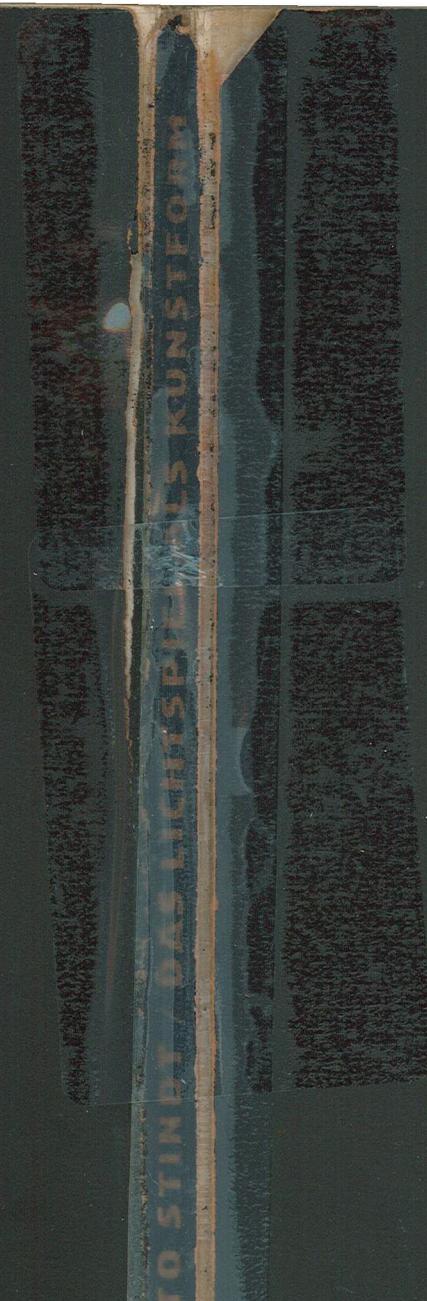


12
417
3-
GEORG OTTO STI

DAS LICHTSPIEL ALS KUNSTFORM



R 37



Alm H. Lenki
zur Erinnerung an die
Hoff-
Berlin, den 9. September

Otto Gebühr

in Freundschaft zugeeignet

Geschenk

OTTO GEBÜHR

Zeichnungen u. a.



OTTO GEBÜHR

als „Fridericus Rex“



DAS LICHTSPIEL
ALS KUNSTFORM

ZWEITER BAND
DER
HOHE-WEG-BÜCHER

ATLANTIS-VERLAG G. M. B. H.
BREMERHAVEN 37

GEORG OTTO STINDT

DAS LICHTSPIEL
ALS KUNSTFORM

DIE PHILOSOPHIE DES FILMS,
REGIE, DRAMATURGIE UND
SCHAUSPIELTECHNIK

Filmwissenschaft
Universität Zürich

I. AUFLAGE



Inv.-Nr.: R 37

SKAT 4033

X

kat 2.3.95

ALS KUNSTFORM

DIE PHILOSOPHIE DES FILMS
REGIE DRAMATURGIE UND

Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1924 by Atlantis-Verlag G. m. b. H., Bremerhaven 37

BRUNNEN
Schriftenreihe

HOAIIUA



Druck von Gerhard Stalling, Oldenburg i. O.

VORWORT

Der Film ist eine neue Kunstform, das stand für mich von vornherein fest, aber daß diese Kunst so einzigartig und ohne Vergleiche sein soll, wie man immer wieder hören muß, wollte mir nie einleuchten.

Tatsächlich muß die Filmkunst ihre Formgesetze haben, wie jede andere Kunstform vor ihr, und alle Versuche, sie als Überkunst, als Gesetzespötterin zu preisen, sind ziel- und sinnlos.

Der Film mit seinen außerordentlichen, jede andere Kunst übertrumpfenden Möglichkeiten gleicht einem jungen und feurigen Renner: nur mit schärfster Zügelung ist seine Kraft zielstrebig und überlegen.

Kunst ist aber Zügelung und Zucht der Form, und so stellte ich mir die Aufgabe: Die Form- und Wirkungsgesetze der Filmkunst aus dem Bewußtseinsinhalt herauszukristallisieren.

Dieses Buch zeigt das Ergebnis meiner Arbeit und zugleich die Auswirkungen des gefundenen Formgesetzes auf Regie, Dramaturgie, Schauspieltechnik und andere offenen Fragen oder Probleme der Filmkunst.

Da ich das Formgesetz, — seine Gültigkeit und Bedeutung — erst an vielen hundert erfolgreichen Filmen der letzten Jahre erprobte, hoffe ich, daß auch weitere 1000 Filme keine Widersprüche zeigen.

Denn Widersprüche sind Schlagschatten von Fehlern.

Die Aufgabe aber, alle Auswirkungen des Formgesetzes dem künstlerischen Nachwuchs vor Augen zu führen, ist nun Sache einer großzügig ausgebauten Filmschule.

Die deutsche Filmindustrie muß sich endlich aufraffen, diese in Berlin — als Quellgebiet des Films am günstigsten — gelegene Schule zu schaffen, wobei von vornherein alle schädlichen Einflüsse der Sprechtheaterausbildung ferngehalten werden müssen.

Keine Gefühlsduseleien helfen uns darüber hinweg, daß alle Bestrebungen des Auslands dahin gehen, den deutschen Film abzudrosseln. Nur die allerbesten deutschen Filme sind grad gut genug, als Wettbewerber auf dem internationalen Markt aufzutreten. Darum ist der Sinn und Hauptzweck dieses Buches: den Stil- und Zielwillen des deutschen künstlerischen Nachwuchses aufzurütteln und zu stärken.

Im Herbst 1923.

Der Verfasser.

I. DAS LICHTSPIEL ALS KUNST-FORM

1. FILM UND LITERATUR

Dieses sinnreiche Fabelspiel mit Menschen und Tieren, Blumen und Wolken, Steinen und Gedanken, das wir Film nennen, gleicht der Sonne: es geht wie sie nach festen Gesetzen, aber in immer neuen fesselnden Bildern dem einen Zweck entgegen: Die körperlich und seelisch müde Menschheit loszureißen aus der dunklen Enge ihres Alltags und sie mit neuem Lichte zu erfüllen.

Bei der erkenntnishaften Aufdeckung der Keimzelle des Films ist bisher nur von einzelnen gefühlsmäßig erkannt worden, daß der Film eine neue Kunstform sein muß, weil jede Kunst nur Übersetzerin eines Stoffes in Form ist.

Der Film aber ist die Übersetzung unserer Gedanken und Träume in Bilder.

Beim Spüren und Forschen nach dem Wesen des Films verwirrte stets die Ähnlichkeit seiner künstlerischen Wurzeln mit denen des Sprechtheaters.

Man begnügte sich dann mit der Betrachtung der Wurzelfasern, statt weiter zu dringen, und so auf die wahre Keimzelle zu stoßen.

Erkenntnis ist aber wurzelgleich mit Erkennen, das sich wiederum auf alles Bestehende beschränken muß.

Denn alles Bestehende ist nur unter der Voraussetzung des Erkennens denkbar; und unser Bewußtsein, sowie der Inhalt der Welt,— zu deren geistiger Erfassung der Film besonders berufen scheint — ist ein und dasselbe.

Eine Gabelung der gedanklichen Erkenntnisbahn mußte zwangsläufig auseinanderstrebende Urteile erzeugen, so daß keine Kunst so gegenpolige Erklärungen fand, wie die des Films.

Die Literatur in Zeitschriften, Tageszeitungen, Almanachen und Buchwerken ist seit 1912 fast unübersehbar angewachsen.

Sie schwankte zwischen völliger Ablehnung des Films als Kunst und Verhimmung von Äußerlichkeiten, die den Verfassern jeweils gerade aufgefallen waren.

Das sogenannte Problem „Literatur und Film“ konnte nur entstehen, weil aus der Literatur kommende Goldsucher oberflächlich schürften und das Ergebnis literarisch statt filmisch auswerteten. Die entspringenden Widersprüche wurden einfach hingenommen und offen gelassen, oder mit neuen Fragen verriegelt, d. h. neue Probleme heraufbeschworen, die kaum den Wert von Schlagwörtern hatten.

2. KINDER- UND LEHRJAHRE DES FILMS

Wahrheit ist oft hinderlich, und ein Irrtum kann fördern; anmaßende Wahrheit aber, die Irrtum ist, wirkt immer zerstörend.

Kaum war das Scheinproblem „Literatur und Film“ aufgeworfen, als es seine Sinnwidrigkeiten und Widersprüche wie ein Krater ausspie.

Jede Zielstrebigkeit ging verloren, jeder Hersteller hatte ein anderes künstlerisches Ziel vor Augen, schwankte haltlos zwischen Literatur und Theater.

Vom grünen Tisch aus begann man den „literarischen“ Film sehr zu preisen, und aus den Glashäusern kamen als Antworten Filme heraus, die literarisch sein wollten und kaum filmisch waren.

Gefühlsmäßig versuchten dann einige begabte Regisseure etwas anderes zu schaffen, und es gelang in wenigen Fällen, weil sie eben unbewußt eine fesselnde Handlung und reizvolle Umrahmung — die zum Teil auf Modenarrheiten beruhte — gewählt hatten.

Inzwischen hatte sich eine Sintflut von Abenteuer- und Detektivfilmen ergossen, ebenso eine nicht geringere von Lustspielen und Grotesken, denen bald ein Sumpf von Sittenfilmen nachfloß.

Man sah aber bald ein, daß es immer schwerer wurde, auf diesen Gebieten weiter zu kommen und nur die nüchternen Amerikaner begannen die Abenteuerserien mit 36 Akten und 6 Episoden auszubeuten.

Um überhaupt Neues hineinzubringen, mußten alle Erdteile und Völkerrassen aufgeboten werden, doch kam man auch hier schnell an die Grenze des Möglichen.

Die Presse tastete derweilen in allen Richtungen und glaubte, die Berufung der inzwischen entdeckten und ausgebauten Trickaufnahme ahnend — zum Technischen hinweisen zu müssen. — Und wieder versuchten die Glashäuser Filme herzustellen, die das Geheimnis im Technischen enträtselfn sollten, — doch konnten nur wenige Versuche, die durch ihre besondere künstlerische Abwegigkeit auffielen, Erfolge erzielen.

Neue Richtlinien gaben dann erst die überraschenden Erfolge — besonders im Ausland, dessen Absatzgebiet jetzt notwendig war, um die Kosten eines Großfilms zu decken — von historischen und Kostümfilmen, doch knebelte man sich selber bald den Erfolg ab, weil die Voraussetzungen verfehlt waren.

Nicht Geschichtsunterricht oder unerhörte Kostümparaden zogen den Erfolg an sich, sondern die rein menschliche Teilnahme an den durch überragende Regie sehr reizvoll erscheinenden Helden dieser ersten gefühlsmäßig filmischen Kunstwerke.

Es war schon hier der Rhythmus zu spüren, der den Zuschauer hin und her wirft zwischen Teilnahme und Freude, Trauer und Heiterkeit; der seine Seele lockert und saftfähig macht für den erzieherischen Sinn, der in jedem wahren Kunstwerk verborgen liegt.

Die deutsche Filmindustrie kam in Siegerstimmung, aber man witterte drüben Gefahr, und holte sich die erfolgreichen deutschen Regisseure und Darsteller mit entsprechenden Dollarwinken nach Amerika.

So war die Gefahr der deutschen Filme beseitigt, aber die Amerikaner gingen weiter und gründeten eine Reihe Niederlassungen in Deutschland, angeblich um die niedrigen Herstellungskosten auszunutzen.

Als diese Gründungen mit mehr oder weniger Krach verschwanden, hatten sie doch erreicht, daß die deutschen Preise an den Weltmarktsstand herangekommen waren.

So kam notwendig nach den Enttäuschungen, die alle Geschichts- und Kostümfilme nachher brachten, ein Rückschlag zum „literarischen“ Film, und es tauchten der „Kammerspielfilm“, der „titellose Film“, der „mystische Film“, der „expressionistische Film“, der „infantilistische Film“ und dann — man hatte endlich die Notwendigkeit der Handlung eingesehen — der „Autorenfilm“ auf.

Jeder von ihnen konnte Teilerfolge buchen, weil man die Schwächen der Menschheit — sei es das Modefieber oder der Hang zum Übersinnlichen, Mystischen — ausnutzte, doch Neuland konnte keiner finden.

Erst mußte der Weg zu ihm gefunden, und der Wille zum Ziel gestärkt werden.

Aus all dem Wirrwarr von angeblichen Problemen war eins besonders wichtigerisch geworden, nämlich die Frage, ob der Film national oder international ist.

Wie zu erwarten war, übte der alte deutsche Erbfehler seinen verderblichen Einfluß immer noch aus, und so schlug der deutsche Pendel der Filmerzeugung nach international aus, ja es war betrübend, wie sehr man einseitig auf den amerikanischen Geschmack hinarbeitete, noch dazu ohne genaue Kenntnis der einfachsten einschlägigen Verhältnisse.

Selbst unsere großen Regisseure ließen sich anstecken, und lange Zeit wird es dauern, ehe man diese Unterlassungssünden wieder gutmachen kann, denn nichts wäre geeigneter gewesen, den Hochstand deutschen Geistes und deutscher Bildung aufs neue den hetzverseuchten Ländern der Erde zu zeigen, als der gute Film.

Müssen denn die Helden unserer Filme immer Dänen, Amerikaner oder Franzosen sein, damit wir unbewußt alle guten Eigenarten, alles hingebende, anziehende Wesen auf jene übertragen?

Zeigen uns die viel näherstehenden Schweden nicht deutlich den Weg mit ihren unvergleichlichen, stets erfolgreichen, im Schwedischen wurzelnden, bodenständigen und schlchten Filmen?

Von ihnen zu lernen erschien nur wenigen ehrenvoll und erfolgheischend, doch selbst ihnen kam der Erfolg überraschend, obwohl sie nicht die Wechsel-

wirkung von Mensch und Landschaft, sondern nur die Landschaft, also das äußere Geschehen, übernahmen.

Aber der wahre Grund lag darin, daß sie die großartige Natur zum Reden brachten und durch den schnellen Puls des Sports den Rhythmus des Films steigerten und so das Filmische im Nerv packten.

*

Inzwischen hatten sich die Amerikaner — ungehindert durch Währungs- und andere Sorgen, da auch jeder Film schon im Lande selbst Absatz genug hatte —, schneller als wir und die übrigen Länder aus dem Jungen herausgemauert.

Sie fingen statt vom künstlerischen vom nüchternen, geschäftlichen Standpunkt aus an, planmäßig die Wirkungsgesetze des Films — mit allen wissenschaftlichen Erfordernissen ausgerüstet — zu erfassen und zu berechnen.

Sie hatten es leichter als wir — da keine Vorurteile sie hinderten, keine künstlerischen Scheuklappen sie beengten — und setzten sich nur das eine Ziel: dem Zuschauer zu gefallen, einerlei, ob die Presse einfiel oder verdammte.

Sehr nüchtern und kühl sagte sich der Amerikaner: „Der Zuschauer soll haben, was er will; wenn er sein gutes Geld bezahlt, soll er das Gute sehen, was er dafür wünscht.“

Sein Standpunkt war an sich richtig, doch ist nicht zu vergessen, daß seine Zuschauer eine bei weitem gleichmäßiger Bildungsschicht darstellen, als etwa unsere deutschen, die viel verwickelter und abgestuft sich darbieten nach Alter und Bildung.

So soll etwa die Hälfte aller amerikanischen Kinobesucher aus 10—15jährigen Jugendlichen bestehen.

Mag das auch übertrieben sein, so hat man doch schädigende Einflüsse nicht feststellen können; und die Strenge des deutschen Jugendverbots schädigt nur die Lichtspieltheaterbesitzer erheblich, ohne die Moral der Jugend zu stärken.

Aufreizender, lüsterner Lesestoff ist überall leicht und billig zu kaufen, dazu braucht unser Nachwuchs nicht ins Kino zu gehen.

Sehr leicht hatten es z. B. die schwedischen Filme, ins Volk zu dringen, da das Fehlen von Theatern und Varietés — die mit ihren Eindeutigkeiten hundertmal verderblicher auf die Jugend wirken, als ein Sittenfilm — in mittleren und kleineren Städten freie Bahn gelassen hatte.

Solange der deutsche Film nicht aufhörte, den so zahlreich wirkenden Sprech- und Opernbühnen nachzuäffen und dadurch unlauteren Wettbewerb zu machen, war sein Kreis bei jedem Film deutlich, aber im Grunde nicht überraschend und verschieden abgestuft. Bei Sensations- und Detektivfilmen ein lebensgefährliches Gedränge, bei Stil- und Kammer-

spielfilmen gähnende Leere, das war die übliche und für den Theaterbesitzer sehr betrübliche Erscheinung.

Alle diese leicht an der Tageslosung festzustellenden Erfahrungen durchsprang der Amerikaner schneller und hatte als Grundlage bald jahrelange Feststellungen über die Wirksamkeit der verschiedenen Gattungen und Vorwürfe zur Verfügung.

