

kann in den Eleganz und Vornehmheit nachäffenden Großkapitaltheatern etwas gegen die anständigen unter den kleinern Vorgeschriftenes erblicken, und nur Schwindel kann diese Ansicht in der Presse verstärken. Auch die Kinoreformbewegung drängt die Ernstgewillten aus innern Gründen zu einer starken, gesunden Mittelstandspolitik mit dem Endziel der Vergesellschaftung. Einstweilen müssen wir in den finanziell gefunden, verhältnismäßig selbständigen Kinotheatern unsere Hauptfreunde und -stützen suchen, den „Luxus“theatern aber, hinter denen die Großkapitalsringe stehen, mit größtem Mißtrauen begegnen.

Hermann Häfker, Ullersdorf bei Dresden.

Probleme des Kinodramas¹⁾

Nicht oft wurde in Kunst- und Kulturdingen ein Kampf so erbittert geführt, wie er gegenwärtig um den Wert oder Unwert des Kinos tobt. Nachdem beiläufig fünf Jahre einer rapiden Entwicklung des Kinotheaters ins Land gegangen waren, ohne daß während dieser Zeit ein ernsthafter und energischer Versuch unternommen worden wäre, in Schrift und Wort die Gesetze und Möglichkeiten des Kinos herauszustellen, kam es in der letzten Zeit mit einemmal über die Menschheit wie ein Befallen, das seine deutlichen Symptome in den gewohnten Formen von Rundfragen, Kongressen und unzähligen Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln zeitigte. Durch alle diese Taten aber wurden die mannigfaltigen ästhetischen Probleme des Kinos weder theoretisch noch praktisch gelöst; statt dessen entstand eine große Reihe von Mißverständnissen und Begriffsverwirrungen, die es schwer macht, den Dingen auf den Grund zu sehen, und die uns noch nicht zur Freude am vielgestaltigen Spiel auf der Leinwandbühne kommen ließ.

Das eigentliche Problem des Kinos ist das Kinodrama, das Drama ohne Worte, das Drama der reinen Sichtbarkeit. Damit ist bereits die Eigenschaft festgestellt, die in erster Linie dem Kino seine aparte Stellung gibt, und die das Gebiet seiner Betätigungsmöglichkeiten scharf trennt von dem des Theaters. Durch das Fehlen des Wortes ist dem Kinodrama die Fähigkeit genommen, differenzierte menschliche Charaktere zu zeigen oder Menschheitsprobleme dialektisch zu behandeln, Dinge, die uns im Theater interessieren. Dadurch wird die Welt des Kinos eigenartig primitiv: seinen Menschen mangelt völlig jede intellektualistische Beschwertheit, sie sind hemmungslos, reine Triebmenschen; die verschiedenen Modalitäten der Liebe und des Hasses, der Hunger, die Herrschsucht sind die immer gleichen seelischen Fundamente, auf die irgendeine Konstellation rein äußerlicher Geschehnisse einwirkt, die dann als Reaktion irgendwelcher Menschen zu irgendwelchen Taten zwingt, aus denen dann weiterhin mehr oder weniger bedeutende Veränderungen an Dingen und Verhältnissen der Außenwelt resultieren. So muß ein ununterbrochenes, rapides Abrollen einer Kette von Geschehnissen entstehen, bei der uns keineswegs eine aparte, menschliche Individualität interessiert (und eben nicht interessieren kann), bei der uns aber drei andere Dinge wertvoll und eindrucksvoll werden können: der Fluß der Ereignisse, in einem Wort: die *H a n d l u n g*, die *M i m i k* der agierenden Personen und die rein optische Erscheinung des Bildes auf der Leinwand, die *s z e n i s c h e A n o r d n u n g* also, in der sich Handlung und Mimik abspielen.

