist jedes Temperament, jede Stimmung vertreten ... Eine ungemein empfehlenswerte Unterhaltungs- und Anregungslektüre.“ (Münchener Post.)

Grundpreis: fest kart. M 3.— × Buchhandelsschlüsselzahl