Gegen den allgemeinen Zug nach Westen kamen auch diese Feststellungen ebenso schwer zu uns herüber, wie die Filme selber durch das fünfjährige Währungselend unerreichbar schienen.

Was dann doch durchsickerte und nachher als Sintflut kam, war alte Ware, die abgeschrieben und billig nach Europa verkauft werden konnte, weil jeder Dollar Reinverdienst war.

Selbst ganz große Filme, sogar Chaplinaden sind halb verschenkt worden, um den deutschen Markt zu erobern.

Aber die ausgesprochen amerikanisch-flachen Episodenfilme mit 36 oder mehr Akten und x Episoden ließen sich bald tot; die bei amerikanischen Filmen schon an sich dünne Handlung wurde in 6 Episoden doch zu sehr verwässert, die Sensationen zu unwahrscheinlich.

Um etwas Neues zu bringen, mußten die führenden Firmen wohl oder übel die ungeheuerlich erscheinenden Dollarsummen für die neueren Erzeugnisse anwenden, da auch ihre Rechenstellen den viel-

fachen Betrag ins Haben zu bringen versprachen. Weil diese neuen, nach allen Kniffen und Erfahrungen zugeschnittenen Filme aber auch schon im Ausland Erfolg auf Erfolg eingestrichen hatten, konnte unsere Presse nicht anders als einstimmen.

So schien es bald, als ob wir im Lande keine beachtlichen Schauspieler und Regisseure mehr hätten, zumal einige glänzende Meteore und Windlichter ins gelobte Dollarland gewandert waren.

Bei welcher Gelegenheit die Scheingrößen sich durch Lobeshymnen auf den amerikanischen Film und Vernichtungsarien auf den deutschen Film — der sie kuckuckshaft aufgenommen und großgezogen hatte — schnell verrieten.

Auch das Lustspiel flackerte bedenklich zwischen Schwank und Groteske, um schließlich fast ganz den durchaus filmischen Chaplinaden, den Lloyd- und Fattygrotosken zu weichen; nur die Dänen brachten wieder neue, vereinzelt ausgezeichnete Lustspiele auf den Markt, konnten aber den Niedergang des Lustspiels nicht aufhalten.

Selbst Lustspiele und Schwänke, die auf der Bühne Erfolg über Erfolg eingestrichen hatten, enttäuschten in der Verfilmung jedesmal. Die alte Weisheit, daß ein Lustspiel unendlich schwieriger zu schreiben ist, als ein Drama, hatte Recht behalten.

*

Ketzerweisheit:

Sagt jemand etwas Neues, so scheinen die Nachbarn entweder taub zu sein, oder sie schreien und schelten: „Olle Kamellen“!

Ganz einsam schaffte indessen ein Großer seine Märchenfilme, doch waren sie so durchaus auf seine Eigenart und Persönlichkeit gestellt, daß keiner recht Lust hatte, mitzugehen, obwohl die großen Erfolge dazu reizen mußten.

Wegener hatte ja auch, was wir bei der Betrachtung des Bewußtseins später sehen werden, vielleicht unbewußt, jedenfalls genau das Filmische im Nerv gepackt.

In seinem Filmen erkennt man treffend, daß nicht nur die Personen unserer Umgebung und wir selbst leben und Gestalt haben, nein, daß alles, was ist — wir selbst, unsere Gedanken, die Blumen, die Vögel, das Wasser usw. —, alles, alles lebt, zur Einheit des Weltalls gehört und im Film dieselbe Sprache spricht, also weltbürgerlich ist.

Daß erst in der letzten Zeit das Märchen wieder auflebte und die verdiente Anerkennung fand, ist deshalb besonders zu begrüßen, weil es in der Oper lange Zeit — meistens zum Mysterium oder besser Hysterium und erotisch erniedrigt — ein glänzendes, aber hohles Nachtleben geführt hat.

Unwirklich darf und muß das Märchen sein, aber niemals unnatürlich.

Wie wir später bei der Betrachtung der Filmschau-
spielkunst sehen werden, kommt das Märchen dem
Film auch in der Forderung der Typen entgegen.

*

Am grünen Tisch hatte sich im Laufe dieser Zeit ein ganzes Netz von Ansichten und Meinungen gebildet, die in ihrer Verschiedenheit das Sprachgewirr am Turm zu Babel weitaus übertrafen.

Presse-, Theater- und Filmleute schwankten zwischen Technik, Realität, Handwerk, Persönlichkeitsausdruck, technischer Erfindung u. a.

Immerhin drang die Erkenntnis durch, daß der Film andere Mittel als Literatur und Theater braucht, also kein „Wettbewerber“, kein „Parasit“ der weltbedeutenden Bretter, kein „Romanbastard“ (oh, die Gegner des Films waren sehr erfunderisch) ist, und daß er sich von Bühnendramen und Romanen als Quelle frei machen muß.

Sehr vereinzelt kamen dann Stimmen — merkwürdigerweise von früheren Filmgegnern —, die für die bisher sehr stiefmütterlich behandelte Musik verlangten, daß sie nicht als Beiwerk zu behandeln, sondern von Anfang an mit zu entwickeln sei.

Unbewußt trafen diese Hinweise auf die Musik die Hauptwurzel des ganzen Fragengewirrs, nämlich den Rhythmus, der ja den Bildern und der Musik gleich gemeinsam ist und beiden erst Leben gibt.

Jedenfalls sah man ein, daß Musik zum Filmmaterial unumgänglich notwendig ist!

Da diese Ansicht auch mit den Erfahrungen über die Wirkung zusammenfiel, ließen die führenden Firmen sich — wenigstens zu ihren Großfilmen — eigene Musik schreiben, und sie erfüllten damit auch eine Forderung des Formgesetzes, wie wir später sehen werden.

Aus den schlechten Erfahrungen und Mißerfolgen — nur aus diesen kann man lernen — arbeitete sich der Film so langsam aber beharrlich zu den Gesellen- und Meisterjahren vor.

Die Meisterprüfung aber enthielt die große Frage nach dem Wesen des Films, und ihre Beantwortung war von ausschlaggebender Bedeutung für die weitere Entwicklung des Films als Kunstform.

Es kristallisierte sich nun, nachdem diese Frage mit reicher Erfahrung gesättigt war, die Überzeugung heraus, daß der Film im Bildhaften, in der Bewegung wurzelte, was, am Formgesetz gemessen, das Richtige streifte.

Die wahre Lösung und Erkenntnis des Bewußtsein-Inhaltes der Filmkunst mußte der Philosophie vorbehalten bleiben.

*

II. DIE PHILOSOPHIE DES FILMS

1. DER BEWUSSTSEINS-INHALT DES FILMS

Was wir erleben, müssen wir vorher wahrnehmen; alles Wahrgenommene aber stellt den Bewußtseins-Inhalt dar.

In Anwendung dieser Erkenntnis ist zu betrachten, welches Verhältnis unser Bewußtsein zur Außenwelt hat, ob nämlich beim Film das Bild, die Bewegung, der Rhythmus oder eine Kräfteeinheit — und Ausgleich ineinandergreifender Bedingtheiten das Erkannte vermittelt, also auf dem Weg über unser Bewußtsein die Filmwirkung in uns auslöst.

Der gemeinsame Wurzelboden von Literatur und Film zwang fast allen, selbst den Gegnern, die Erkenntnis der Wurzelähnlichkeit auf, und mehr oder weniger offen gab man zu, daß beide sich berührten in der Handlung, diesem Aschbrödel unter den Notwendigkeiten des wahren Kunstwerks.

Wenn trotzdem ein namhafter Regisseur behauptete, Handlung sei Notbehelf, der im Idealfilm von ganz untergeordneter Bedeutung sei, so ist das auf Unlogik zu buchen; denn grade das beste Werk des „Idealregisseurs“ hat eine sehr starke Handlung.

Möglich auch, daß er „viel“ und „stark“ verwechselte, denn die Mehrzahl seiner Berufsgenossen versucht dasselbe zu beweisen, nämlich, daß viel Handlung besser ist als starke Handlung.

Doch setzen wir die Handlung, — den Angelpunkt zwischen Film und Literatur — als Bedingtheit der Unbedingtheit unseres Bewußtseins gegenüber.

HANDLUNG

ist äußeres Geschehen, das nach innen drängt, um mit der inneren Spannung, die sich entladen will, im Feuer des Formmeisters zu verschmelzen.

Weil ohne Druck kein Gegendruck, ist deshalb die Handlung im Formgesetz der darstellenden Kunst unentbehrlich, und nach ihrer Stärke richten sich die anderen Glieder selbsttätig ausgleichend.

Eine starke Handlung trägt den größten Teil der Wirkung in sich und kann mit schwacher Pantomime oder schleppendem Rhythmus doch zur Einheit verschmelzen, wie Gold von wenig Kupfer schon fest wird.

Wo die Handlung aber nur Bruchteil ist, drängt alles zur Übertreibung — meistens der Pantomime — oder zu verwirrendem, unausgeglichenem Rhythmus.

Ein Film ohne Handlung gar, wäre eine Jungfernzeugung, wie man sie lieber niederen Lebewesen überlassen sollte.

Da die Aufgabe der Handlung im Formgesetz der Literatur feststeht, etwas gesetzloses aber noch nicht erwiesen ist, muß die Handlung auch im Formgesetz des Films dieselbe Aufgabe haben, demnach ein Unterschied in den künstlerischen Mitteln der inneren Bewegung und Spannung liegen.

Und hier kommt vom Rhythmus und Pantomime nur der Rhythmus in Frage, weil die Pantomime an sich auch im Film bleibt bzw. dieselbe ist, wie in der Literatur.

So scheint die Abweichung der beiden Gesetze sehr gering und sie ist doch ganz ungeheuer.

Denn das Wort ist ergebunden, behindert und beschwert durch die Begrenztheit seiner Schauplatzverwandlung, durch die Schwäche seiner Klangwirkung, die Mängel seiner Tragweite.

Haben nicht immer die Meister der Sprechbühne durch Auslassen, durch den Rhythmus der Pause ihre größten Wirkungen erzielt?

Meister sein heißt sparsam sein mit Stoff und Mitteln.

Meister aber sind selber sparsam und so greift das Wort nur zu gern zur Musik, so daß ein geistreicher Kopf spotten durfte: „Was zu dumm ist gesprochen zu werden, wird in Musik gesetzt.“

In der Musik ertrinkt aber das Wort, gibt seinen Klang auf, wird zur Technik, zum Rhythmus.

*

2. DOPPELTES ERKENNEN

Unser Bewußtsein ist das Spiegelbild der Körperobliegenheiten und alles Erkennens.

Alles Erkennen geschieht doppelt, durch das Bewußtsein und durch den Körper, der die technischen Einrichtungen dafür in sich trägt.

Wir sehen nicht, hören, schmecken, riechen nicht nur, nein, wir nehmen auch wahr, daß wir es tun.

Um dieses Doppelempfangs willen, muß der Film auch den Rhythmus der Musikwellen in sich aufnehmen, um das Ohr des Zuschauers zu reizen.

Auge und Ohr sind aufeinander eingespielt, ergänzen ihre Beobachtungen und teilen sie der Denkstelle mit, damit sie Abwehr- oder Empfangsmaßregeln trifft.

Dieser Doppelempfang entspricht rückwirkend widerspiegelnd der inneren Bewegung im Formgesetz, das nun in allen Teilen verankert und bezogen ist. Voraussetzung ist dabei immer, daß die Formel für den Menschen aufgestellt ist.

Sinnwidrig und lächerlich wäre sie für Raubtiere, Vögel oder Schnecken etwa.

Würde eine Schwalbe sich schon wundern über die einzelnen starren Bilder mit den Verdunklungen dazwischen (weil sie schneller sieht, müßten 80 bis 100 Bilder in der Sekunde kommen, statt 20), so wäre ein Fuchs vollends enttäuscht und erschreckt, denn er sieht nur aufflackernde Schatten, bei denen

er nichts denken kann, da sie nicht riechen, und nur etwas ganz Gefährliches sein können, wie alles Unbekannte. Auch an Hunden ist die Beobachtung zu machen, überhaupt an allen Nasentieren, deren Hauptsinn also der Geruch ist. Fast alle Hunde bellen die Leinwand an oder verkriechen sich ängstlich.

Die Formel für den Menschen muß also seine Hauptsinne widerspiegeln und tut es, indem wir Rhythmus von Licht- und Schallwellen feststellten.



3. DAS FORMGESETZ DER FILMKUNST

*Die Gesetze der Natur sind großzügig,
sie wirken ewig und nach allen Seiten.
Die Gesetze der Menschen sind kleinlich,
sie wirken nur zeitweilig und einseitig.*

Bei der Abspaltung der treibenden Kräfte einer Wirkungseinheit treten immer klar zwei Grundströmungen auf; die äußere und innere Bewegung.

Beide beeinflussen sich gegenseitig, und sind im vollkommenen Kunstwerk vollendet abgewogen.

Die innere Bewegung im Filmkunstwerk wurzelt in seelischen Erregungen, die äußere beruht auf der Handlung, dem Wechsel der Schauplätze, und den sich daraus ergebenden Gegenüberstellungen der Helden.

Ganz allgemein lautet also das Formgesetz so:
Handlung (Pantomime + Rhythmus) = Wirkungseinheit.

Die Handlung ist bereits untersucht und bezogen, es bleibt eine Wertuntersuchung der inneren Formelglieder, und sie ergibt folgende Tatsachen:

a) DER RHYTHMUS

*Im Anfang war der Rhythmus,
nicht das Wort.*

Rhythmus ist Schwingungstakt und Wechsel von äußeren Eindrücken auf Ohr und Auge des Menschen, und kann unsere Seele in gleiche Schwingungen versetzen.

Sei es der Wort-Verstakt des Sprechdramas, der Wort-Musiktakt der Oper oder der Bildfolge-Musiktakt des Films, immer ist das erstrebte Ziel dasselbe. Hier kann der Meister zeigen, ob er die menschliche Seele kennt, indem er den Takt auf die gewollte Wirkung einstellt, und die Seele des Zuschauers durch den Rhythmus auflockert und durch betonte und unbetonte, durch lustige und ernste Bilder erschüttert.

Die Erregung des Ohres durch Musik hat sich ja auch die Oper zu eigen gemacht, aber dem Film stehen fast unbegrenzte Möglichkeiten — alles Lebende und für uns tote zwischen Himmel und

Erde — zur Erregung der Augen zur Verfügung, und diesen Vorteil muß der Filmregisseur ausnutzen, soll seine Wirkung größer sein, als die vom Sprechtheater erzielte.

Dieser gesteigerte Rhythmus der Bildfolge wirkt aber umprägend auf das andere Formglied, die Pantomime ein, und die Betrachtung läßt klar das Wesentliche der Filmschauspielkunst erkennen, wie wir später noch sehen werden.

b) DIE PANTOMIME

Die Pantomime gleicht einer Wetterfahne, aber sie ist von keinem edlen Metall; ein kleiner Zusatz von böser Erfahrung läßt sie erstarrten, von bösem Willen gar festrosten.

Der gesteigerte, bis zum atemraubenden zu zwingende Puls der Bildfolge kann nicht anders als durch Abstumpfung und Abschwächung der Pantomime ausgeglichen werden. Wie sehr das geschehen muß, beweist die Erfahrung, daß bis zur Grenze der Leblosigkeit gegangen werden kann, denn immer schafft die Natur mit den vergleichsweise kleinsten Mitteln ihre Vollkommenheiten.

Der Pantomime des Spielers darf niemals die des Gegenspielers hinzugefügt werden und ebenso umgekehrt, da die Wirkung zerfahren und zersplittern würde. Der Rhythmus sinkt wie ein Springbogen ohne Druck zurück, und die Pantomime wächst ins

Lächerliche hinein, denn jedes Naturgesetz wirkt ewig und unbedingt.

Und die Pantomime ist nicht inneres Erleben, sondern nur die Folge, der Ausdruck dieser Seelenstürme.

Immer aber wird der Rhythmus seine Erstgeburt — „im Anfang war der Rhythmus“ — bewahren, und die Pantomime nur dulden, weil die Natur keine Liebe in menschlichem Sinne kennt, sondern nur Anpassung, Ausgleich oder Unterdrückung.

Solange Menschen sind, Tausende, vielleicht Zehntausende von Jahren ist die Pantomime mit wenigen Vokabeln und ohne Grammatik ausgekommen, weil erst der Rhythmus und später das Wort ihre Überlegenheit ausnutzten.

So wird die Pantomime auch weiter ihre einfachen Kreise ziehen, denn wie im Anfang der Rhythmus war, so wird er auch am Ende der Welt noch sein.

*

4. EMPFINDUNG UND GEDANKE

Spanne Geist und Forschung vor den Wagen des Fortschritts, nicht vor den Pflug der Umwälzung, wenn du den Berg des Erfolges ersteigen willst.

Empfindung und Gedanke sind beide gleich bedingt und unbedingt, indem sie in Ding an sich und Vorstellung zerfallen.