Durch das Fehlen jeder seelischen Tiefe entwachsen die Personen des Lichtbildes gänzlich ihrer irdischen Bodenständigkeit: sie werden zu eigenartigen, triebhaft lebendigen, bewegten Phantomen, sie werden unheimlich phantastisch. Um das ganz zu erkennen, hat man nur nötig, sich einmal einen Film ohne Begleitung einer Musik anzusehen. Ganz gewiß steht die Musik zum bewegten Lichtbild in einem eigenartigen und engen Verhältnis, das hier eingehend nicht erläutert werden soll. Es ist, als ob durch die einseitige Einwirkung einzig auf den Seh Sinn dieser geradezu überlastet wird, derart, daß ein intensives Bedürfnis nach Beschäftigung des Gehörs entsteht. Die Musik absorbiert gewissermaßen alle Geräusche, die die Ereignisse, die im Film vor sich gehen, in Wirklichkeit mit sich bringen. Diese Geräusche verwebt die Musik zu einem einheitlichen Ganzen, und mit ihren Mitteln gestaltet sie aus ihnen ein tönendes Kunstwerk, das seinerseits das Fundament bildet, auf dem die lautlose Schattenwelt des Lichtbildes entwächst. So ist es keineswegs angebracht, der Musik ihren bedeutungsvollen Platz im Kino bestreiten zu wollen. Aus ihrer Verbindung mit dem Kinodrama kann als Kinooper ein Kunstwerk entstehen, das vielleicht einen stilreinen Charakter an sich trägt als die Oper.

¹⁾ Mit diesem Artikel und den zwei folgenden wird die im ersten Heft von H. Häfker eingeleitete grundsätzliche Diskussion über „Kinodramatik“, also über Wesen und Möglichkeit des Kinodramas fortgeführt. Weitere, neue Gesichtspunkte aufzeigende Beiträge sind erwünscht. L. P.

Die Schattenhaftigkeit ihres Wesens setzt die Menschen des Kinos in eine völlige Einheitlichkeit zu allen Dingen der Erscheinungswelt. Der innern Bedeutung nach gemessen, rein als erregende Momente gewertet, besteht kein Unterschied zwischen dem Menschen Bumke, dem Hund, der ihm nachsetzt, der Eierhändlerin, die er über den Haufen rennt, dem Mehltrug, in den er stürzt, und dem Baum, auf den er schließlich klettert. In den Trickfilmen, diesen merkwürdigen origineller Schöpfungen, die in keinem Gebiet menschlicher Ausdruckskultur irgendeine Analogie haben, sind die Gegenstände sogar stärker als der Mensch, sie machen ihn vollständig entbehrlich, sie führen im Bilde ein Leben, das um nichts weniger Intensität besitzt als das des Kinomenschen. Man erinnere sich nur an Lichtbilder dieser Art, etwa an den „automatischen Wohnungsumzug“, der sich ohne jede menschliche Hilfe vollzieht. Szene: eine vollständig eingerichtete Wohnung. Mit einem Male wackeln riesige Kisten zur Türe herein, bleiben stehen und öffnen sich. Sofort rutschen die Bilder von den Wänden, die Bücher kommen aus den Regalen, Tischdecken falten sich und alle diese Gegenstände verpacken sich in die Kisten. Dann stellen sich die Möbel in Reih und Glied, marschieren aus dem Zimmer, Treppen hinab, Treppen hinauf in die neue Wohnung. Dort beginnt das umgekehrte Spiel: die Kisten packen sich aus, die Möbel stellen sich auf; nur ein kleiner Tisch kann lange nicht zur Ruhe kommen, da ihn die andern Möbel überall vertreiben, bis auch endlich er einen Platz findet.

