

BILD & FILM

ZEITSCHRIFT FÜR LICHTBILDEREI UND KINEMATOGRAPHIE

VERLAG DER LICHTBILDEREI / GmbH / M. GLADBACH

Der Weg zur Kinodramatik

Ich bin der Meinung, daß vor der Fortsetzung aller Kinoreform- und -bevormundungsbestrebungen sich wenigstens ein Kreis geistig Berufener zusammenfinden muß, der sich über die Frage: Kann der Kino auch dramatische Aufgaben lösen und welche? — grundsätzlich und unwiderruflich klar ist. Eine eingehende Diskussion müßte vorangehen. Und selbstverständlich dürfte diese Diskussion nicht geschlossen werden auf Grund einer Abstimmung unter eifervoll sich beteiligenden Dilettanten, die die Frage nur „aus der Tiefe des Gemüts“ lösen, oder einseitigen Fachleuten weder des Kinos noch des — Theaters. Vielmehr müßte das Bestreben sein, die — vielleicht wenigen — am Kulturfortschritt mitarbeitenden Persönlichkeiten herauszufinden, die zur Lösung oder wenigstens Förderung der Frage das Rüstzeug haben. Rüstzeug dazu aber ist nicht guter Geschmack, nicht ethische Gesinnung, nicht geniales Ahnungsvermögen allein, nicht die Gabe, der Sache feuilletonistisch fesselnde Seiten abzugewinnen. Rüstzeug ist außerdem ein besonderes Vertrautsein mit den einschlägigen kunsttheoretischen und mit den einschlägigen kunstpraktischen Fragen. Wer hier etwas Wertvolles will beitragen können, muß nicht gerade Fachmann, aber fähig sein, das, was ihm an fachmännischer Kenntnis von Kinotechnik, von Dramaturgie und von Poetik abgeht, sich in einer dem Fachmann ebenbürtigen, ja ihn an Allseitigkeit übertreffenden Weise anzueignen. Er muß überdies lautersten Sinnes sein, auch in dem Sinne, daß er nicht für das Gute im sittlichen und künstlerischen Sinne „Fanatiker“, d. i. in Vorurteilen und einseitigen Bestrebungen befangen ist. Eine solche Diskussion würde nach ihrer Lösung den Boden ergeben, auf dem sich ein kleiner, für eine Einzelfrage gewappneter Vorläufer des größern oder allgemeineren „Kulturparlaments“ bilden könnte, von dem auf Anregung von Avenarius öfter, aber stets im Sande verlaufend, die Rede war. Meine Überzeugung ist: ohne ein solches Kulturparlament — für die aber heute die Persönlichkeiten noch längst nicht gefunden sind — ist eine Lösung des Kinoproblems überhaupt nicht möglich. Nur aber vorangegangene Auseinandersetzungsbestrebungen der Art, wie ich sie hier anrege, können die Tropfen bilden und sammeln, die später einmal zu einem solchen Kulturparlament zusammenlaufen können. Ich werde über den Gedanken einer solchen Volksvertretung in Beziehung auf die Kinofrage ein andermal sprechen und dabei den Weg beschreiben, den ich für den einzigen zu erfolgreicher Kinoreform gangbaren halte. Heute möchte ich frisch in die Sache hinein meine Auffassung der Dramafrage — wenn auch nicht vollständig — aussprechen, um damit meinen Beitrag zur Anregung gedachter Aussprache zu geben.

Ich halte es für so selbstverständlich, daß es einer Diskussion unter ernst zu Nehmenden gar nicht würdig wäre, daß der Kino dem Theaterdrama in keiner Weise „ideale“ Konkurrenz zu machen berufen sein kann. Im II. Jahrgang auf S. 268 f. sind einige Äußerungen aus Antworten auf eine Rundfrage des „Figaro“ gegeben, die ganz in diesem Sinne — nämlich einer Ablehnung jeder Fraglichkeit — gehalten sind. Nur Jacques Normand macht anscheinend eine Ausnahme — aber vielleicht — hoffentlich — nur scheinbar. Denn wenn er von einer Kinifizierung von „Jocelyn“ und „Salambo“ spricht, so ist damit nicht gesagt, daß er sie sich im Stile der Sprechbühne denkt. Es ist meines Erachtens von vornherein kein Zweifel darüber denkbar, daß der Kino, wenn er dramatische Aufgaben zu lösen berufen ist, dafür seinen eignen Stil — seine eignen Ausdrucksweise finden muß, und daß diese eine grundsätzlich andere als die der Sprech- und Personenbühne sein muß.