Weil unser Bewußtsein über uns ist, also Erkennendes (Subjekt) ist, unsere Außenwelt und unser Leib dagegen Erkanntes (Objekt) sind, ist es für das Bewußtsein gleich, ob das Erkannte an irgendeiner Stelle des Körpers (als Schmerz, Licht oder Musik usw.) entsteht, oder ob es als Gedanke im Gehirn entspringt; denn selbst der flüchtigste Gedanke hat seine Bedingtheit in der Regung unserer Gehirnfasern.

Diese Betrachtung führt weiter.

Die größte Entdeckung der Filmtechnik — die Trick-Vision — konnte nur deshalb so überraschend erfolgreich sein, weil sie die Trägheit der Gehirnarbeit überspringt — als Spiegelbild unserer Gedanken erscheint — und so unmittelbar auf das Bewußtsein wirkt.

Und ewig wirken muß, weil nach unserer Erkenntnis die ganze Welt nur Vorstellung, also vom Bewußtsein unzertrennlich ist.

Der unwiderstehliche — für seine Gegner so unfaßbare und unerklärliche Siegeszug des Films wird andauern, solange die Trägheit der Masse nicht der Erkenntnis weicht, daß sowohl das Gesehene, Gehörte usw. Form und Dasein hat, als auch das Gedachte.

Es sind viele Vorteile zu überwinden, ehe man zur Einsicht kommt, daß jeder Gedanke seine Zeit bestehen bleibt und Wirkungen ausüben kann, die wir als übersinnlich (visionär) bestaunen, nur weil

wir die Ursache nicht sehen, fühlen oder schmecken können.

Erst wenn der Volksmund seine Sprichwort- und Schalkswahrheit: „Gedanken sind zollfrei“ ausgemerzt hat, ist der erste Schritt getan.

Solange die Welt ist, wird auch das Trägheitsgesetz sein und wirken, und immer wird es deshalb wenig Weise und viel Unweise geben.

Jeder aber erstrebt und ist die Erkenntnis wert, die er verdient.

Diese Wahrheit ist so einfach, daß nur Naturvölker sie hemmungslos begreifen; wo Kultur ihren Einzug hält, liegen Vorurteil und Einseitigkeit als Sperrkette davor.

Der Film jedoch gibt diese Wahrheit dem Zuschauer nicht in Denkvorgängen, sondern in Bildern, die leichter zu erfassen sind, kommt also seiner Eigenart entgegen.

Und sein Siegeszug beweist uns, daß seine Bilder das beste Mittel sind, die Masse an der geistigen Erfassung der Welt teilnehmen zu lassen.

*

III. FRAGEN UND PROBLEME

Jedes Problem hat zwei Seiten wie eine Medaille, die eine mit dem nach Wahrheit strebenden Adler, die andere mit der werteingebildeten Zahl.

Viele Probleme unserer Zeit sind deshalb so unlösbar, weil sie keine sind.

Das klingt absonderlich, aber eine Untersuchung vieler Probleme als Vermittler unserer Gedankenfragen ergibt die Tatsache, daß sie nur Wortmasken sind.

Die wahl- und ziellose Anwendung von Fremdwörtern hat diese „Problemmasken“ geradezu gezüchtet. Immer stecken hinter ihnen mehrere Begriffe, die sich oft vollständig widersprechen.

So zerfallen auch die meisten Filmprobleme in zwei oder mehrere Einzelfragen, deren Beantwortung keine großen Schwierigkeiten macht.

Wir sahen schon in den vorhergehenden Untersuchungen, daß z. B. das Problem „Film und Literatur“ endgültig abgetan wurde.

Sehr wichtiguerisch ist das Problem „National oder international“, und die Untersuchung zeigt seine zweifache Lösung.

* * *

1. IST DER FILM NATIONAL ODER INTERNATIONAL?

Die menschlichen Zweifüßer werden auf der Erdoberfläche nur geduldet, aber jeder tut so anmaßend, als ob das ganze Weltall ihm zu Füßen liegen müßte.

Der Film als Sprachgebrauch schließt zwei Hauptbegriffe in sich, nämlich das Lichtspiel als künstlerische Ausdrucksform und das Laufbild als Handelsware.

Das Zwitterproblem besteht demnach aus zwei Hauptfragen, die auf verschiedenen Gebieten liegen.

Jedes gute Lichtspiel kann nicht anders als international sein, weil es ja Weltbürger ist, und weil es die Weltsprache — die Urmittelung der Gebärde — beherrscht.

Sein Rhythmus und seine Pantomime drücken allüberall Freude und Schmerz, Liebe und Haß, List und Offenheit, Entzückung und Verzweiflung, Gier und Entzagung, Demut und Empörung, Seligkeit und Leiden aus.

Zweifellos und unzweideutig sagt der Film es allen Weltbürgern, was er zu sagen hat, und bringt sie zusammen in dem Gefühl, daß die Menschen aller Zonen und Erdteile fast ohne Ausnahme von denselben Reizen und Triebfedern besiegelt und geängstigt, belustigt und geärgert, erhoben und bedrückt werden.

Das vollendete Lichtspiel wirkt ebenso in London, Valparaiso, Rom, Kalkutta oder Melbourne, — muß wirken, weil die Gebärde, als einziger Ausdruck menschlicher Stimmung, einfach geblieben, weil sie noch nicht verdorben ist, wie die Sprache, der Hast und Eile des Alltags den Stempel des Halbfertigen, Mißgestalteten aufdrückten.

Daß sich die Gebärde so urwertig erhalten konnte, beweist aufs neue den unweigerlich strengen Satz des Kräfteausgleichs, der auch das Formgesetz des Films so beeinflußte.

Der vollendete Film als Kunstform muß deshalb international sein, muß internationalen Erfolg und internationales Verständnis finden.

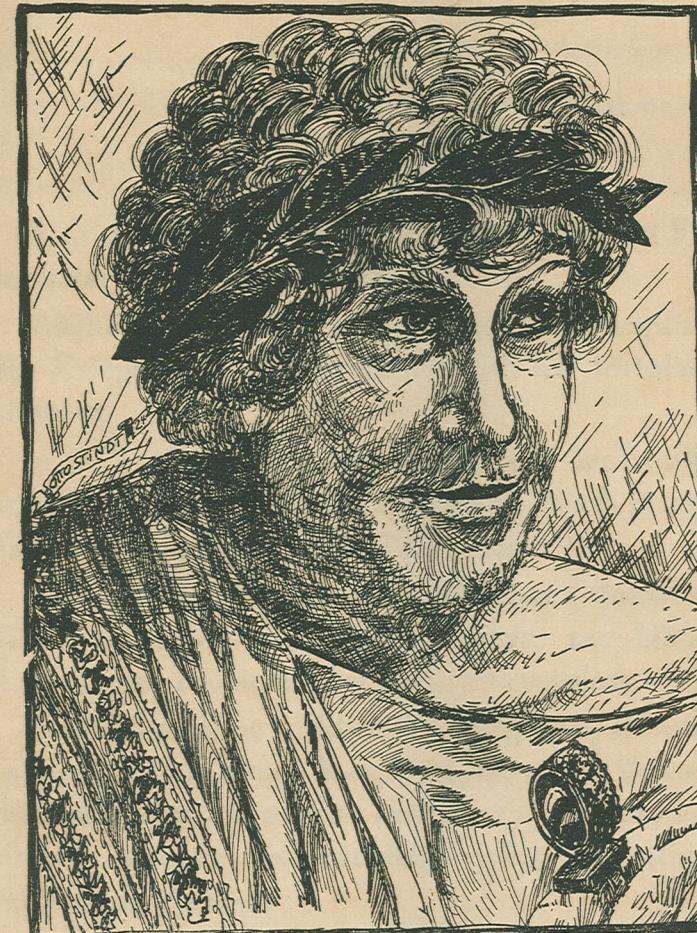
Ob der deutsche Film etwa dem schwedischen oder amerikanischen überlegen ist, das zu entscheiden, hieße Eulen nach Athen tragen.

Hat der deutsche Film z. B. deutscher Kultur und deutschen Hochzielen vollendet zum Ausdruck geholfen, so ist seine künstlerische Aufgabe gelöst. Hat der schwedische dasselbe für Schweden getan, so hat auch er seine Aufgabe gelöst.

Ob besser oder nachhaltiger, kann nur die Auswirkung auf die Seelen der nichtdeutschen oder nichtschwedischen Zuschauer beantworten.

Die Kassenlösung der Theater hat nichts damit zu tun, sie beantwortet nur die Frage nach der Reklame.

*



EMIL JANNINGS
als „Nero“

IM SPIEGEL DES AUSLANDS

*Liebe und Selbstsucht sind lebensbejahend,
und — bedingend;
Haß und Uneigennützigkeit sind lebensver-
neinend und — zerstörend;
nur ein Narr wählt verkehrt!*

Dem deutschen Film steht im Ausland ein Feld reichster Möglichkeiten offen.

Möglichkeiten, die alle Verhetzung und Vergiftung der Kriegs- und Schmachfriedensjahre fortblasen könnten.

In der Tat ist die Rücksichtnahme auf das Zwitterproblem außerordentlich schädlich für den deutschen Film und sein Erzeugerland gewesen.

Weil die Helden der erfolggekrönten deutschen Filme nie Deutsche, sondern immer nur Dänen, Amerikaner, Italiener oder gar Vaterlandslose waren.

Und ließ man sie wirklich Deutsche sein, so waren es keine Helden, keine Menschen, die einem Wunschbild gleichen, sondern krankhafte Sonderlinge, sittlich haltlose Schwächlinge oder unbestimmt schillernde Zwitter.

Lange Jahre eifrigen Strebens und unermüdlicher Geduld werden nötig sein, um das Urteil der übrigen filmverhetzten Erdbewohner über uns zu ändern.

Unbewußt haben sie alle guten Eigenschaften, alles hingebende anziehende Wesen von ihren Filmhelden auf ihre Nationen übertragen, den Deutschen

aber die schlechten und bösen Eigenschaften überlassen.

Das muß anders werden, eine Nation wie die deutsche kann und darf nicht hinter den Mexikanern zurückstehen, die es durchgesetzt haben, daß kein Mexikaner mehr im Film als typischer Bösewicht gezeigt werden darf.

Wir müssen mit allen Kräften dieses Vorurteil der übrigen Völker gegen uns in die Überzeugung umstimmen, daß auch der Deutsche in reichstem Maße gute und liebenswerte Eigenschaften in sich trägt, und daß er sie zu zeigen und anzuwenden stets bemüht gewesen ist.

Keine Mühe darf uns dazu groß genug sein.

*

Die Zeit muß aufhören, wo man in Deutschland einen amerikanischen oder indischen Film mit deutschen künstlerischen Mitteln und Stoffen dreht.

Der deutsche Film den Deutschen, das Feld ist unerschöpflich!

Wer Indien drehen will, darf nicht deutsche oder chinesische künstlerischen Mittel anwenden, sondern die indischen erfassen und gebrauchen lernen.

Wer das nicht tut, arbeitet stilwidrig, erzeugt Kitsch. Die Zeit wird kommen, wo endlich die klaffende Ferne zwischen Film und Sprechtheater als selbstverständlich empfunden wird.

Die Zeit wird und muß kommen, wo man einsieht, daß man im Film eine Figur sein muß, die man auf der Bühne zurechtmachen und spielen konnte; wo man begreift, daß man den Stil einer Spanierin oder eines Eskimos, nicht mit Schminke nachmachen kann.

*

Einerlei, ob Spiel-, Reise- oder Lehrfilm, jedes wirklich gute Lichtspiel ist ein scharfer Prüfstein, ein glänzendes Mittel zur Besinnung und Selbsterkenntnis, also auch zur Selbstachtung.

Jeder gute Film muß den Zuschauer aus dem Wust und Dickicht seiner eigennützigen Scheinburg herauslocken und in das Gefühl leiten, daß er ein Nichts ist allein, daß er nur durch die Beziehungen zu seinem Mitmenschen, zu seinem Volke als nützliches Glied der menschlichen Gesellschaft anzusprechen ist.

Und daß wiederum nur Selbstgefühl und Selbstachtung seinem Volk als Ganzem jene innere Spannung geben kann, die es befähigt, sich in Ehren unter den Völkern der Erde zu behaupten.

*

REKLAME UND ERFOLG

„Dichter und Kaufleute lügen“, sagt der Volksmund.

*Die Dichter geben es zu, und doch übertrifft sie die Natur stets;
die Kaufleute leugnen es ab, und übertreffen sich selber;
die Filmleute aber übertreffen Dichter,
Kaufmann und Natur.*

Der Film als Handelsware kann folgerichtig nur national sein.

Und genau wie bei anderen Waren wird es immer Schlager und Versager auf dem Markt — der international ist — geben.

Der Kaufmann gleicht diese Unsicherheit durch Hebung seines Umsatzes aus.

Er rechnet also von vornherein mit Versagern, weil er vorsichtiger mit seinem Geschäftskapital — meist sein eigenes — ist als die Filmmänner.

Von Beginn der Filmindustrie an ist viel zu viel Geld verbraucht worden.

Nicht für das nachher mit den wertvollen Filmrollen zu Buch stehende, sondern für Aufwendungen dritten und vierten Ranges, für Unkosten, die überflüssig waren.

Die Herabsetzung der Unkosten ist der Reinv verdienst.

Eine einfache Regel, die jeder Kaufmann, gleich welchen Berufes, kennt, nur der Filmmann kennt sie offenbar nicht, bis auf wenige Ausnahmen.

Die ablehnende Haltung der Banken bei Darlehn an die Filmindustrie — selbst bei höchsten Zinsen — mäßigte sich auch erst, als einige große Firmen strengere kaufmännische Grundsätze anwendeten und durch Ankauf von Häusern, Grundstücken usw. Festwerte schufen.

Trotzdem versuchten fast alle Filmhersteller die Hebung des Umsatzes durch falsche Mittel.

Der Großfilm entstand, und jede noch so große Summe wurde bewilligt.

Ja, was im kaufmännischen Leben ganz ungewöhnlich ist, die Höhe der Herstellungssumme wurde als Reklame benutzt.

Neben den Super-Kolossal-Riesen und Standardfilmen wurden Millionen- und Milliardenfilme modern.

Je mehr Geld hineingepulvert wurde, desto besser sollte angeblich der Film geworden sein.

Jede neue Reklame brachte größere Summen, die selbst das Steigen des Dollars weit überflügelten.

Statt den Umsatz durch den allein richtigen Weg der Vervielfachung der Ware — also durch Erzeugung von mehr, aber mittleren Filmen — zu heben, blieb die gesamte Industrie fast auf dem falschen Weg der Großfilme.

Das mußte sich bitter rächen, früher oder später, denn die Zeit arbeitete als Feind gegen die deutschen Hersteller, deren Zahl sich inzwischen wie Pfifflinge vermehrte.

Tatsächlich nahm die Höhe der zuletzt phantastisch werdenden Herstellungssummen den meisten Firmen den Atem, zwang sie einzuhalten und sich umzuschauen nach neuen Wegen.

Dieser Notstand war international, doch sicherlich in Italien und Frankreich bedeutend schlimmer, als in Deutschland oder gar Amerika.

Mit Zoll-, Sperr- und anderen Maßnahmen ist da keine Gesundung zu erreichen, nur Milderung.

Und die Wurzel des Übels ist nur: es gibt zu wenig gute Filme, weil sich die Erzeuger zu wenig Mühe geben, dafür aber entsprechend mehr Unkosten machen.

Das ist traurig zu sagen, aber es darf nicht unausgesprochen bleiben, wenn man der Überflutung des deutschen Marktes mit amerikanischen Filmen entgegentreten will.

Vogel Strauß-Politik ist dem Amerikaner gegenüber nicht angebracht.

Auch bei ihm sind die Herstellungskosten in wenigen Jahren verdoppelt oder verdreifacht, und er muß den Weltmarkt erobern, oder seine Erzeugung abdrosseln.

Das er das letztere tut, müssen unsere Filme erreichen, sonst ist die deutsche Filmindustrie daran, abgedrosselt zu werden.

Den Weg dazu haben uns die Amerikaner selber gezeigt, auch sonst kann man mit gutem Gewissen von ihnen lernen und ihre Arbeitsweisen annehmen.

Unsere künstlerischen und technischen Mittel sind die hochwertigsten der Welt, und wenn wir nur mehr Licht und Freude in unsere Drehbücher, und Jugend vereint mit Schönheit in unsere Darsteller bringen, unsere Regisseure aber stärksten Stil- und Zielwillen zeigen, ist der Weg zum internationalen Erfolg frei.

Ein guter Film wird sich durch die Fußangeln von Zoll- und Sperrgesetzen nicht aufhalten lassen.

Internationaler Erfolg ist ihm sicher, und der Verdienst setzt den Hersteller in den Stand, einen neuen Film mit derselben Mühe, Liebe und Sorgfalt zu betreuen und zur Vollendung — also zum Erfolg — ausreifen zu lassen.

Wer aber irgendeinen Film herausbringt und dabei nicht dem Erreichbaren zustrebt, wer keine Eigenart zeigt, sondern schwammige, ungewisse Versuche anstellt, wer nach allen Seiten Verbeugungen macht, um jedem zu gefallen, — der soll sich nicht beklagen, wenn er keinen Erfolg hat.