So stellt sich die Welt des Kinos als eine durchaus jenseits unseres Lebens liegende luftig-leichte (feilisch und bildlich) zweidimensionale Welt dar, die auch mit der anthropozentrischen, intellektualistischen Welt des Theaters rein nichts zu tun hat, die aber in ihrer Art völlig ausgeglichen, einheitlich, homogen ist. In dieser Eigenart, dieser Relativität erkennen wir den aparten, nur dem Kino eignen Stil. Es kommt jetzt lediglich darauf an, den Forderungen dieses Kinofils gemäß kinodramatisch zu arbeiten, ihm bis in die letzten Feinheiten hinein gerecht zu werden, um Werke von bedeutender, künstlerischer Eindrucksfähigkeit zu schaffen. In wenigen, vereinzelt Fällen trifft man heute schon in unsern Kinoteatern Filme, die diesem Ziele sehr nahe kommen. Verfehlt ist aber noch die Mehrzahl aller heutigen Lichtbilder, in denen sich Menschen gegenüber sitzen, die unentwegt reden, reden, reden, anstatt zu handeln: zu schießen, zu reiten, zu springen. Wir müssen eben mit gläubiger Hoffnung auf den Shakespeare des Kinos warten, der uns vielleicht erst dann erstehen kann, wenn einmal eine Generation mit dem Kino herangewachsen sein wird. Die eigenartige Begabung, die er mit auf die Welt bringen muß, und die er, um die technischen Kenntnisse in sich aufzunehmen, in der Kinopraxis wird schulen müssen, heißt Invention: eine unerschöpfliche Fähigkeit, originelle Handlungen zu erfinden, Handlungen, die aus dem Geiste des Kinos und seiner Technik heraus geboren sind. Daß diese Begabung nichts mit wortdichterischem Talent zu tun hat, ist nach all dem gewiß und wird um so offenkundiger sein, wenn sich herausgestellt hat, daß der gegenwärtig beliebte „literarische“ Film (von Zufällen abgesehen) ein Unding ist.

Neben dem Kinodichter ist der Kinoschauspieler ein produktiver Künstler, wenn es wahr ist, daß die Schauspielkunst in der Verlautlichung lediglich reproduzierend, in der Verkörperung selbstschöpferisch ist. Ganz gewiß ist dem Schauspieler des Kinos ein weit größerer Spielraum zur individuellen Gestaltung seiner Rolle gegeben als dem Schauspieler der Sprechbühne, der durch die gegebenen Textworte in großem Maße an den Dichter und sein Wollen gekettet ist. So geschieht bei der Kinodarbietung (es sei denn, daß der Dichter sein Werk selbst in Szene setzt) ein gewisser Zwiespalt der Produktion, der dem zur Entstehung eines Kunstwerkes notwendigen, subjektiv-einheitlichen Prozeß des Kunstschaffens zu widersprechen scheint. Allein auch hier kann — und soll — der Dichter im schriftlichen Szenarium seine Absichten so eindeutig und ausführlich darlegen, daß der Kinoschauspieler (und dabei muß ein Kinoregisseur geschickter Mittelsmann sein) imstande ist, der individuellen Gesinnung des Filmdichters gemäß zu agieren, derart, daß das endgültige Werk als der Ausdruck eines einheitlichen Kunstwillens erscheint.

Der Kino erfordert (wenn auch Albert Bassermann anderer Ansicht ist) einen absolut eignen Stil des Schauspielens, der sich von dem der Sprechbühne wesentlich unterscheidet. Des Kinoschauspielers einziges Instrument ist sein Körper. Durch ihn allein muß er uns sein Wollen kundtun. Vor allem ist es dazu bei der flächenhaften Erscheinung aller Dinge im Kinobilde nötig, daß der Kinoschauspieler stets reliefartig in der Bildebene spielt, so daß alle seine Bewegungen klar und in einem ganz ungebrochenen Rhythmus zum Ausdruck kommen. Dann aber verlangt das Lichtbild eine ganz besondere Art mimischer Begabung, wie sie heute vielleicht allein die bedeutende Schauspielerin Asta Nielsen besitzt, wenn auch ihr Können in der letzten Zeit bedeutend abgenommen hat. Ihre Gesten lassen niemals die Empfindung wach werden, es handle sich hier um traditionelle, ganz allgemein bewußt angenommene Zeichen zum Zwecke der Kundbarmachung