Wo dieser Stil zu suchen ist, ergibt sich meines Erachtens aus zwei Erwägungen. Die erste: was der Kino selbst und allein im personen-dramatischen Sinne (— es gibt auch eine Naturdramatik, und diese ist sein eigentliches Feld, von ihr aber sprechen wir jetzt nicht; vgl. jedoch mein „Kino und Kunst“ S. 32 f u. a. —) geben kann, ist ausschließlich Pantomime, — die Kunst des Gebärden- und Mienenspiels. Sie muß natürlich von einer — ebenfalls von der Raumbühne verschiedenen — Szenekunst begleitet sein, die wir aber hier nebenfächlich behandeln können.

Wolfgang Schumann nennt die Pantomime „an sich schon eine Halb- und Viertelskunst“ (II. Jahrgang „Bild und Film“ S. 285) — in dem offenbaren Sinne: auf der Kinoleinwand also kaum eine Achtelskunst. Dieser letztern Wertung (wenn sie gemeint sein soll) kann ich nicht beitreten. Auf der wirklichen, der Raumbühne, ist die Pantomime aus zahlreichen Erwägungen heraus minderwertig. Sie stellt eine unnötige und unnatürliche Beschränkung in den dort zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln dar. Sie muß notwendig auf verhältnismäßig plumpe — gefühlsfelige, knallige usw. — Wirkungen hinarbeiten, ja sie ist nur um dieser Wirkungen willen denkbar. Wiederum zwingen die ganzen Verhältnisse der Raumbühne, ihre Beziehungen zur Illusion des Lebens den Schauspieler doch, differenzierten Wirkungen nachzugehen, die dem innerlich gegebenen Stile der Pantomime widersprechen. Denn soll's einmal Pantomime sein und ist die plumpe, packende Wirkung gewollt, so muß man auch das Mittel der größten, ich möchte sagen eckigen Einfachheit wollen. Der Geist der Pantomime ist nicht die lebendige, sondern die stilisierte Bewegung und Miene. Sie würde auf der Raumbühne in Kürze unerträglich werden; darum mag sie dort minderwertig sein. Die Pantomime gehört nicht auf die Raumbühne. Damit ist aber nicht gesagt, daß sie nicht anderswo am Platze sein, daß sie nicht da auch wirklich künstlerische Triumphe feiern könnte, wo die Umgebung und die Bedingungen ihr das Ausleben ihrer Eigenart erlauben, ja sie dazu zwingen.

Ein Beispiel ist das Puppentheater und das Schattenspiel. Auch ein Kenner und Schwärmer für die Personenbühne kann ein gutes Puppenspiel hundertmal mit gleichem Entzücken sehen. Auch ein begeisterter Freund der Malerei und Graphik kann von einem Schattenriß ehrlich erfreut sein. Die Kinowand ist nicht Puppenbühne; eher schon ein Schattentheater, aber auch das nicht ganz. Jedenfalls können wir es nicht schon theoretisch für ausgeschlossen halten, daß auf ihr eine Mimik eigener Art nicht Wirkungen haben könnte. Welcher Art müßte sie nun etwa sein?

Darauf kann endgültig nur der mimische Künstler, der Kinoschauspieler „von Gottes Gnaden“ selber antworten. Wir dürfen uns nicht erlauben, ihm Möglichkeiten durch Theorien abschneiden zu wollen. Aber wenn auch nicht den Grenzen, so werden wir doch dem Kern der Kinomimik nachdenken können und dürfen.