Nur ein ehrlicher, unverlogener Wille — auch in der notwendigen Reklame — kann einen nationalen Film im Kreis des großen internationalen Marktes zum Erfolg treiben — und halten! Für Augenblickserfolge sind unsere Mittel zu kostbar.

*

2. DIE TITEL IM FILM

Die Titel im Film sollen sein wie schöne Brücken, — sie verbinden gebärdedurchflossene Bilder, sie stauen den Fluß der Handlung nicht auf und fügen sich in den Rhythmus und Stil der Landschaften ein.

Die Worte sind Handlanger der Gedanken, und überreichen sie uns im Bau des Satzes.

Ein Titel besteht aus gedanken-tragenden Worten und Sätzen.

Daher ist ein Film, der keinen Titel hat, unverständlich, kann auch weder bezeichnet noch angepriesen werden.

Die Vorkämpfer des titellosen Films müssen schon auf diese einfache Tatsache gestoßen sein, sind auch nie ohne Titel angekommen.

Ihr Trugschluß, — es kann sich dabei nur noch um Zwischentitel handeln — liegt darin, daß die Zuschauer nicht denken wollen, sondern zur Unterhaltung und Erheiterung sich Filme ansehen.

Künstlerische Spitzfindigkeiten und Abwegeliegen den meisten Zuschauern meilenfern.

Obwohl durchaus gewitzt und erfahren in allen sinnlichen und allzumenschlichen Sachen und Reizen, ist die Masse in künstlerischen und Bildungsfragen sehr kindlich — also vorurteilslos!

Unsere moderne Bildung ist aber mit Vorurteilen bestachelt wie ein Igel.

Es ist klar, daß hier ein Rührmichnichtan ist, und so haben einige der Verfechter des titellosen Films unbewußt dem Formgesetz gehorcht, indem sie ihren Filmen sehr einfache und übersichtliche Drehbücher zugrunde legten.

Das aristotelische — auf der Sprechbühne sehr wirksame, aber ganz unfilmische Gesetz der Einheit von Ort und Zeit ist z. B. in den Filmen von Carl Mayer nur durch stärkste Handlung erträglich gemacht.

Sehr starke, klare Handlung ist aus sich heraus verständlich, und wo ein Meister gearbeitet hat, wird man immer Sparsamkeit, nicht nur in Titeln, finden.

Ein guter Zwischentitel im Film kann und muß — weil er schneller in seiner Wirkung ist — für eine Bildfolge einspringen, die zur Erklärung nötig ist, jedoch zu lang ist und den Rhythmus zerreißen, also wirkungshemmend sein würde.

Wirkung ist aber das Bestimmende bei der Wahl der künstlerischen Mittel.

Die Zwischentitel sollen auch die Schwäche des menschlichen Denkapparates — seine Trägheit — ausgleichen und zielsweisend beeinflussen.

*

Obwohl man dem Drehbuch — nachdem es so lange als überflüssig galt — heute gebührend Aufmerksamkeit widmet, überläßt man die Herstellung

der Titel selber meistens irgendeiner handwerklichen Stelle.

Man gibt sie also mit dem üblichen Vorspann usw. in Bausch und Bogen einer Titelfirma in Auftrag.

Die Wirkung ist entsprechend, da die ausführende Firma nur die handwerkliche Seite des Druckens oder Zeichnens und Photographierens übernimmt und dann die fertigen Titelmeter — nach Erfahrungssätzen geschnitten — dem Auftraggeber ab liefert.

In Wirklichkeit ist ein guter Zwischentitel wichtiger als ein mittelmäßiges Bild, ein ungeschickter Titel aber hebt durch Zerstörung des Bildrhythmus die Wirkung der vorherlaufenden Bilder auf.

Und die Seele des Zuschauers, vielleicht gerade bereit, sich der Erschütterung des Rhythmus hinzugeben, weicht scheu zurück und wird leicht mißtrauisch.

Ebenso wichtig wie die Entdeckung des Überblendens bei der Bildfolge ist sie auch beim Zwischentitel.

Das Überschneiden der einzelnen Bildfolgen wirkte um so überraschender auf den Zuschauer, weil er sich vorher nicht bewußt war, was ihn beim sprungweisen Gehen und Kommen der Bilder gestört hatte.

Auch der gute Titel darf nicht in den Rhythmus der Bildfolge hineinspringen, sondern muß eingeblendet werden.

Die beste Lösung ist auch hier die mühsamere, nämlich den Titel als Bild aufzufassen und innerhalb des Szenenbildes zu kopieren.

Wobei man zweckmäßig durch Abflauen des Bildes die Hauptaufmerksamkeit auf die Titelworte legt.

Diese Mehrarbeit verringert aber die Gefahr, den Bildrhythmus zu zerstören.

Knappheit, Kürze des Titels ist immer ein Vorteil, doch muß ein Meister des Schriftstils diese Spar samkeit mit Vollendung verbinden.

Nur ein Anfänger oder Stümper ist geizig oder verschwenderisch.

In einem guten Titel darf kein Wort zu viel, aber auch kein i-Punkt zu wenig sein.

Es ist bekannt, daß die Schwedenfilme besondere Sorgfalt auf ihre Titel legen, doch sind die Amerikaner fast noch aufmerksamer, weil sie bei der bis ins Kleinste gehenden Untersuchung der Filmwirkung auch den Titel und seine Wichtigkeit nicht übersehen konnten.

Sie führten zuerst die sogenannten gegossenen Titel ein, deren Buchstaben erhaben auf der Platte stehen und durch ihre Schatten weit lebendiger wirken als einfach gedruckte Titel.

Sicherlich ist dieser Weg sehr ausbaufähig.

Schon handgeschriebene oder gezeichnete Titel wirken viel besser und bieten Gelegenheit, schön verzierte Anfangsbuchstaben zu verwenden.

Wobei diese Initialen wappenartig den Sprechenden ankündigen können.

Unbedingt zu vermeiden sind sogen. Groteskschriften wegen ihrer Unleserlichkeit, auch muß der Titel unzweideutig angeben, wer spricht.

Falsche Titeleinklebung, schlechter Satzbau oder fehlender Name — ein besonders häufiger Fehler — können die Unsicherheit des Zuschauers sehr leicht zur Unzufriedenheit werden lassen.

Ein Unzufriedener steckt aber 10 andere an.

*

Jeder Leser amerikanischer Zeitungen erinnert sich lebhaft der ausgesprochen amerikanischen Groteskzeichnungen von Mudd, Jeff usw.

Deren bis zur Verstümmelung knappe Reden und Antworten stehen in einer Schleife, die aus dem Munde des Sprechenden gezogen ist.

Man sollte diese Art in Lustspielen oder Grotesken häufig anwenden.

Sicher mit derselben unfehlbaren Wirkung wie bei den amerikanischen Zeichenvorbildern.

Gerade bei komischen Filmen spielt der Titel eine große Rolle, da er meistens dem Volksmund abgelauschte Redensarten und Schimpfworte wieder gibt, die unbedingt zur Wirkung gehören.

*

Im Lehrfilm hat der Titel eine noch größere Bedeutung als im Spielfilm, da er zugleich belehrend und erklärend wirken soll.

Die Forderung der Kürze ist hier überaus streng, weil Lehrfilme sehr kurz sind, aber viel Titel brauchen.

Da der Preis für den Titelmeter fast gleich dem Bildmeter ist (ausgenommen beim Stehbild oder dem Firley-Druckverfahren), so muß der Lehrfilmtitel ganz besonders durchgefeilt werden, ohne daß er dabei der Verständlichkeit schadet.

In der Anzahl und Länge (vor allem) gibt es eine Grenze, und wenn einige Lehrfilme zur Hälfte aus Titeln bestehen, so ist die Grenze sicher überschritten.

Weit besser ist es, einen schwierigen Vorgang im Trickbild zu wiederholen.

Wie notwendig der Lehrfilmtitel an sich ist, zeigt die Tatsache, daß aus Mangel an festen Größen- und Raummaßstäben, durch die meistens unwirkliche, ungewohnte Beleuchtung usw., es selbst Fachleuten schwer fällt zu folgen.

Was für ein Tierkörper, Arbeitsgerät oder Maschinenteil gezeigt wird, oder ob das Bild etwas Festes oder Flüssiges darstellt, ist selbst für sie oft unmöglich ohne Titel festzustellen.

Selbstverständlich ist im Lehrfilmtitel die Ausmerzung aller überflüssigen Fremdwörter. Lateinische Bezeichnungen sind stets den deutschen unterzuordnen.

Auch Zeitlupen- oder Zeitrafferaufnahmen sind manchmal ohne Titel vollkommen unverständlich, weil sich der Zuschauer erst an die veränderte Bewegung gewöhnen muß.

Verständlichkeit aber ist die erste Forderung an den Filmhersteller.

So ergibt sich überall die Wichtigkeit der Zwischentitel.

Ja, man könnte den Verfechtern des titellosen Films sogar beweisen, daß nur ein schlechter Film bemüht ist, abrollendes Geschehen bildmäßig da zum Ausdruck zu bringen, wo nur das Wort rhythmischer ist.

Ein vollständig titelloser Film kann nur kopf- und herzloser Rumpf sein.

Immer aber wird der gute Zwischentitel dem Zuschauer die nötige Sammlung zur ruhigen Betrachtung und völligen Erfassung der Bilder verschaffen.

*

3. FILM UND MUSIK!

Polyhymnia schüttet heute aus ihrem Füllhorn statt der erwarteten Melodienblüten und -früchte oft nur Disteln und faules Laub über uns aus!

Jede gute Film hat innerliche Musikalität.

Das erfordert sein Formgesetz, in dem die innere Spannung durch Schall und Lichtwellen (s. Doppelempfang) ausgedrückt wird.

Während das Sprechtheater den Klang der menschlichen Stimme — seine Kehlkopfschwingungen — für sich in Anspruch nahm, und die Oper das Wort nur im Schwall seiner Instrumentalmusik auflöste, griff der Film zur reinen Musik.

Er benutzte den Rhythmus der Musik, um den Forderungen des auf Doppelempfang (Auge und Ohr) abgestimmten Formgesetzes zu genügen.

Die Zweieinigkeit des Filmrhythmus' muß gemeinsam an- und abschwellen, und mit der Pantomime die vergleichsweise größte innere Spannung erzielen.

So erscheint es widersinnig zu einem Film einfach bestehende Musik — die doch auf ganz andere Rhythmen zugeschnitten wurde — zu spielen.

Vielmehr muß der gute Film seine eigene Musik haben, deren Klangwellen im selben Takt wie die Lichtwellen seiner Laufbilder atmen.

Die bestehenden fachlichen Schwierigkeiten des Auffangens dieser verschiedenen Wellarten auf dasselbe Mittel — den Filmstreifen — scheinen heute gelöst zu sein.

Alle abwegigen Versuche durch Einkopieren von Noten oder gar des Kapellmeisters hatten von vornherein wenig Anklang gefunden.

*

Schon die Erfindung der Musik durch den Ton-schöpfer hängt von seiner Arbeitsweise ab.

Immer aber wird die Musik sich dem Bildrhythmus anschmiegen, einerlei, ob der Komponist aus dem Stegreif den fertigen Film begleitet oder aus Motiven und Themen, die er im Laufe der Filmherstellung erfand, erst eine Niederschrift — sein Stimmenbuch anfertigt.

Daß ein echter Künstler auch hier den Forderungen des Ausgleichgesetzes mühelos genügt, ist selbstverständlich.

Die herrschende Musiklehre hat die natürlichen Schwingungsgesetze in ein Prokustosbett gezwängt, indem sie z. B. die drei verschiedenen Töne Fis, Ges und Eisis als gleich ansieht.

Doch hat diese Lehre Aussicht weiter modern zu bleiben, weil die Zähigkeit der Musikverleger eine neue bessere Lehre nicht aufkommen lassen wird.

Denn im Augenblick wären ihre großen Läger nur noch Papierabfall.

Daß jeder vierte oder fünfte Deutsche heute irgendein Instrument spielt, erscheint sicher dem wahrhaft musikalischen Menschen nur als Plage, nicht als Kultur.

Ausgerechnet das am meisten gespielte Instrument, das Klavier, ist auch das seelenloseste, weil am meisten geknebelte!

So ist die alte Lehre dem erschreckend unmusikalischen Hauptteil der Musikausübenden angepaßt.



ASTA NIELSEN
als „Lulu“ in „Erdgeist“



ASTA MIELEZEN

Hätte Deutschland nicht Beethoven, Mozart, Wagner usw., das Leben gegeben, so wäre Deutschland offenbar das unmusikalischste Volk der Erde.

Leider glaubt jeder das Gegenteil.

Nur so ist es möglich, daß die Musikverleger — die zu vorsichtig sind, jüngeren Kräften das Feld zu lassen — gemeinsam eine Art entdeckt haben, um das Geschäft zu heben.

Das sind die „Bearbeitungen“ klassischer Werke, die in 99 von hundert Fällen Verballhornungen sind.

Die geradezu entsetzliche Art, ein Gesangstück etwa in drei Lagen — herauszubringen, muß den wahrhaft Musikalischen zur kopfschüttelnden Verwunderung zwingen.

Solche Musikausübung kommt für den Film nicht in Frage, der vollblütigste Musiker ist für ihn grad gut genug.

Ein Stümper, der Chopins Trauermarsch in a-dur herunterspielt, oder Beethovens G-moll-Fantasie in G-dur, ist im Kreis der Filmerzeuger unmöglich, weil schädlich.

Obwohl der Film als Unterlage für den Komponisten viel spröder und unübersichtlicher ist, als etwa die gedruckte Vorlage zu einem Gedicht oder zu einer Oper, so sind die Vorteile doch ebenso bedeutend, und Schwierigkeiten müssen überwunden werden.

Der Film fliegt am Zuschauer vorbei, und nur besondere Vorrichtungen können ihn zum halten oder rückwärtsgehen zwingen.

Das muß verzögernd wirken auf die Tätigkeit des Tonschöpfers, und man wird sich den Gebräuchen der Technik anschließen müssen, die sogenannte Ausführungszeichnungen anfertigt.

Es muß also ein Ausführungsdrehbuch geschrieben werden, das den fertigen Film genau wiedergibt, Szenenfolge, Inhalt und Zeitdauer in Sekunden.

Das alles ist sehr wichtig und die Zeitdauer besonders für den Tonschöpfer, der schon immer sein Metronom dafür hat.

Der große Vorteil aber ist der schnellere Atem, der lebendigere Rhythmus, den jeder Film vor der Oper usw. voraus hat.

Hier kann der Musiker alle Register seiner Kunst in reichstem Wechsel und schönster Mannigfaltigkeit ziehen.

Gerade das schnelle Gleiten und Springen der Stimmungen, das Singen der Untertöne behütet ihn vor dem großen Fehler der Opernvertonung: die übliche Musikschreiberei um eine leere oder ausdruckslos erzählende Stelle herum.

Eine Musik, die statt Mittel zu sein, den Zweck selber darstellen will, ist unkünstlerisch, verlogen.

Ein Tonschöpfer, der sich nicht nebenordnet, und Hand in Hand mit den anderen Kräften arbeitet, ist unfähig, einen Film zu vertonen, denn Kunst ist Zucht, nicht Gesetzlosigkeit.

Und Filmmusik soll nicht nur plaudern, sondern mit dem Rhythmus der Bildfolge zusammen auf die Zuschauer einwirken.

Bilder und Töne sollen in wechselseitigem Bestreben unser Empfinden lockern und erschüttern.

Das Doppelgespann: Licht und Ton muß strengen Willen und zähen Zügel spüren, wenn es den verschlossenen Acker der menschlichen Seele aufbrechen und saatreif machen soll.

Widersprechen Ton- und Bildrhythmus sich, so entsteht sofort eine Unausgeglichenheit, — ein Etwas, das der Zuschauer zwar fühlt und ahnt, aber nicht erklären kann, und deshalb unzufrieden macht.

Eine Eifersuchtsszene kann nicht durch Harmoniummelodien begleitet, ein Überfall nicht mit Walzern, ein Mord nicht mit Trillern unterstrichen, eine Liebesszene nicht mit Märschen fortissimo geblasen werden.

Das ist so einfach, aber scheinbar so schwer zu behalten.

Ein Komponist, der nicht die Seelenregungen der Zuschauer nacherleben kann, wird auf Erfolg vergeblich warten.

Das einfachste Mittel ist fast immer das Beste; mit ausgefallenen, mühselig gesuchten, dürftig gekitteten Mehrklängen darf er nicht kommen, mit aufhetzenden, sinnlich überreifen, faulen und überreizten Mißtönen uns nicht langweilen oder anwidern.

Das ist Tingeltangel — keine Filmmusik.

Die Forderung des vergleichsweise geringsten Aufwandes zur Erzielung der Wirkungseinheit darf der Musiker nicht allein so auslegen, daß Arbeit, Fleiß und Liebe gering sein sollen.

Musik an sich ist ja keine Weltsprache, wie uns die Musiker immer wieder glauben machen wollen.

Für sich allein ist sie nur sehr beschränkt dazu geeignet, weil Indier und Neger usw. andere Grundlagen der Musiklehre haben.