eines Willens oder eines innern Zustandes (wie etwa für uns das Nicken mit dem Kopfe eine Bejahung, das Schütteln eine Verneinung bedeutet, während es z. B. bei den Chinesen gerade umgekehrt ist). Vielmehr scheinen bei ihr Geste und Mimik der konsequente, innerlich bedingte Ausfluß seelischer Regungen zu sein. Ihr Körper muß einfach so, wie er es tut, auf alle Affekte reagieren. So erleben wir in der Körperkunst Asta Nielsen die Affekte unmittelbar. Und hierin zeigt sich das wahre Wesen der spezifisch kinematographischen Mimik, für welche heute kaum weitere Beispiele angeführt werden können. (Wege zu ihr sind vielleicht nur in einzelnen Taten des Russischen Ballets und in den Versuchen der Jaques-Dalcroze-Schule zu finden, obwohl es sich in Hellerau um die Umsetzung musikalisch-rhythmischer Werte, nicht typischer Affekte in Körperkunst handelt.) Die Schauspieler der Sprechbühne pflegen gewöhnlich diese mimische Begabung nicht zu besitzen, so daß sie vor der Kamera versagen, zumal sie der (allgemeinen) Ansicht leben, der Kino erfordere nichts anderes als eine unmäßige Übertreibung aller das gesprochene Wort unterstützenden Gesten der Sprechbühne und des alltäglichen Lebens. Dazu kommt noch, daß gegenwärtig auf unsern Bühnen eine merkwürdige Unkultur der Mimik herrscht, ein Mangel, der noch von den Tagen des Naturalismus her geblieben ist, wo man bei der einseitigen Pflege des Wortes jede Geste unterdrückte, damit sie nicht als unnatürliche Übertreibung empfunden werden könnte.

Hier hat dem Kino auch nicht das Aufblühen der Pantomime nützen können. Denn auch zwischen ihr (wie zwischen dem Tanz) und dem kinematographischen Spiel bestehen bedeutende Unterschiede, die über dem beiden AusdrucksGattungen gleichen Moment der Stummheit stets übersehen werden. Die Pantomime ist eine mehr tänzerische Gestaltung seelischer Regungen, und ihre Mimik trägt vornehmlich einen symbolischen Charakter. Diese Verschiedenheit wird anschaulich, wenn man sich einmal vorstellt, die Schauspieler bewegten bei einer Pantomime die Lippen wie zum Sprechen.

Man hat es auch beim Film schon als eine Stillosigkeit bezeichnet, daß die Schauspieler die Mundbewegungen des Sprechens ausführen, obgleich man keine Worte hört und hören kann. Dagegen ist zu sagen, daß die Bewegungen des Mundes lediglich als mimisches Ausdrucksmittel dienen, genau so wie etwa das Hochziehen der Augenbrauen, das Rollen der Augen oder die Gesten der Hände. Dann allerdings könnte man die Bewegungen des Sprechens als stillos und unorganisch empfinden, wenn ein Schauspieler den Zuschauer die gesprochenen Worte wollte vom Munde ablesen lassen.

Zu den Ausdrucksmöglichkeiten, die der Kino durch Handlung und Mimik bietet, kommt als letzte die bildliche, szenische Ausgestaltung des Films, die uns rein optische Erlebnisse zu vermitteln imstande ist. Dem Lichtbild fehlt, wenigstens heute noch, die Farbe. Alle Versuche, durch künstliche Kolorierung der Filmbänder diesem Mangel (wenn man es so nennen will) abzuweichen, lieferten nur falschfarbige, geschmacklose Resultate. So kommt es eben darauf an, durch verständige Ausnutzung der Hell-Dunkel-Kontraste eine reizvolle Fleckverteilung und durch entsprechende Gruppierung der Realitäten eine harmonische Linienführung zu schaffen. Da durch die photographische Technik Menschen und Dinge nebeneinander in eine einzige Flächigkeit gesetzt werden, ist es vor allem nötig, dem szenischen Rahmen eine gewisse Monumentalität zu verleihen. Denn ein minutiöser Hintergrund, auf dem durch Möbel, Palmen, Figuren und Figürchen ein wirres, charakterloses Linien-gemenge entsteht, kann niemals gegen den Kinoschauspieler wirkungsvoll kontrastieren. Seine Person und seine Gesten werden einfach verschluckt, das Bild bleibt völlig wirkungslos. Ein fühlbarer Mangel ist dabei die notwendig stets konstante Größe des Bildausschnitts. Dadurch sind dem Kinobilde viele Wirkungsmöglichkeiten, wie sie die Photographie hat, entzogen. Ein verständiger Regisseur wird aber eine hierdurch leicht entstehende Monotonie der Gruppierungen zu vermeiden wissen.