Aus dem Gefagten geht hervor, daß die Kinomimik ebensowenig wie die Mimik überhaupt eine „naturalistische“ sein darf. Für den Raum-Schauspieler ist die Mimik eins seiner Mittel zum Zwecke, geistige Vorgänge auszudrücken. Diese geistigen Vorgänge stilisiert ihm der Dichter; er nun darf darum eine so reiche und lebendige Mimik herumranken lassen, wie er braucht, um dem stilisierten Vorgang den reichsten Schein des Lebens wiederzugeben. Für den Kino-Schauspieler ist die Mimik Selbstzweck. Was er darstellen will, sind nicht seelische Vorgänge, sondern das Reich der Glieder- und Mienenbewegung im Meere menschlicher Lebensäußerungen. Er will diese Bewegungen „künstlerisch darstellen“. Alles aber, was man künstlerisch darstellen will, muß man in einem gewissen Grade „stilisieren“, d. h. von störenden Nebensachen befreien und auf gewisse ausdrucksvolle, klarsprechende Grundlinien zurückführen. Also für den Filmschauspieler ist das stilisierte Gebärdenspiel Zweck, und die seelischen Vorgänge sind ihm — die Mittel dazu. Es ist demnach gerade umgekehrt wie auf der Raumbühne, und diese Umkehrung erst macht das Kinoschauspiel. Daß von ihr nie etwas zu erblicken ist, ist die Ursache des Kinodramen-Elends.

Die Aufgabe des Kinoschauspielers ist es, den Reichtum der körperlichen Gebärden- und Mienenbewegung und ihre Schönheit zu zeigen. Dazu muß er sie stilisieren, d. h. inhaltlich immer wieder den großen grundlegenden Erscheinungen im Reiche der Gebärden nachgehen. Diese Stilisierung muß er selber vornehmen. Er ist daher mehr „Hauptfache“ als der Raum-Schauspieler. Der Kino-„Dichter“ liefert ihm nicht — wie der Bühnendichter — das fertige, das Kunstwerk selbst, für das er nur die besten sozusagen Wiederbelebungsmitel zu finden hat, sondern der Kinodichter liefert ihm nur die Mittel, die Gelegenheit, die Anlehnung, um sein Kunstwerk zu schaffen. Er liefert ihm eine passende Aneinanderreihung seelischer Vorgänge. Damit ist uns auch angedeutet, wie diese Aneinanderreihung beschaffen sein muß, um „passend“ zu sein. Wiederum umgekehrt wie im Bühnenschauspiel. Hier ist der Dichter frei: sein Bestreben ist es, seelischen Vorgängen bis in diejenigen Einzelheiten nach-

zugehen, die auf die Zuschauer wie Offenbarungen wirken, weil sie ihnen neu sind. „Seht, so ist das Leben, so habe ich es entdeckt, und ihr seid so blind, es gewöhnlich gar nicht zu sehen,“ sagt der Dichter. Er kann das wagen, weil er ja im Schauspieler den Mann hat, der nun alle Mittel dransetzt, das Verborgene leuchtend, das Staunenerregende wahrscheinlich, das Neue vertraut zu machen. Der Kinoschauspieler könnte das gar nicht. Er hat ja, bei Licht betrachtet, nicht den zehnten Teil der Ausdrucksmittel zur Verfügung wie der Raumschauspieler, ja es ist, wie wir gesehen haben, gar nicht seine Aufgabe, seelische Vorgänge „auszudrücken“, sondern die Schönheit der körperlichen Bewegung und des Mienenspiels — in ihrer Beziehung auf seelische Vorgänge freilich — soll er ausdrücken. Also: der Kinodichter muß dem Schauspieler nicht besondere, sondern im Gegenteil möglichst allgemeine seelische Vorgänge als Unterlage liefern. Diese Vorgänge sollen jedermann allgemein und von selber verständlich und nachfühlbar sein, ja sie dürfen gar nicht das Nachdenken beanspruchen, um keine Geisteskraft vom Nacherleben der Pantomime abzulenken. Das Kino-„Buch“ gewinnt dadurch Ähnlichkeit mit einem Operntext.

Wodurch es sich von ihm unterscheidet, das ist nur mehr einerseits die Rücksicht darauf, daß dieser Text nicht gesungen, sondern „gemimt“ werden soll, zweitens die Rücksicht auf die technischen Bedingungen der Kinophotographie und der Projektion. Um ihretwillen muß im Kinodichter — ähnlich dem Operetten-Textdichter — ein gut Stück auch praktischer Regiekünstler stecken. Ja er ist als Regisseur fast wichtiger denn als „Text“dichter. Erst der Regisseur gibt dem Kinotext Wert.