Nur der Rhythmus der Musik ist weltbürgerlich und mit dem Lichtspiel zusammen ist die Weltsprache geschaffen, ist die trennende Kluft zwischen den geistigen Inseln der Menschheit überbrückt.

*

4. STIL- UND ZIELWILLE IM FILM

*Was immer der Meister erschafft,
ist Zucht,
zeigt den Willen zum Stil.
Der Lehrling mit Freiheit und Kraft
versucht, — — —
und schießt stets übers Ziel!*

Stilisierung! — Eines der beliebten Schlagworte unserer Kunst, das in seiner schillernden, schlüpfrigen Art immer neue Seiten zeigt, wenn man's erjagen will.

Stilisierung im Film! Eine oft erhobene Forderung, aber mit stets mangelnder Begründung.

Es gibt sogar schon Stil-Filme, wenn man den Reklamen der Filmleute glauben soll, aber ob sie wissen, was Stil ist?

*

Stil kann und wird nie etwas andres sein, als Vermittler von Stoff zu Form.

Stil ist mit ihr eins, wie Leib und Seele, und auch den ewigen Gesetzen des Verfalls, des Wechsels unterworfen; er ist der Vermittler des Charakter-Ausdrucks aller menschlichen Betätigung.

Sei es der Baukunst, der Musik oder Kostüm-mode, der Malerei oder Bildhauerei.

Ewig allein ist der Stil der Natur, weil ihre Ge-setze stärker sind, als ihr Stiltrieb.

Alle menschlichen Stile pendeln hin und her, zeigen einmal das Ding und sein Geschehen, das andremal seine Bedeutung und sein Wesen, oder versuchen es zum mindesten zu zeigen.

Einmal ist jeder Stil bestrebt, den gegebenen Stoff bis zum Geiz sparsam zu verwenden, das andremal zeigt er den Hang zur sinnlosen Verschwendung und Häufung aller Stoffe, dazwischen die vielen Spielarten, deren Stoffgerüste unter Schmuckprotzerei und Verzierungsausschlag verleugnet werden.

Es ist klar, daß ein Begriff Stilisierung weder in der übrigen Kunst noch im Film Berechtigung hat.

Jedes Kunstwerk hat doch eine Seele, eine Idee, diese ist aber niemals stillos, sondern ihre Eigenart ist gerade ein besonders starker Stil.

Immer wieder stoßen wir bei diesem Graben auf die saftstrotzende Wurzel des Ausgleichsgesetzes.

Es ist unmöglich, einen Film zu stilisieren, das muß erst klar sein.

Ein Film kann nur einen Stil haben, — das ist der Stil seiner Fabel, und jede Fabel hat ihren eignen Stil, vermittelt also auf ihre Weise die Belebung der Erde mit Atem, bringt uns alles Lebende und Tote durch Vermenschlichung zum Erlebnis.

Völlige Wortspielerei ist es, von Stilisierung des Schauplatzes oder der Pantomime zu reden.

Beide können sich nicht ohne Strafe den Forderungen des Formgesetzes entziehen, sie müssen Ausgleich und Anpassung an den Stil und Rhythmus der Wirkungseinheit suchen.

Eine merkwürdige Gedankenverbindung verkettet Stilisierung mit zeitlos, und eine noch merkwürdigere Gedankenlosigkeit redet es immer wieder nach.

Alles ist zeitgebunden, nichts zeitlos.

Gleichberechtigt nebeneinander sind Persönlichkeits-Stil und Zeit-Stil, aber beide unterordnen sich dem Gattungs-Stil, der in sich das Formgesetz aller Stile schließt.

Stilwille- und -Gehorsam, das ist das Geheimnis des Films, der den Zuschauer befriedigt.

Immer wieder sieht man den Unterschied in der Darstellung unserer Großen, etwa Kraus, Dieterle, selbst Asta Nielsen.

Hat sie der Regisseur in den Gehorsam, in die Zucht des Fabelstils gezwungen, sind sie zwingend wirkungsvoll.

Sprengten sie aber die Zügel des Regisseurs, so sind sie unruhig, zersplittert, und befriedigen den Zuschauer nicht so wie sonst.

Also nicht Stilisierung, — Stileinheit ist die zwingende Forderung.

Nur ganz wenige Fabeln haben mehrere Stile im Ausdruck ihrer Zeit und Persönlichkeit, z. B. Carlos und Elisabeth.

Sie haben sehr einfachen Aufbau und spielen um die Gegenpole Liebe und Haß.

Diese Fabeln kann man als zeit- und stillösbar bezeichnen, niemals mit stillos, was doch nur stilunrein bedeutet.

Kitsch ist Stilunreinheit, oder Stilwirrwar.

Kunst ist Stilzucht.

Gibt es eine einfachere Formel, oder andere Erklärung dafür, daß Kunst und Kitsch so nah beieinander liegen?

Erfreulicherweise kommen sich heute Künstler und Kaufmann mehr entgegen, so daß der Künstler alle Bauten, Straßen usw. aus der stilunreinen Umwelt herausschälen und im Glashaus einheitlich neu erbauen kann.

Der Fröhlich-Film „Der Schatz“ ist solch ein Ruhepunkt auf dem Weg zum stilreinen Film; „Die Nibelungen“ schon zielweisend.

Hell ist das Ziel beleuchtet von innen und außen, Lehrverstand und Werkverstand können sich die Hände reichen.

Jetzt liegt es an den Filmschöpfern, ob sie gute Filme schaffen oder nicht.

Sie brauchen nur Stil- und Zielwillen zu zeigen.

*

5. FILM, VISION UND EXPRESSIONISMUS

Visionen sind Gedankenbilder einer Handlungsfigur, die für den Zuschauer in Lichtbilder übersetzt sind; so gleicht der Film einem Dolmetsch der den Nationen die verlernte Weltsprache überträgt.

Dieses ist die fast unabsehbare Grenzerweiterung der Filmkunst, daß sie nicht nur sichtbare, sondern auch die gedachten Vorstellungsinhalte zu Bilde bringen kann.

Je nach dem Anreiz der Entstehung unterscheidet man drei Arten Visionen:

a) Die bewußt erinnernde Vision, wobei der Verliebte etwa an seine Kindheit denkt, Raffke etwa an seine Lebensmittelzüge, der Scheckswindler an den falschen Scheck usw.

b) Die unbewußt sinnbildliche Vision, wobei Redensarten und Sprichworte verbildlicht werden. Etwa jemand kommt unter die Räder, oder sein Schloß kommt unter den Hammer, oder ein Ereignis wirft seinen Schatten voraus, irgend etwas greift mit roher Riesenhand in ein ruhiges Heim usw.

c) Die vorausahnende phantastische Vision, meistens aus Gewissensbissen geboren; mit übertriebenen, verzerrten Bildern. Etwa der Mörder sieht sich von 100 riesigen Schutzleuten umgeben, oder ein Erfinder sieht sich mit seiner Erfindung abstürzen, ein verschwenderischer Vater sieht seine Kinder verarmt und bettelnd, eine Frau ihren Mann verunglücken usw.

Die Möglichkeiten sind so zahlreich und wendungsfähig, daß der Film der Zukunft nicht verlegen sein wird.

Die technische Ausführung hat verschiedene gangbare Wege.

Am häufigsten findet man die Trickaufnahme, das doppelt oder mehrfach Belichten des Films; oder die Vision wird zwischen die Großaufnahme eingeschnitten. Hierbei ist es immer besser gut durchzublenden, so daß die Zusammenhänge gewahrt bleiben.

Drittens kann die Vision durch Vorsatzlinsen oder Zerrlinsen hervorgerufen werden; etwa jemand erzählt von einem Riesenpalast, den er gesehen hätte, der nun im Bild riesig anschwellen muß, oder jemand

erzählt von den Wolkenkratzern Newyorks, die sich biegen und schief stehen, oder jemand lügt, macht aus einer Mücke einen Elefanten usw.

Gern benutzt der Trick die schöne Möglichkeit der Größen- und Geschwindigkeitsverschiebung, so daß alle Visionen furchtbarer, gewaltiger erscheinen.

All diese scheinbaren Gesetzmäßigkeiten haben wir auch schon in unseren Träumen und Wünschen, so daß der Film tatsächlich ihre Verbildung ist.

*

Das Zeitalter des „ismus“ konnte am Film nicht vorübergehen, ohne ihn mit Im- oder Expressionismus zu verquicken.

Man übersah dabei, daß beide nur Zwillinge sind, sich gegenüberstehen wie Sehen und Röntgen etwa.

Der Film ist aber nur Schein, nur Bild, also immer impressionistisch, und auch die Vision kann nie expressionistisch sein! — „Caligari“ war nur Zwitter ohne Fruchtbarkeit, weil die Schauspieler nie expressionistisch sein können, die Umwelt aber — Architektur und Landschaft — immer mit den Handelnden den gleichen Stilwillen haben muß.

Nur der Impressionismus — wenn schon das Wort angewendet werden muß — ist filmisch, trifft es im Nerv, erregt seine Wesenheit durch Schuß ins Schwarze.

Und so hat Ben Akiba, der Alte, wieder Recht mit seinem: „Alles ist schon dagewesen“; der Film als

Kunstform ist neu und doch uralt an sich, weil er mit den ersten Gedanken geboren wurde.

Erst durch die gesteigerte Technik der Jetzzeit gelang es, ihn als Dolmetsch der Weltseele für uns zu gewinnen.

* * *

IV. AUSWIRKUNGEN DES FORMGESETZES AUF DRAMATURGIE, REGIE UND SCHAUSPIELTECHNIK

1. DER SCHÖPFER DES KUNSTWERKS

Schöpfer sein, heißt ein drittes Auge und ein drittes Ohr haben, um die Natur zu belauschen und ihr Geheimnis zu erkennen: aus kleinsten und einfachsten Teilchen ein vollkommenes Ganzes zu schaffen.

Bei keiner Kunstform ist der Streit um die Schöpferschaft so heftig wie beim Film.

Wer ist der Schöpfer eines Filmkunstwerkes? Kann es ein einzelner Mensch sein?

Gleich von Beginn an übersprang der Regisseur diese Frage und behauptete lange Jahre hindurch den Ruf als Urheber.

Er allein wurde neben den Stars im Vorspann genannt oder auch gezeigt.

Dann folgten — mit den immer wichtiger werden- den Bauten — die Architekten und dann die Operateure mit der Forderung im Vorspann genannt zu werden.

Kostümhersteller, Beleuchter usw. schlossen sich an, und so glaubte man alles zum Aufstieg des Films vorbereitet zu haben.

Ehe man schließlich dem Dichter des Drehbuches seine Notwendigkeit zugab, verging geraume Zeit; und zuerst entdeckte die Spürnase der Amerikaner, daß in ihrem Arbeitsring ein Riß war, wenn der Dichter nicht mitwirkte.

Gewiß war der Umstand günstig, daß sie schneller arbeiten konnten, und demnach eher vorm Berg standen als wir, aber die planmäßige Durchforschung der Wirkungsbedingungen lag bei uns noch brach, als sie drüben schon allgemein war.

Heute ist der Dichter endlich auch bei uns an die gebührende Stelle gerückt, vielleicht nicht weil man es einsieht, sondern weil man bei Gewinn- und Verlustrechnung mit sicheren Größen zu rechnen pflegt, also Drehbuch, ebenso wenig wie Reklame usw. dem Zufall preisgeben darf.

Was der Dichter und Schriftsteller ersann und mit aller Technik seines Handwerks bearbeitete und ausfeilte, ist die folgerichtig sich entwickelnde und festen Gesetzen folgende Handlung.

Die zur Auslösung von ihm erdachten Charaktere werden so erfassbar gestaltet, daß die dazu be-

stimmten Schauspieler mit ihrer Technik und Kunst sie verkörpern können.

Nachdem der künstlerische Leiter alle Vorbedingungen wie Kostüme, Bauten usw. von seinen Künstlern hat herstellen lassen, beginnt der Regisseur als Spielleiter zu schalten, indem er als Meister aller ihm anhand gegebenen Formen und Mittel sie in den gewollten Rhythmus zwingt.

Sein Arbeitsweg gleicht so genau dem eines Schriftleiters, ist also nicht neu und ohne Vorgänger, wie man gern zu behaupten pflegt.

Weil ja auch der Film seit Urbeginn der Welt im Rhythmus unserer Gedanken ist und nur in seiner Ausdrucksform durch das Bild auf der Leinwand eine neue Kunst für uns erscheint.

Veranlagung und Erfahrung müssen zusammenwirken, damit der Spielleiter die Übersetzung der körperlichen Spielvorgänge auf die Ebene des kaum 3,5 cm breiten silberhaltigen Filmstreifens in Bildern meistert und sie in glattem Fluß zusammenschneidet.

Wobei ihm alle besonderen Schwarzweiß-Gesetze des Bildes schon im Blut liegen müssen.

Die rein handwerksmäßige Auffangung der Szenen in den Filmstreifen überläßt er den Aufnahmetechnikern, die wiederum alle lichtbildnerischen Gesetze beherrschen sollen.

Ein Künstler aber muß jeder in seinem Fach sein, sonst geht das Räderwerk stockend und un ausgeglichen.

Ein Streit um den Lorbeer ist daher unsinnig. Keiner ist der Alleinschöpfer, jeder hat nur seine Aufgabe vergleichsweise am besten zu lösen.

Jeder ist nur ein Stück der Wirkungseinheit, ein Nichts ohne die anderen.

Gewiß kann ein besonders begnadeter Mensch auch Dichter und Spielleiter zugleich sein, seltener schon Spielleiter und Schauspieler, aber eigentlich schöpferisch sind nur der Dichter und der Komponist, der Tondichter.

Denn dieser muß seine Themen und Motive zur Melodie des Spielrhythmus neu erfinden, um später dem fertigen Film entsprechend seine Schöpfung in Noten und Takten niederzulegen.

Der so entstandene Film ist vorführungsbereit, wohlverstanden nur für den Dichter, den Spielleiter und die Schauspieler.

Und nun kommt der Schliff, das Schneiden, das unermüdliche Feilen an der Bildfolge, bis ihr Rhythmus vollendet die vom Dichter gewollte Wirkung auslöst.

Hier glauben die meisten Filmhersteller an Liebe sparen zu können, was sie andernorts verschwenden.

Wie kann man verlangen, daß der Zuschauer von einem liebeleeren Werk hingerissen wird, daß er seine Zuneigung an etwas Lebloses verschenkt?

Ohne Liebe keine Seele, dies Gesetz kann der Filmhersteller nicht übergehen, ohne bestraft zu werden.

*

Zwischen der Uraufführung liegt nun außer der Zensur und Reklamevorbereitungen noch eine bisher übersehene Lücke im Schwungrad des Wirkungskreises.

Das ist die Überleitung in den Zuschauer durch einen Künstler, den man Seelenspion nennen könnte.

Der Film muß jedenfalls in verschiedenen Provinztheatern unter anderem Titel, ohne besondere Reklame zur Probe laufen, und der Spion muß Fühlung mit der Zuschauerseele nehmen, muß Regiefehler entdecken, muß letzte Unebenheiten, Tempoverschleppungen usw. ankreiden. Nötig ist es, daß der Spion den Film nicht vorher kennt, damit er auch die gewollte Wirkung beobachten kann.

So kann der junge Weltbürger hinaus gehen, um seine Sendung zu erfüllen: Die Menschheit unbewußt zu erheben, zu beglücken und von innen heraus zu veredeln.

Denn unbemerkt hat jeder gute Film einen erzieherischen Gedanken in sich.

*

*

2. DIE DRAMATURGIE DES FILMS

*„Alles ist schon dagewesen.“ Ben Akiba
hat Recht, aber wie die Sonne täglich
immer neu uns scheint, so entsteht täglich
Neues aus den Bausteinen des Alten.*

Es kann sich bei der Dramaturgie des Films um nicht mehr und nicht weniger handeln, als die Gesamtheit ihrer Gesetze aufzudecken und aus der beobachteten Wirkungseinheit die Einzelursachen abzuspalten.

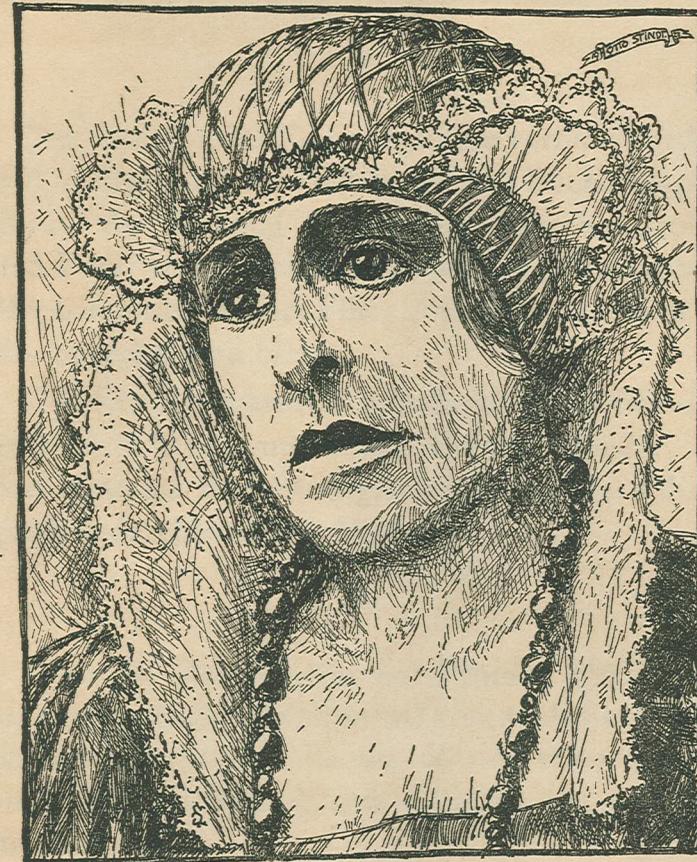
Film und Theater zeigen hier deutlich ihre Gegenpole in der Ausführung der dramatischen Möglichkeiten, während die Aufbaugesetze des Dramas beiden gemeinsam sind.