Aus diesen Ausführungen möge hervorgehen, daß der Kino ein Ausdrucksmittel ist, das nach jeder Richtung hin seinen ihm allein eignen Stil besitzt, einen Stil, durch den der Existenz eines Kinodramas enge, aber genau umrissene Grenzen gezogen sind. Die Kinodramen, die sich innerhalb dieser Grenzen, dieses Stiles halten und hier eine Vollendung anstreben, können mit Fug und Recht als Kunstwerke bezeichnet werden. Es steht also der Entwicklung einer Kinokunst nichts im Wege.

Versucht man diese neue Kunst in die Reihe der andern Künste einzuordnen, sie gegen diese abzuwägen, so kann man gewiß keine generelle Unterscheidung zwischen hoher und niederer Kunst machen; denn es gibt nur eine hohe Kunst. Wohl aber kann man die Eindrücke, die eine Kunst ihrem Wesen nach zu übermitteln imstande ist, nach ihrer Wichtigkeit und Bedeutung für den Menschen im Vergleich zu den Eindrücken anderer Künste verschieden werten. Wenn man danach etwa Kinodrama und Wortdrama gegeneinander abschätzen wollte, so wird man zweifellos das Wortdrama vor das Kinodrama stellen müssen. Denn das Wortdrama kennt unsere Leiden und unsere

Probleme; es führt uns intensiv durch sie hindurch und weiter über sie hinaus; es erschüttert uns und erlöst uns. Das Kinodrama führt uns aus uns heraus in eine leichtbeschwingte Welt, die von uns und unsern Schmerzen nichts weiß. Solange wir vor der Leinwand des Kinotheaters sitzen, vergeffen auch wir unsere Beschwertheit und leben glückliche Augenblicke in einem Reich ohne Motive und ohne Konsequenzen. Wenn wir aber das Theater verlassen, ist in uns alles, wie es war: wir sind nicht erlöst.

Nach all dem wollen wir das herrliche Instrument des Kinematographen nicht mehr missen. Es vermag seine Segnungen dem geistig Geschulten ebenso wie dem geistig Ungeschulten, den die Problematik des Wortdramas abzuschrecken pflegt, mitzuteilen. Und gerade dem Menschen dieser letzten Art, dem „kleinen Manne“ (wie man so sagt), gibt es — seit dem Mittelalter — zum erstenmal wieder die Möglichkeit, im Erschauen erdichteten Spieles über den Kleinkram des Alltags hinwegzukommen. Wenn wir dafür Sorge tragen, daß diese Wohltat jedem aus dem Volke, er lebe im kleinsten Dorfe oder der größten Stadt, zuteil wird, dann handeln wir wahrhaft human.

Dr. Herbert Tannenbaum, Mannheim.

Zur „Kinodramatik“

Denkender Geschmack ist wichtiger als ästhetische Schulung und Kunstgelehrsamkeit. Der denkende Geschmack (gleicher Nachdruck liegt auf beiden Begriffsbestandteilen) ist schließlich in der Kunstgeschichte immer die Ultima ratio gewesen, aus der ein Urteil über den Wert einer Kunstrichtung gefällt wurde. Es soll hier versucht werden, mit diesem Hilfsmittel, das als ausreichendes Rüstzeug erscheint, ein paar Randbemerkungen zu dem Thema Kinodramatik zu machen. Grundsätzlich sei auf meine weiter ausholenden Ausführungen im ersten Jahrgange (S. 79 f) verwiesen.