Wir sind aber bisher, um unserer Frage nachzukommen, nur der einen Erwägung nachgegangen; daß das menschendramatische Ausdrucksmittel des Kinos an sich nur die Pantomime sein könne. Nun muß ich mich aber auf etwas Zweites beziehen, auf dessen Klarlegung ich in meiner Schrift „Kino und Kunst“ größten Wert gelegt habe, nämlich, daß der „Gegenstand“ aller Kinokunst das „Kinodrama“ im Sinne der fertigen wirklichen Gesamtauführung im Theaterraum ist, und daß dies Kinodrama niemals aus einer kinematographischen Vorführung allein genießbar bestehen kann, sondern stets nur aus einem Zusammenwirken verschiedener verwandter, „ergänzender“ Künste und Techniken, als da sind: je nachdem Lichtbild, Illusionsgeräusche Musik, Vortrag, Raumkunst u. a. Sie — die ich vereint als „Kinetographie“ im Gegensatz zur „Kinematographie“ an sich bezeichnete — brauchen nicht immer alle zusammen, aber es müssen immer mehrere zusammen kommen. Diese Anschauung muß ich auch betreffend des „Kinodramas“ („Kinomimodramas“) der Zukunft aufrechterhalten. Die Gründe liegen in der technisch-seelischen Eigenart der Kinematographie. Ich kann sie hier nicht wiederholen und verweise auf mein Buch. Es fragt sich nur noch, welche ergänzenden Mittel kommen in Frage, und wie wären sie anzuwenden.

Auch hier könnte nur die Erfindung Berufener das letzte Urteil ermöglichen; wir sind aufs Taften angewiesen.

Als am ehesten entbehrlich, ja künstlerisch geradezu ausgeschlossen, bezeichne ich hier den (mündlichen) Vortrag, das erläuternde, begleitende Wort so gut wie den der Bühne nachgeahmten „Dialog“. Jedes Kunstwerk muß durch seine Mittel wirken. Der Kunst der photographischen Pantomime könnte gar kein schlimmeres Ohnmachtszeugnis ausgestellt werden, als wenn sie eben zur Ergänzung doch in irgendeinem Sinne des Wortes bedürfte, das sie ja gerade überflüssig machen will. Wenn ich den Vortrag hier nicht ganz ausschließe, so geschieht das in Erinnerung an die einführenden Vorträge (oder gedruckten Programmtexte), die wohl gelegentlich Operaufführungen, besonders vor weniger geschultem Publikum, beigegeben werden. Sie haben zweierlei Zweck: erstens nochmals der zu erwartenden „Handlung“ und ihrem Sinne jeden Neugierwert zu nehmen, sie vorher recht einzuprägen, damit sich die ganze Aufmerksamkeit des Beschauers dem Wie der Darstellung widmen kann; zweitens auf besondere Schönheiten und Feinheiten dieser Darstellung, die ja im Bilde wie in der Musik schnell in einer dem Alltag fremden Sprache vorbeihuschen, besser vorzubereiten. Entbehrlich ist der Vortrag jedenfalls.

Entbehrlich werden ferner in den meisten Fällen Lichtbilder sein, entbehrlicher jedenfalls als in Naturkinobildern, wo sie Gegenständliches zu erläutern und zu ergänzen haben. Auch fürs „Kinodrama“ bleibt ihnen aber ein zweifacher Wert: erstens als feines Mittel zur Stimmungserhöhung, zweitens als Nervenerholungsmittel im groben Sinne. Auch hier muß ich auf meine Schrift verweisen.

Geräuschnahmen wären im „ernsten“ Kinodrama gleichfalls fehl am Ort, wenigstens kann ich sie mir nicht passend vorstellen. Nicht entbehren möchte ich sie aber da, wo es sich um derbe Komik handelt, die ebenso zweifellos ein hervorragendes Gebiet der Kinodramatik

ist wie z. B. auch die Kindervorstellung (Märchen!). Auch da kann hin und wieder das Mittel verwendet werden, zumal es eben auch hier und dort technische Schwächen, z. B. gewisse „Zauberwandlungen“, verdecken helfen kann.

Was aber für das Kinodrama meines Erachtens von gleicher Wichtigkeit ist wie der Film an sich: das ist die Musik. Daß ich gute Musik meine, allerfeinste, angepaßte oder eigens zu einem bestimmten Film geschaffene, ist selbstverständlich. Darüber ist ja in diesen Blättern schon viel Gutes geschrieben und — geklagt worden. Blicke höchstens die Frage — falls es für irgend jemanden eine ist — warum denn Musik hier notwendig, und ob sie nicht ebenso „stilwidrig“ ist wie das Wort. Das Wort will die Pantomime „erläutern“, die sich doch einzig und allein selber erläutern soll. Die Musik aber will die „seelischen Vorgänge“, an denen der Kinomime seine Kunst zu entfalten hat, noch mehr betonen und sie auch dem unzweifelhaft machen, der seelischen Vorgängen nur auf dem Wege des Gefühls nahe kommt. Musik und Pantomime gehören unauflöslich zusammen; die Pantomime und damit auch das Kinodrama kann nur ein Melodrama sein.