Das Theater zeigt stückweises Abrollen der Geschehnisse in der Spannung des Aristotelischen Gesetzes — Einheit von Ort und Zeit —, und damit Ballung der dramatisch wirksamen Kräftepfeile in die geringste Anzahl.

Im Film die Auflösung von Ort und Zeit, und damit die Verteilung der Kräfte auf eine beliebig — theoretisch unendlich — große Anzahl.

Der Film gleicht hier der Sonne, ihre Strahlen entsprechen den Kräftepfeilen.

Diese Grenzerweiterung — scheinbar unendlich, aber zwischen den genannten Polen schwungend — ist das Merkmal, der ungeheure Vorzug der Dramaturgie des Films.



HENNY PORTEN
als „Anna Boleyn“



Aus ihr entspringen all die filmischen Möglichkeiten, die jede andere Kunst übertrumpfen.

*

Die Tatsache, daß Romane so gern verfilmt werden, fußt weniger auf der Beliebtheit des Buchschlagers, als auf der Stellung des Romans zwischen Drama und Film, wobei der Roman weniger dramatische Möglichkeiten als der Film, aber sehr viel mehr als das Sprechdrama bietet.

Der Roman übersetzt abrollendes Geschehen in gedruckte Worte und damit Gedankenbilder, das Sprechdrama in gebärdegestützte, und der Film in gebärdedurchleuchtete Bilder.

*

Über die Dramaturgie des Dramas gibt es eine ausreichende Anzahl guter und anschaulicher Werke, doch gibt der Begriff „Drama“ oft zu Irrtümern Anlaß, weil seine Bedeutung sich geändert hat im Laufe der Zeit.

Drama bedeutete ursprünglich nur Handlungablauf, — (etwa wie dämonisch in der Antike noch die zum Guten leitende innere Stimme, heute aber böse oder teuflisch bedeutet; oder wie nervös noch zu Hebbels Zeiten geistreich, heute jedoch nervenkrank bedeutet) — heute denkt man bei Drama nur an ernstes Geschehen, Trauerspiele.

Die Aufbaugesetze des Dramas, auf den Film zugeschnitten sollen kurz dargelegt werden.



Jedes Drama hat einen Mittelpunkt, einen Helden (oder eine Heldin) nötig.

Er vertritt und verfechtet eine gute Idee gegen einen Feind, meistens gegen eine ganze Reihe von Gegnern.

In diesem Kampf wird er zu irgend einer Tat hingerissen, die ihn in den verderblichen Strudel reißt, untergehen läßt, oder zur Aufgabe des Kampfes zwingt.

Erste Forderung ist hier: Zuschauer und Held müssen eins sein, müssen zusammen gegen seine Feinde gehen, mit seinen Freunden halten.

Der Zuschauer muß also gleich in den ersten Szenen seinen Helden kennen lernen und sich in ihn hineindenken können, damit er später mit ihm leidet, erfreut oder empört ist.

Alle übrigen Gesetze der Spannungsknüpfung- und -lösung unterwerfen sich dieser ersten Forderung.

Ein noch so kunstvoller Aufbau des Dramas, ein noch so logischer und straffer Handlungsbogen kann den Verstoß dagegen nicht ersetzen.

Wenn des Zuschauers Mitgefühl nicht weiß, für wen es schlagen soll, wenn es umhertasten soll und

im Suchen, Finden und Verlieren nach dem Helden enttäuscht wird, ist die Wirkung zersplittet.

Niemals, auch nicht durch Nebenhandlung soll der Zuschauer einem Scheinhelden Mitgefühl zuwenden, der schon im zweiten oder dritten Akt spurlos verschwindet. Diese Irreführungen beeinflussen die Stimmung des Zuschauers immer ungünstig.

Von vornherein soll der Held alle liebenswerten Eigenschaften in reichem Maße zeigen, so daß er unserem Wunschbild gleicht.

Das verleitet aber leicht zu Stilfehlern, wenn nämlich ein Held im Übermaß mit Eigenschaften und Talenten bedacht ist.

Ein Held, der bildhübsch, reich, hochelegant und sehr klug ist, der als Autofahrer, Flugzeugführer, Rennruderer und Golfmann alle ersten Preise holt, der als Schriftsteller und Maler glänzende Erfolge hat, als Vollblutmusiker auch noch komponiert, ein solcher Held ist stilgemischt, ist kitschig.

Einen solchen Übermenschen kann man nur belächeln, er steht scheinbar zu hoch für unser Mitgefühl.

Leider findet man solche Helden nur zu oft, selbst bei bekannten Verfassern.

Es gibt auch Dramen, die scheinbar mehrere Helden haben, ganze Massen und Völker können seine Rolle übernehmen, doch sucht sich der Zuschauer immer einen aus der Masse heraus, der ihm gefällt.

Die Möglichkeiten zum Zwiespalt sind riesengroß, überall ist Haß und Liebe, Hunger und Lebensgier, Ehrgeiz und Eifersucht tätig.

Aber die abrollende Handlung soll auch logisch sein, soll möglich wirken.

Der Zuschauer muß sich sagen können: Wie leicht kann dich das selber treffen!

Er muß sich etwa bestürzt fragen: Um Himmelswillen, wie konnte der Held das tun? — Wie konnte er sich aus falschem Ehrgeiz stellen, oder für eine Dirne seine Ehre, sein Leben aufs Spiel setzen? Oder: wie konnte er so vertrauensselig sein, in die Falle zu gehen, oder den Brief zu schreiben, den der mächtige Gegner abfangen muß?

Kurzum, der Held muß dasselbe tun, was der Zuschauer tun könnte und würde, wenn er nicht die Zusammenhänge wüßte.

Er muß menschlich handeln, ob er König oder Bettler ist.

Die Verfasser der erfolgreichen Filme „Anna Boleyn“ und „Dubarry“ haben das mit ihren Helden vortrefflich verstanden, auch „Peter der Große“ ist ein gutes Beispiel für diese Forderung.

*

Entgegen der bei uns üblichen Einteilung in Akte gibt der Amerikaner seine Filme fast immer pausenlos, doch ist der Vorzug nicht recht greifbar.

Für amerikanische Verhältnisse, wo manche Theater 4—5 Vorstellungen täglich haben, mag allenfalls eine Zeitersparnis mitspielen.

Die Akteeinteilung gibt dem Verfasser Gelegenheit, die Spannung etwas zu lockern und danach neu zu straffen, also rhythmisch zu arbeiten.

Die Aktenden sollen immer eine kleine Zögerung des Helden vor einem neuen Schritt bringen, den er aber doch tut, ja tun muß, weil es die Handlung weiter treibt.

Wichtig ist die Länge der Szenen, die das Film- oder besser Drehbuch angeben muß, weil der Spielende leicht durch gut gelungene Bilder verleitet wird, unwirksame — dramatisch leerlaufende Stellen zu bringen.

Die herrlichen Klosterbilder in Oswalds „Lukrezia Borgia“ sind solche Leerläufer; aber fast jeder Film zeigt sie mehr oder weniger.

Die verschiedenen Aufgaben der Akte fangen mit der Ort- und Personenschilderung — dem sogen. Milieu — an.

Bei der Vielseitigkeit der Ortswechselung ist eine neue Forderung des Films sehr wichtig: Der erste Akt soll möglichst alle Orte, an denen spätere Handlung abrollt, zeigen, ebenso alle Personen mit ihrer Umgebung und ihren Charakteren skizzieren.

Wenn man diese Forderung übersieht, wird der Handlungsfaden unweigerlich im dritten oder vierten

Akt zerreißen, weil hier der Rhythmus bis kurz vor dem Schluß stetig anschwellen muß.

Unklarheit kann aber kein Zuschauer verzeihen, Klarheit verlangt er, während er über Regiefehler und Kitschiges hinwegsehen kann.

Kurzum, im zweiten Akt muß der Zuschauer mit seinem Helden und seiner Umgebung, also Freunden und Feinden, vollständig vertraut sein.

Bis hierhin ist naturgemäß wenig dramatische Handlung gezeigt worden, erst jetzt beginnt das Zuführen, die Gelegenheit den Helden und seine Gegner zusammenzubringen.

Jetzt steigert sich der Rhythmus, Schlag auf Schlag geht es die dramatischen Stufen aufwärts, dem Höhepunkt entgegen.

Alles überflüssige muß ausgemerzt werden, oder aufs äußerste zurücktreten.

Als Beispiel für die unklare, unbefriedigende Wirkung von Scheinhelden führe ich an die „Marie“ im Film, „Das Geschöpf“ (Regie S. Philippi). Die von Ch. Ander sehr sympathisch verkörperte Marie ist im dritten Akt verschwunden, taucht auch nie wieder auf, aber der Zuschauer hat sie lieb gewonnen, will, daß sie zurückkehrt und ihren Jacob bekommt, und ist sehr enttäuscht.

Zugleich wirft die ganze Handlungsweise Jacobs ein schlechtes Licht auf ihn, so daß er als Held viel verliert.

*

Die weitere Einteilung der Akte — die 400 bis 500 laufende Meter nicht überschreiten sollen — fällt nach den Höhepunkten des Handlungsbogens in 3, 5 oder mehr, bis zu 10 Abschnitte.

Filme von 2—3 Akten, die nach Bühnenschlagern gedreht werden, wobei die Akte etwa 15—25 Minuten im Film laufen — sind fast ausnahmslos Versager, weil ihnen der filmische Puls fehlt. „Erdgeist“ ist ein solches Beispiel.

Die auf der Bühne sehr beliebten und wirksamen Nebenhandlungen sind im Film stets unwirksam, oder sogar störend.

Raffung, Ballung ist die Ursache der Rhythmussteigerung, also im Film Nerv und Faser.

Fabeln, die Jahrzehnte überspringen — etwa Mutter und Tochter 20 Jahre später — sind nur mit großer Geschicklichkeit zu verwenden, am besten ist nur in kurzen blitzschnellen Erinnerungsszenen zurückzugreifen, um danach desto schärferen Rhythmus zu wählen.

Immer muß der Fluß der Bildfolge auch Zeit an Zeit binden.

Die Handlung ist bald auf dem Höhepunkt getrieben, biegt ab — durch die Schuld des Helden — und stürzt unweigerlich und jäh dem Schlusse zu, der tragisch oder heiter sein kann, je nachdem der Held bis zum Tod kämpft oder zurückweicht vor der Übermacht.

*

Bei der Ballung und Raffung von Ort und Zeit im Film steigert sich die Gefahr stilunrein zu werden, und zudem ist die Forderung der Stileinheit um so wichtiger, weil der Film den Menschen vorurteilslos betrachtet, nicht als über den Tieren und Pflanzen stehend.

Tiere, Menschen, Steine, Blumen, Gedanken und Wolken, sind vollkommen gleichberechtigt nebeneinander.

Die fast unübersehbare Grenzerweiterung der Filmkunst bringt alle toten, lebendigen, sichtbaren und gedachten Vorstellungsinhalte zu Bild.

Dieses muß der Filmdichter wissen, wenn er nicht blindlings arbeiten will!

Die Dramaturgie des Films kennt keine Menschen, Tiere und Sachen, kennt nur Wesen, Spielfiguren.

Eine stehengebliebene Uhr, eine abgebrannte Kerze, ein abgebrochenes Messer, eine Fußspur, ein Brief, ein Fluß, ein Stein, alle, alle haben die gleiche Fähigkeit in Bildern zu reden, keiner steht dem anderen nach.

Kainz, der Unvergessliche sagte einmal ganz mutlos: „Jeder Felsblock ist stärker als ich, weil er echter ist!“

Und Rodin — zum ersten mal im Kino gewesen — sagte: „Man müßte das Schicksal eines Pferdes oder eines Baumes verfilmen!“

Beide hatten als Künstler die Natur belauscht und erkannt.

Fast alle Regieeinfälle beruhen auf dem Spiel von toten Gegenständen oder Tieren und Kindern, haben unbewußt den Schauspieler ausgeschaltet.

Die Folgerung ist: Von jetzt ab hat der Verfasser diese „Regieeinfälle“ zu erfinden, nicht dem Zufall zu überlassen, weil auch der beste Einfall den Rhythmus stören kann.

Hier sind neue Wege zu gehen, die alten ewig wiederkehrenden überlaufenden Milchtopfe, versengenden Dallieisen zeugen nur von Nachahmung.

Nur als bewußte Gegensätze zu ernsten Stellen verwende man lustige Regieeinfälle reichlich, niemals als Spielerei.

Ein Herrenhut, ein Schlipss oder ein Kragenknopf in einem Damen-Schlafzimmer wirkt immer zwingender und eindeutiger, als eine zweideutige Liebesszene, wenn man klar machen will: der Mann ist nur ein Liebhaber dieser Dame. Ein Bild mit Widmung oder auch ein frischer Strauß zeigt besser an: diese junge Dame ist verliebt, als ein Anhimmeln des betreffenden Herrn, was im Film wie Schielen aussieht.

Kurz, man hat hier ein unerschöpfliches Gebiet für die Phantasie, und bei liebevoller Vertiefung in eine Arbeit kommen die Einfälle von selber.

Chaplin soll seine besten Einfälle erst beim Arbeiten haben und so wird es jedem gehen.

Eine Decke mit dem Schlitz als Morgenrock (im „Kid“) als heiterer, der leuchtende Heiligschein

um das Haupt der jungen Mutter (vor dem Kirchenfenster im „Kid“) als ernster Einfall sind unvergeßlich.

C. Grunes „Straße“, oder Murnaus Schimmelgespann Vision im „Phantom“; Bergers Einmachgläser im „Verlorenen Schuh“; Robisons Schattenmordszene in „Schatten“; Duponts schreiendes Pferd in „Grüne Manuela“, das sind solche wahrhaft künstlerischen Einfälle gewesen.

G. Fitzmaurice, R. Leonard, M. Tourneur, R. Hughes und D. W. Griffith sind die amerikanischen Meister darin, und ihre Vorbilder sind zum Lernen bestens geeignet.

*

Obwohl Muster- und Fehlerbeispiele oft falsch verstanden, oder zu eng gefaßt werden, sollen eine Reihe hier folgen.

Der Aufbau des Dramas erfordert kurz vor Schluß eine Szene, die das Gegenteil des wirklichen Ausgangs andeutet; in einer Tragödie muß also alles zum Besten wenden, im Lustspiel alles zur Zerstörung zum Zusammenbruch treiben.

Diese Szene bewirkt, daß der wirkliche Schluß viel tiefer in die Seele des Zuschauers eindringt.

Dafür einige gute Beispiele:

Im Murray-Film „Goldene Lily“ ringt Frank mit Lily, Bill kommt hinzu und wirft ihn zu Boden. Frank — maßlos vor Eifersucht — schießt auf Lily. Nun zeigt der Film Frank mit dem rauchenden

Browning, mit entsetzten Augen, angstbebend, ernüchtert.

Der Zuschauer gerät in fieberhafte Aufregung, in größte Furcht für Lily, die sich im letzten Augenblick vor Bill warf. 8, 10, ja 12 Sekunden lang überstürzen ihn Hoffnung und Verzweiflung, dann zeigt das Bild — die Scherben einer Vase und: Lily und Bill unverletzt.

Erleichtert atmet der Zuschauer auf, und sieht mit Befriedigung, wie Frank davonschleicht.

Auch im Gaidarow-Film „Die Gezeichneten“ ist ein gutes Beispiel. Der Rechtsanwalt wird vom Pöbel ergriffen und zeigt in Todesangst seine Papiere, die nachweisen, wer er ist und daß er schon lange Jahre kein Jude mehr war. Die Mordbrenner weichen zurück, lesen und stutzen, so daß Rechtsanwalt und Zuschauer befreit aufatmen. Da drückt der hinterlistige Wanderpriester die Browning gegen ihn ab, und entseelt sinkt er zu Boden. Die Wirkung ist ganz erschütternd und muß den Zuschauer mitreißen.

Eine andere dramatische Forderung ist diese: Der Zuschauer muß alle Zusammenhänge kennen, muß alles ahnen; nur die Figuren des Dramas sind ahnungslos in Bezug auf Gefahren usw. Dafür folgendes Gegenbeispiel.

Im Helena Mokowska-Film „Frauenmoral“ ist das Verhalten ihres Mannes Robinson vollkommen unklar, wenn er den Besucher John Ayre mit eisiger Höflichkeit begegnet. Erst zum Schluß erfährt man,

daß er eine Szene Janés (seiner Frau) mit der Schwester Edith belauscht und sie dann ausgefragt hat.