Erfreulicherweise hat sich seitdem die allgemeine Anschauung über das Kinodrama sehr entwickelt. Während damals viel die Frage ventilirt wurde: wie schafft man das Kinodrama aus der Welt, wagt man sich heute, wesentlich ruhiger geworden, an das Problem: gibt es überhaupt eine Kinodramatik, und wie soll sie dargestellt werden? Erfreulich vor allem ist, daß inzwischen der Kino selbst uns durch Taten belehrt hat, daß die Optimisten wieder einmal die Ahnungsvolleren waren.

Meines Erachtens wird die Frage nach den Mitteln, mit denen die Kinodramatik wirken soll, am besten geklärt auf negativem Wege, indem wir zusehen, welche Ausdrucksmittel dem Bühnendrama (auf welches das Kinodrama ja letzten Endes zurückgeht) besonders eigen sind, dem Kinodrama dagegen fehlen. Von dieser tatsächlichen Grundlage aus ist es denn nicht schwer, gewisse Forderungen negativer Natur, denn um die wird es sich im wesentlichen handeln, zu formulieren. Das wesentliche Ausdrucksmittel der Bühnendramatik ist über die Bewegung der handelnden Personen hinaus das gesprochene Wort. Es hat im Bühnendrama einen zweifachen Charakter: es zerfällt in handlungsfördernde, handlungsbedeutende Ausprüche (soweit deckt es sich gänzlich mit dem Tun, „Handeln“ der dramatischen Personen) und in solche Teile, die gewissermaßen Reflexe der dramatischen Handlung enthalten, lyrische Betrachtungen, Stimmungen, welche sich um das Gerippe der straffen Tatsachenentwicklung herumlegen, sie ausspinnen, mit Farbe erfüllen und geeignet und bestimmt sind, den Stimmungsgehalt vorgeführter wichtiger Geschehnisse zu vertiefen und auszu-schöpfen. Sie sind also nur Beiwerk dessen, was man „Handlung im eigentlichen Sinne“ zu nennen pflegt; sie sind dem Drama als solchem nicht unbedingt nötig; sollen sie aber zum Ausdruck gelangen, dann sind sie auf das Wort, die Sprache, unbedingt angewiesen. (Von der Musik und ihrer stimmungsmalerischen Kraft braucht in diesem Zusammenhange nicht die Rede zu sein). Sie sind demnach beim Kinodrama von der Darstellung durch die handelnden Personen völlig auszuschalten. Damit haben wir eine wichtige Forderung negativer Natur, die wohl geeignet ist, das Kinodrama von vielem peinlichen, lächerlichen, wirkungserstörenden Beiwerk zu befreien. Es gibt keinen Freund des Kinos unter uns, der nicht schon errötet wäre vor peinlichem Unbehagen, wenn das zur Grimasse verzerrte Gesicht eines Kinofchauspielers Dinge auszudrücken suchte, die der Mensch im tiefsten Herzen versteckt, und die ein Dichter scheu und schamhaft mit Worten wie mit einem deckenden Mantel umhüllt . . . wenn z. B. ein Liebender minutenlang vor seiner Angebeteten am Boden lag, und wir in seinen uns mit Fleiß zugewandten Zügen die ganze Skala seiner verliebten Empfindungen vorüberziehen sahen. Man hört bei solchen Stellen in Kinotheatern vielfach Lachen, und es sind wahrlich nicht immer die Empfindungsärmsten, die ihrem peinlichen Gefühl durch einen schlechten Spatz Luft schaffen. Wie tief eindringend könnte die Wirkung sein, wenn uns der Kino bei dieser Szene den verzückt Liebenden einige Sekunden unbewegt mit verdecktem Antlitz zeigte, oder wenn wir etwa eine von Reue gepeinigte Frau nicht unter wilden, verzerrten