Ich habe hier nicht alles, was ich aufstelle, eingehend begründen, und nicht alles, was zu sagen wäre, berühren können; gern habe ich die Frage nach dem erreichbaren „Niveau“ der Kinodramatik an sich vermieden. Ich halte Vergleiche der Künste untereinander nach ihrem Werte für unfruchtbar. Ich fasse das Gesagte noch einmal in sieben Leitsätze zusammen, die ich zur Diskussion stelle, bemerke dabei aber wiederholt, daß ich mich im allgemeinen auf meine Schrift „Kino und Kunst“ beziehen muß, ohne deren Kenntnis ich fürchte, vielfach mißverstanden zu werden. Es ist zu unterscheiden zwischen dem „Kinodrama“ — der Vorführung auch des „Kinodramas“ im Kinotheater —, welches ein Kunstwerk sein kann und soll, und den künstlerischen Fragen des „Kinodramas“, dessen photographiertes Bild den Gegenstand jenes Kinodramas bildet. Wir müssen auf diesem Neuboden manchmal mit Wörtern arbeiten, über deren Sinn wir vorher übereinkommen müssen, da für ihn noch kein „Sprachgebrauch“ vorliegt.

Leitsätze:

1. Der Kino kann auch dramatische Kunstaufgaben lösen.
2. Ein Kinodrama ist nach Inhalt und Ausdrucksmitteln vom Bühnendrama verschieden.
3. Der Gegenstand des Kinodramas ist die Darstellung der Schönheit und Bedeutung der Gebärde und Miene im Menschenleben.
4. Die Darstellung von seelischen Vorgängen ist nicht der Zweck, sondern das Mittel, der Vorwand, an dem sich die Kinodramatik entwickelt.
5. Die Kinomimik muß ohne jede Erläuterung und ohne fremde Hilfsmittel verständlich sein und ihre künstlerische Wirkung tun.
6. Die photographische Mimik (das kinematographische Bild) ist nur ein Teil des Kinodramas. Zu diesem gehören Ergänzungsmittel, namentlich: Musik, Raum- und Projektionskunst. Es können auch Lichtbilder mitverwendet werden. Geräusche sind in ernstern Dramen nur ausnahmsweise, in komischen in größerem Umfange zulässig.
7. Der Höhenwert (Niveau) des vollendeten Kinodramas hängt völlig von der Leistung der es Schaffenden ab.

Hermann Häfker, Dresden.

Kinematograph und Wissenschaft

Wissenschaft und Kinematograph sind zwei Begriffe, die für viele einen Kontrast bedeuten. Aber schon der Umstand, daß unser heutiger Kinematograph ursprünglich aus ernster wissenschaftlicher Arbeit und Forschertätigkeit hervorgegangen ist, zeigt, daß ein solcher Kontrast nicht im Wesen des Apparates besteht, sondern nur in seiner jetzigen geschäftlichen Ausbeutung. In der Tat ist der Kinematograph ein Apparat, der nach verschiedenen Richtungen die Wissenschaft interessiert und interessieren muß. Ich meine hier weniger das Interesse, das die Wissenschaft schließlich jeder Neuerscheinung und Erfindung entgegenbringt, und das Bedürfnis, deren Grundlagen und Gesetze zu erforschen und sie dem bisherigen Erkenntnischatze einzuverleiben. Zwar bietet die Kinematographie auch als reines Studienobjekt eine Fülle der Anregung. Schon das ganze optisch-physiologische Prinzip des Apparates, das Zustandekommen des lebenden Bildes aus geteilten Bildern, das aus dem Gegensatz von Hell und Dunkel sich ergebende Flimmern, dann erst die technischen Konstruktionsbedingungen sind vielfach schon Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung gewesen. Das wollen wir heute außer Betracht lassen. Ich möchte nicht besprechen, inwieweit der Kinematograph Objekt der