Der sonst sehr gespannte Zuschauer kann ein Gefühl der Enttäuschung nicht unterdrücken, bleibt auch weiter unbefriedigt, trotzdem der Film sehr gut in Szene gesetzt und hervorragend ausgestattet ist.

Solche leeren Stellen, die auf der Sprechbühne schon gefährlich sind, darf der Filmautor niemals dulden, da das schnellere Ablaufen des Films ausgleichend eine größere Verständlichkeit fordert.

Aus demselben Grunde kommt auch die weitere Forderung der klaren, gradlinigen Charaktere und deren Verdichtung, Ballung zu Typen, wie wir später bei der Schauspieltechnik sehen werden. Ein gutes Beispiel ist Polikuschka im gleichnamigen Film. Ein Gegenbeispiel ist der Affenmensch in Bergers: „Verlorenem Schuh“.

Ganz plötzlich wird aus dem bisher so treu ergebenen Diener ein Brandstifter, der das Haus durch Explosion zerstört. Dieser Umschwung ist so überraschend, daß man nur durch die Zauberkunststücke der alten Patin (Frieda Richard) und einige hübsche Regieeinfälle darüber hinweggetäuscht wird, wie stark der Bruch im Charakter des Affendieners ist.

Zu vermeiden sind auch dramatisch leere Stellen, wie z. B. in „Monna Vanna“ das Durchqueren von großen Zimmern, (die man im Film viel zu saalartig baut, natürlich ohne Grund) oder das Anstecken

einer Zigarette; dafür als Beispiel Jessners „Erdgeist“, wo Dr. Schön vor'm Tode des Malers Schwarz eine Zigarette anraucht.

Hier hemmt diese Szene den Fluß der Handlung ganz auffällig und dabei fordert die Handlung geradezu Tempo und Regieeinfällen heraus; was z. B. Lulu während dieser Zeit treibt usw.

Die Verzögerung des Rhythmus' ist übrigens Theaterregisseuren eigentlich, neben Jeßner auch v. Gerlach in „Vannina“ oder B. Viertel in „Nora“.

Ebenso zeigen „Erdgeist“ und „Vannina“ eine weitere Bühnenpflogenheit, nämlich die leere Bühne wie z. B. am Schluß von „Rosenkavalier“, der von Strauß aber musikalisch ausgefüllt und belebt wird. Der Intendant Jeßner zeigt im „Erdgeist“ im vierten Akt 10 Sekunden lang Saal und Treppe leer, bis Dr. Schön kommt.

Intendant von Gerlach ebenso 12 Sekunden lang Straße und Tor, ehe Vannina erscheint.

Beide Beispiele zeigen die völlige Verkennung des Filmischen, das in der Belebung aller Natur und Verbildlichung der wechselseitigen Einflüsse von Mensch und Natur besteht.

Die abgrundtiefe Entfernung von Film und Theater offenbart sich am besten in den großen Hemmungen, die allen vom Theater zum Film kommenden Regisseuren und Schauspielern anhaften.



Über die Technik des Drehbuches ist genug Literatur vorhanden.

Hinzu käme nur meine Forderung der Szenenangabe in Sekunden und das Ausführungs-Drehbuch.

X

Einem Regisseur mag das als Eingriff in seine Rechte scheinen, aber gibt der Bühnenautor nicht auch die Zeit durch seine Worte an? Kann der Bühnenregisseur willkürlich die Szenen dehnen oder kürzen? Nein, der Dichter allein ist Zeitbestimmer, dem Regisseur bleibt genug Arbeit, um zu zeigen, was er kann!

Viel wichtiger ist die Wettbewerbsfähigkeit des fertigen Films. Ganz allgemein liegt die Überlegenheit der amerikanischen Filme — nur sie kommen als Wettbewerber in Betracht — zuerst in der Schönheit und Liebenswürdigkeit der Darsteller.

Tatsächlich müssen wir um die große Zahl der schönen Frauen und vornehmen Männer den amerikanischen Film beneiden, aber damit ist nicht gesagt, daß wir keine solche Darsteller haben.

Es scheint den großen Firmen an Mut zu fehlen, neue Darsteller herauszustellen, obwohl gerade jüngere Firmen recht gute Erfolge erzielt haben, allerdings mit wirklich guten Kräften.

Eine immer notwendiger werdende Filmschule in Berlin wird als Hauptaufgabe die Entdeckung solcher Darsteller pflegen müssen.

Ferner ist der amerikanische Film im Drehbuch überlegen, nicht etwa in den tiefgründigen Vorwürfen,

die uns Deutschen so gut liegen, sondern in den beschwingten, filmischen Handlungen.

Das vielgeschmähte „happy end“, der glückliche Ausgang, hat doch unglaublich viel für sich, denn trotz aller Überraschungen, unerwarteten Begebenheiten, über alle Hindernisse hinweg, gegen jede Übermacht, verlangt der geduldige Zuschauer, daß sein Held doch endlich siegt.

Er hat ihn ja genug verwünscht, wenn er in eine Falle ging, oder zu offenherzig war gegen Fremde, oder die Schwächen seiner Gegner nicht entdeckte, und muß deshalb erbost sein, wenn es ihm zum Schluß an den Kragen geht.

Die Gefahr, kitschig zu werden, liegt bei unseren schweren, grausigen Ausgängen näher, als beim glücklichen Ausgang, zumal auch die deutschen Drehbücher von Anfang an schwer sind und nie genügend durch helle Lichter aufgeheizt werden.

Ich übersetzte Kitsch weiter oben schon mit Stil-unreinheit, Stilwirrwarr.

Man muß zugeben, daß heute Mord und Totschlag nicht an der Tagesordnung, sondern immer noch Ausnahme, demnach stilwirrig sind.

Gewiß, Eifersucht, Liebe, Haß und Treue sind die selbengeblieben, aber die Hemmung durch Vernunft sind heute größer als früher und gleichen vieles aus.

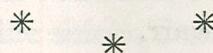
Dazu kommt, daß der Zuschauer Befreiung, Erhebung, Entspannung sucht und nicht niederrückende Erlebnisse.

Die hat der nervöse Mensch von heute doch genug im täglichen Leben schon.

Kurzum, all die überlegenen sonstigen künstlerischen Mittel des deutschen Films — glänzendste Optik, hervorragendste Beleuchtungstechnik, stilreinste Architekturen usw. — können die Hindernisse der unfilmischen Drehbücher, der belanglosen Frauen, der mittelmäßigen Männer nicht beseitigen.

Daß wir die wirklich schönen und befähigten Frauen oder liebenswerten, hinreißenden Filme an unseren Fingern abzählen können, ist ein Zustand, der unserer Filmerzeugung unwürdig ist.

Licht, Jugend, Schönheit in Fabel und Darstellung, Schwung und Atem in der Durchführung, dabei Stil- und Zielwille, und der deutsche Film ist unwiderstehlich, reißt die Welt von Malakka bis Mexiko, von Manchester bis Melbourne, vom Nordkap bis Kapstadt in seinen Bann.



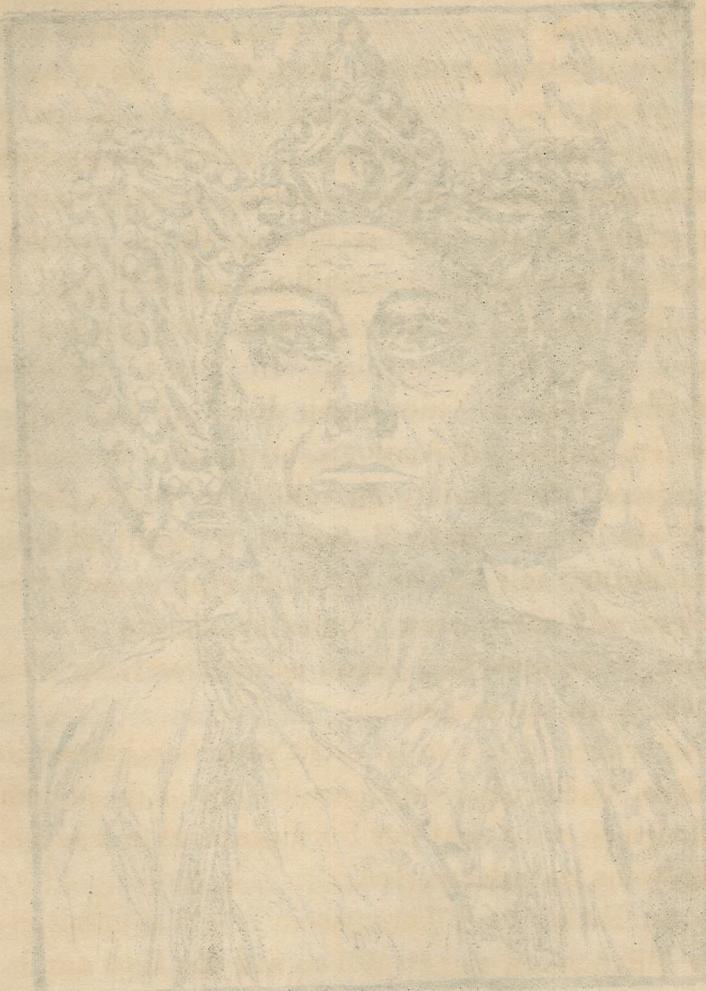
3. DIE REGIE DES FILMS

Jeder gute Film hat seinen eigenen Stil, den seiner Fabel; der rechte Regisseur hat und erlebt den Stil seines Films, der schlechte kennt nur „stiehl von anderen!“

Die Ausschaltung des Dichters hatte in den Entwicklungsjahren des Films eine erhebliche Über- schätzung des Regisseurs zur Folge.



PAUL WEGENER
als „Lebender Buddha“



REINHOLD JUAT
Reinhold Juat, die

Die Regie des Films wurde derart mit einem Schleier des Geheimnisvollen umgeben und mit Schlagworten aufgeprotzt, daß auch heute noch dieses Vorurteil herrscht. Der ausführende Künstler sollte sich nicht mit schriftlicher Niederlegung seiner Gedanken befassen, da der wirkliche Künstler immer von innen heraus arbeitet, also unbewußt erzeugt.

Wenn Grune z. B. von Handlung als Notbehelf im Idealfilm spricht, so braucht man nur seine ausgezeichneten Filme ansehen, die immer stärkste Handlung hatten. Oder wenn Joe May der Regie jede Tradition und Analogie abspricht, sie selbst als primär, alles andere als sekundär, ja das Drehbuch als leblose Materie erklärt, so steht das im Widerspruch mit seinem Schaffen, und seinem Bestreben, sich die besten Dichter zu sichern.

Von Undankbarkeit gegen seine Darsteller Mia May u. a. zu schweigen.

Der wahre Künstler ist nicht so unbescheiden in Worten, dafür aber sehr anspruchsvoll in seinem Willen, sich der Zucht des Formgesetzes und seines Ausgleichs zu unterwerfen.

In der Tat hat der Filmregisseur eine fast unmittelbare Möglichkeit seinen Willen auf das Bild durchzusetzen, und der Fortfall aller Rücksicht auf das gesprochene Wort, seine Auslegung und Betonung räumt ihm schwierige Hindernisse aus dem Wege.

Auf der Bühne muß der Regisseur zusehen wie eine Szene verpatzt wird, wie Zufälligkeiten die

Wirkung stören, und steht ohnmächtig diesem Unvorhergesehenen gegenüber.

Im Film kann er aus mehreren Negativen das Beste aussuchen, kann eine verpatzte Szene neu drehen.

Am Theater ist er an den Schauplatz gebunden, obwohl sich ihm manchmal das Herz krampft über die unwahre und gesuchte Gegenüberstellung der Helden an unmöglichsten Orten, zu unwirklichsten Zeiten.

Im Film kann er mit Orten und Menschen Ball spielen, sie zwanglos an 6 oder 10 Orten zusammenführen, kann alle Wandlungen des Helden glaubwürdiger, weil geschlossener erscheinen lassen.

Er kann alle Zufälligkeiten ausschalten, kann warten, bis die schlechte Laune seiner Diva vorbei ist, kann des Helden Heiserkeit übersehen, seinen Katarrh, seinen Gedächtnisschwund ohne Gefahr verspotten.

Auf seinen Wunsch ist Sonnenschein oder Schneesturm, steht Venedig oder Lassa vor ihm, hat er hundert Hunnen oder hundert Frackmenschen vor sich.

Am Theater bleiben das alles fromme Wünsche und Träume ohne Erfüllung.

Hier kann nur der Schauspieler sog. Nuancen spielen, beim Film kann der Regisseur seine Regie-einfälle haben, allerdings nur bei einem schwachen Manuscript; beim Drehbuch eines wirklichen Film-

dichters sind diese Einfälle schon vorhanden und genau in ihrer Wirkung abgewogen.

Die weitaus größte Zahl der Regie-einfälle fällt ins humoristische Gebiet, indem sie überraschend mit leblosen Dingen oder Tieren und Kindern arbeiten.

Diese kleinen Streif- und Spitzlichter sind außerordentlich wichtig für die Wirkung eines Films, man denke nur an „Sumurun“. Oder als Gegenbeispiele an Meinert's „Marie Antoinette“, Buchowetzky's „Peter der Große“, oder Noa's „Helena“. Diesen Filmen fehlt zu all ihren Vorzügen dieses unsagbare Etwas, die Blutwärme echten Lebens.

*

Der Bühnenregisseur hat nur das Bühnenbild und den Mimen als Mittel, der Filmregisseur hat alles in seiner Hand, selbst das scheinbar Tote belebt sich für ihn. Er läßt einen Stein, eine Uhr, ein Bild, ein altes Buch ebenso mitspielen, wie seine Menschen, und kann durch diese Dinge sagen lassen, was er zu sagen hat im Sinn des Drehbuches.

Und er braucht keine Angst zu haben, daß ein Zuschauer die Sprache dieser Dinge nicht versteht.

Mit einem Schlage liegt Erde und Himmel vor ihm, bereit, sich einfangen zu lassen. Aus der Hohleheit und Spiegelfechterei von Pappe und Leinwand kann er in die Körperlichkeit der Natur flüchten.

Er braucht nur ihr Musterbuch aufzuschlagen, und hat alles, was er braucht, die brütende Stille der

Heide, die feuchte Lockerheit des Badestrandes, die Verträumtheit des kleinen Dorfes, die fressende Unrast der Großstadt!

Und welch ein Mitleid offenbart uns die Natur: sie jauchzt mit der Jugend, mit den Verliebten durch ihre Blütenkinder, sie trauert mit dem Verlassenen mit herbstlicher Heide, sie erhebt den Gedankenflug des Sehnstüchtigen in die blaue Glocke ihres Himmels, und sie ängstigt sich mit dem Furchtsamen im Schatten des dämmernden Tannenhochwaldes.

Und all dieses liegt nun vor dem Filmregisseur, er braucht nur zuzugreifen und nach seinem Stilwillen zu ordnen. Nicht: — wie Joe May einmal sagt — „eine neue Welt erschaffen“! —

Als Meister aller ihm anhand gegebenen Mittel muß der Filmregisseur sie in den gewollten Rhythmus zwingen.



Grundsätzlich besteht die Wirkung des Rhythmus in seinem Wechsel, in seiner wohlerwogenen Mannigfaltigkeit; seinen Ursprung sahen wir bereits bei der Untersuchung des Formgesetzes.

Jeder Rhythmus umfaßt einen fruchtbaren Zeitabschnitt, und seine Länge wechselt je nach der Dauer dieses Vorganges. So im guten Drehbuch, wo jeder Augenblick die Handlung vorwärts treibt;

im schlechten Buch sind auch viele leere, hohle Rhythmen zu finden.

Ganz allgemein kann ein Rhythmus eine bis sechs Sekunden umfassen, aber — immer im Rahmen des Ausgleichgesetzes — auch kürzere oder längere Zeit.

Aus meinen seit mehreren Jahren geführten Untersuchungen sollen zum genauen Verständnis einige Tatsachen folgen. —

Es ist klar, daß lyrische Augenblicke oder Kämpfe und Verfolgungen die Gegenpole darstellen.

Da ist z. B. im Mayfilm „Schuld der Lavinia Morland“ der Beginn: aus dem Zeitungspalast tragen die Boten neueste Depeschen aus. Das sieht so aus: 4-3-5-2-2-3-8-3- usw. Die fetten Zahlen sind Titel, die also 4 und 8 Sekunden dauern. Dann eine Verfolgung im George Melford-Film „Der Scheik“: 3-3-2-3-1-3-3-4-4- usw.; oder schärfer noch im Edward Cline-Film „Zirkuskind“ die nächtliche Sturmfahrt Jackies: 2-2-3-4-1-3-1-2-2-4-3- usw.; oder der nächtliche Zirkusbrand im Rupert-Hughes-Film „Seelenhandel“: 1-4-2-1-1-1-2-1-2-5-1-2-1-3- usw., ein rasendes Tempo, das wirklich atemraubend ist für den Zuschauer.

Etwas anders sieht z. B. der Boxkampf Howard Forbes in M. Tourneurs „Insel der verlorenen Schiffe“ aus: 1-2-9-10-1-4-1-6-3-8-3-4- usw.; hier ist in den langen Rhythmen durch Verschwinden und Wiederauften der Kämpfenden für Tempo inner-

halb eines Bildes gesorgt, wie ja auch Bild und Rhythmus nicht etwa zusammenfallen müssen.

Man denke an Kriemhild vor Siegfrieds Leiche: die Szene dauert zwanzig Sekunden, fast ohne Handlung, aber ein ungeheuerer Rhythmus zittert (in der Musik: — Geigentremolo-solo —) und zwingt uns zur Erschütterung.

Von vornherein muß ich davor warnen, nun etwa durch den ganzen Film das Tempo: 1-3-2-3-2-1-1-usw. oder ähnlich einzuhalten. Es liegt ja gerade das Geheimnis im Wechsel des Rhythmus, so daß kurzen Rhythmen als Ausgleich lange ruhige Rhythmen gegenüber stehen müssen.

Entsprechend der Steigerung des Dramas beginnt ein Film mit langsam einführenden Rhythmen, um zum Schluß kürzer und schärfer zu werden.

Ganz allgemein ist der Rhythmus in den letzten Jahren auffällig kürzer und schneller geworden, indem die amerikanischen Filme — besonders Griffiths — auf die deutschen Filme abfärbten.

Meine Untersuchungen ergaben für 1921—1922 noch 33 Szenen zu 12 Sekunden im Durchschnitt für einen Akt, für 1923 schon 86 Szenen zu 7 Sekunden, also fast das Dreifache.

Den neueren Amerikanern immer näher kommend folgen auch die Deutschen, so daß die Szenenzahl auf etwa 120 steigt, die Sekundenzahl zwischen 3,5 und 6 schwankt im Durchschnitt.

Höhepunkte bilden hier z. B. „Osten ist Westen“ 5. Akt mit 190 Szenen zu 4 Sekunden, und „Seelenhandel“ mit 168 Szenen zu 3,5 Sekunden im 6. Akt (Zirkusbrand).

Die Steigerung der Szenen in den letzten Akten zeigen folgende Filme ganz verschiedenen Ursprungs: May-Film „Lavinia Morland“ von 70 auf 96 Szenen, im Attenberger-Film „Frau auf der Schildkröte“ von 43 auf 56 Szenen, im R. Hughes „Seelenhandel“ von 95 auf 168 Szenen, im Gebühr-P. Rist-Film „Gobseck“ von 53 auf 98 Szenen, im Meinert-Film „Dudu“ von 87 auf 105 Szenen, im Goldwyn-Film „Sintflut“ von 88 auf 103, im Dupont-Film „Alte Gesetz“ von 74 auf 118 Szenen, im Chaplins „Kid“ von 52 auf 75 Szenen usw.

Im Jeßner-Film „Erdgeist“ fällt die Anzahl auffällig von 86 auf 48 Szenen herab, die Dauer steigt dagegen von 10 auf 13 Sekunden, also ein dem Formgesetz entgegengesetzter Ablauf. „Erdgeist“ ist überhaupt ein Schulbeispiel für die Gegenpole Theater und Film, trotz aller schönen Szenen, prächtiger Aufmachung und der bedeutenden Schauspieler, die in ihm mitwirkten.

Worauf es ankommt, ist nun deutlich zu erkennen. Die einzelnen Szenen eines Films sollen leicht und ungezwungen, wie unsere Gedanken — deren Spiegelbild er ja ist — durcheinander fließen, sich gegenseitig anziehen oder abstoßen, sich jagen oder suchend verweilen.

Wenn es dafür ein Rezept gäbe, würden keine schlechten Filme mehr gedreht werden, aber hier heißt es Farbe bekennen; wer kein wirklicher Künstler ist, wird immer das Verkehrte und Richtige verwechseln, wird immer Durchschnitt leisten.

* *

In der Dramaturgie ist eingehend über Regieeinfälle gesprochen, doch stehen dem Regisseur noch eine Unmenge Möglichkeiten zur Verfügung, z. B. in der Durchblendung der einzelnen Bilder.

Die Überblendung — es sei wiederholt — entspricht genau dem ineinanderfließen unserer Gedanken, und hat den Vorteil, daß der Zuschauer die Zusammenhänge besser versteht, weil er zugleich — wenn auch nur einen kurzen Augenblick — beide Bilder sieht, und noch Vergleiche anstellen kann.

Auch mit dem Abblenden bis zur sogen. Lochblende sind beste Wirkungen zu erzielen und Bilder zusammenzubinden.

Da ist z. B. im „Rummelplatz“ von Rupert Julian das kleine Zimmer im Zirkus, die Mutter liegt im Sterben, alle stehn um das Lager herum.

Das Bild blendet ab zur Lochblende, die eine brennende Kerze zeigt; der Zuschauer gibt sich der Trauer hin, weiß, daß die Kranke erlöst ist, und — gerät beim Aufblenden in ein — Liebesmahl der Offiziere hinein. Die Kerze steht in goldenem

Leuchter zwischen Sekt und herrlichen anderen Sachen. Der Gegensatz ist erschütternd!

Ähnlich im Protosanoff-Film „Der Liebe Pilgerfahrt“ im 2. Akt. Karin im Fieber träumend: aus dem Garnknäul der Wärterin blendet ein Globus auf, den sie vor kurzem noch bei einer gräßlichen Herrschaft (deren Sohn ihr nachstellte), gesehen hatte. Oder in Fitzmaurices „Sintflut“ eine Kerze in der Lochblende, die schwache Flamme und das Flackern zeigt dem Zuschauer sofort: die Zeit ist um, die Luft im Kellerlokal ist verbraucht, alle müssen ersticken. Als die Blende aufgeht, sieht man nur noch den Fernsprechapparat unbenutzt stehn. Man weiß jetzt bestimmt: es ist zu Ende, auch das Leben draußen ist vernichtet.

Noch ein anderer Fall im Schünzel-Film „Alles ums Geld“. Schünzel selber als S. I. Rupps Freund im Gerichtssaal: die Lochblende kreist ihn ein, plötzlich ist nur er allein im Bild, und sieht sich erschreckt, vereinsamt und unruhig nach allen Seiten um. Der Einfall ist ganz glänzend und wirkungsvoll.

Man erinnere sich auch im „Kid“ an den Glorischein um das Haupt der jungen Mutter, im 1. Akt vor der Kirche.

Die Lochblende läßt nur diesen Schein ergreifend leuchten, scheinbar allein in der Luft schwebend.

* *

Prächtige Wirkungen hat der Regisseur mit der Verwendung von Zeitlupe und Zeitraffer in der Hand, ferner von Zerrlinsen oder -spiegeln.

Nicht nur im Lustspiel oder in der Groteske, sondern auch im Spielfilm sind diese Mittel immer geschickt zu verwenden.

In Duponts „Grüne Manuela“ z. B. ist das zusammenstürzende Weinlokal äußerst wirksam in seiner Verzerrung, oder in „Der Liebe Pilgerfahrt“ der Tanz der Steinfiguren im Garten des Komponisten, wobei die Zeitlupe das unwirkliche Schweben glänzend nachmalt. Kurzum, hier hat der Regisseur ein unübersehbares Feld für seinen Zielwillen zur Verfügung.

Der wahre Künstler sucht sich aber nur 2 oder 3 der schönsten Blumen dieses Feldes aus, weil er immer sparsam ist mit künstlerischen Mitteln.

*

REGIEFEHLER

Fehler sind zum Lernen da, denn nur von schlechten Erfahrungen kann man lernen, gute Erfahrungen sind wie Fußangeln und Selbstschüsse.

Das Kapitel Regiefehler könnte allein ein ganzes Buch füllen, hier sollen nur die verschiedenen Arten bezogen werden.

Bei der zeitlichen Trennung von Filmaufnahmen sind naturgemäß die Anschlußfehler sehr häufig.

Z. B. der Held hat im Flur einen Pelz an, beim Betreten des Zimmers aber einen Ulster, oder ein Erwachsener sieht ein Kind an, schaut aber wagrecht, wie Jackies Mutter in „Zirkuskind“, oder zwei Liebende erzürnen sich am Schluß des ersten Aufzuges, und sind am Beginn des zweiten Aktes wieder wie Turteltauben, wie Lady Rutland und Graf Essex im gleichnamigem Nationalfilm.

Oder auch jemand fällt ins Wasser und kommt trocken heraus, wie Detektiv Jackson und Kapt. Forbes in „Insel der verlorenen Schiffe“, wie Mary Walcamp im „Roten Handschuh“, Lee Parry in Fräulein Raffke usw.

Sehr störend sind auch die Spiegelbilder der Operateure in Glas, wie in „Frou-Frou“ in Scholz Monokel; in „Komödiantenkind“ in Olga Engls Stielglas; im „Mann ohne Herz“ in Prinzessin Dagmars-Lotte Neumanns Hotelterrassentür usw. Auch Schatten verraten den Operateur, wie in „Freibeuter der Liebe“, einem Goldwynfilm.

Ganz allgemein sind Regiefehler meistens gering, aber wenn ein Zuschauer sie sieht, steckt er 20 andere an durch seinen erstaunten Ausruf. Das ist das Wichtige dabei, daß ernste Szenen zerstört werden können durch Lachen, und kein Regisseur sollte Regiefehler leicht nehmen.

Unter den Zuschauern sind viel Handwerker, die sehr aufmerksam sind für Fehler der Architekten usw.

Als immer wiederkehrend muß ich die Tür ankreiden, die innen und außen den Griff links hat, oder innen 4 Füllungen, außen 6 davon, oder eine verkehrte Strebe hat.

Diese Merkwürdigkeit habe ich dutzendweise gesehen, u. a. in „Dubarry“ an der Kneipentür, oder in „Macht der Finsternis“ an der Haustür; jedesmal hörte ich Zwischenrufe von Baumenschen, denen es auffiel.

Selbst solche Kleinigkeiten sollten nicht vorkommen, und im allgemeinen haben die Stilfehler auch nachgelassen, seitdem man künstlerische Beiräte hinzuzog, um den Regisseur zu unterstützen.

Alles wissen kann eben kein Mensch.

In der Natur findet man keine Regiefehler, daher auch die meisten bei ihrer Nachahmung.

Licht, Sturm, Regen, Mondschein usw. macht man schon sehr geschickt nach, aber ganz erreicht man die Natur doch nicht. In der Tat merkt man erst im Film, daß z. B. die Sonnenstrahlen parallel sind, d. h. im Film nicht.

Einerlei, ob in Hollywood oder Staaken oder im Isartal, immer scheint die Sonne nur 3—4 Meter entfernt zu leuchten, so daß Fensterkreuzschatten verräterisch auseinanderlaufen.

Vermeiden läßt sich das natürlich durch einen Kniff, oder durch dichte Vorhänge verwischen, aber schlimmer ist es, wenn mehrere Sonnen verschieden scheinen.

Da ist z. B. „Samson und Delila“. Bei Sonnenuntergang steht die Sonne noch 50 Grad hoch, ebenso in „Grüne Manuela“ beim Morgengebet der Nonnen. In „Liebe einer Königin“ scheint in Henny Portens Gefängnis die Sonne hinten an der Wand Spätnachmittag, ganz vorne dagegen Mittag zu haben.

Kurzum, in fast jedem Film kann man die Stellung der Scheinwerfer nur zu deutlich erkennen.

Ganz kraß ist es bei Kerzenbeleuchtungsversuchen.

In „Peter der Große“ hält Katharina einen wunderbaren Leuchter, der seinen eigenen Schatten auf die Tür nach vorn wirft; im Palast der Borgia ist ein Treppenleuchter, der Cesare Borgias Schatten an sich zieht, statt von sich zu werfen usw. usw.

Eine weitere Fehlerquelle ist die Bewegung von Modellen, die zu schnell geschieht.

Kabinen von Ozeanriesen schlingern und rollen im Film, als ob sie ein Flunderkahn wären.

Meereswellen, die sonst mit 6—10 Metern in der Sekunde laufen, eilen mit 500 Metern dahin, wie vor der Engelsburg in „Lukrezia Borgia“ oder in „Siegfried“ bei Gunthers Heimkehr.

All diese kleinen Fehler sind zu vermeiden und müssen vermieden werden, das muß der Regisseur von seinen Beratern verlangen.

Dann erst kann sein Stil- und Zielwille sich auswirken zum idealen Film, zum wahren Kunstwerk.



V. DER FILMSCHAUSPIELER UND SEINE TECHNIK

1. DIE PANTOMIME

Aus dem Lebenssaft der Urkunst kristallisierte sich nur die Baukunst heraus; alle anderen Künste sind Abwandlungen und Spielarten von ihr: Musik ist in Tönen aufgelöste, Malerei ist in Farbflächen geblühte, und die Pantomime in fließendes Licht und Schatten verwandelte Baukunst.

Dieses ist der Polabstand von Bühnen- und Film-pantomime:

Am Theater das Gesicht als Unterlage vieler Masken, am Film die Ausprägung einer Maske.

Die Forderung der Bühne: „Das Gesicht soll keine hervorstechend markanten Gesichtszüge besitzen, sonst mangelt ihm die Wandlungsfähigkeit“. (E. v. Possart). — Im Film: das Gesicht soll hervorstechend markante Gesichtszüge besitzen, Wandlungsfähigkeit aber abdämpfen!

Auf der Bühne ist der Schauspieler nur Füllung seiner Kostüm-Stilpuppe, er kann und darf selbst gegenpolige Stile ausdrücken — im Film ist er Ausdruck eines Stils durch Maske und Kostüm, kann und darf also nur einen Stil innerhalb seiner Zone ausdrücken.

Wenn der Bühnenschauspieler sich mit Worten jede Eigenschaft, gute und böse zulegen, alle geistigen und körperlichen Vorzüge aneignen kann — so muß der Filmschauspieler sie schon von Geburt an haben, muß sie mit seiner Maske — d. i. immer Gesicht und Körper — ausdrücken.

Ob er sie ausführt oder durch Tricks erreicht, ist unmaßgeblich, er sieht in jedem Falle so aus, als ob er es könnte.

Viele Feinde des Films werfen ihm dies als Unehrlichkeit vor, (auch die Zusammenhanglosigkeit der Szenenaufnahmen) aber das ist am Theater ebenso, weil doch jede Darstellung nur Täuschung ist und aus dem Begehrten des Zuschauers nach ihr den eigenen Zweck herleitet.

Statt des trügerischen Wohlklangs der Stimme auf der Bühne, gibt der Filmschauspieler den Rhythmus seines ganzen Körpers, seiner sonst als stumm verschrieenen Sprache hin.

Schönheit, Tugend oder Habgierigkeit müssen im Film zu sehen sein, können nicht durch Hilfsmittel ersetzt werden.

Kraft, Mut und Geschicklichkeit müssen gezeigt werden, sind nicht vorzutäuschen mit Worten.

Die Forderung der Stilreinheit ist am Film unendlich strenger; sie muß durch jede Bewegung des Körpers erfüllt werden.

Jede Stilepoche hat ihre Eigentümlichkeiten, z. B. die Vorwölbung des Leibes, die Knickung des Knies,

die Stellung der Schultern, all das darf nie stilvertretend sein.

Der Filmschauspieler ist in seine angeborene Stilzone gezügelt, und er entgeht dadurch der Gefahr, die auf der Bühne jeden ereilt — sich zu zersplittern.

Innerhalb seiner Stilzone vertritt er seinen Typ. Der Ballung aller Geschehnisse im Drama entspricht nämlich genau die Ballung der Masken zu Typen. Gegner des Films werfen es ihm gern als Erstarrung vor, aber hier wirkt das Prinzip der Arbeitsteilung als Voraussetzung des Vollkommenen mit.

Tatsächlich stehen in den erfolgreichen Dramen der Weltliteratur immer gute und böse Typen oder Schulmasken gegenüber.

Nicht von Erstarrung ist hier zu reden, sondern von Zügelung und Verdichtung: und das ist ja das Wesentliche der Dichtkunst!

Was der Schauspieler als Zwang empfinden mag, erhöht in ungeahntem Maße die Wahrheit seiner Darstellung.

* * *

Wir sehen so, daß der Film von selbst in die Uranfänge der Darstellung zurückrollt.

Aus den wenigen Masken der Naturvölker wurden immer mehr, entsprechend der steigenden Kultur. Die Griechen hatten schon 6 Masken für Männer, 7 für Jünglinge, 9 für Frauen, 6 für Sklaven, außerdem noch 30 besondere Masken.

Nur das heutige Kasperltheater der Kinder und das Märchen hat sich die Urmasken ziemlich rein bewahrt. Das eine Teufel, Handelsmann und Kasper selber, das andere Kalif, Prinz, Prinzessin, Zauberer und Hexe, dazu Bediente, Sklaven usw.

Mit dem Verfall der festen Masken entstand der Gebrauch der Maskenmalerei durch Schminkmittel, bei Naturvölkern in Kriegsspielen usw., auch im Kampf stets angewandt.

Ganz folgerichtig entspringt aus der wurzelechten Verschiedenheit der Forderungen von Theater und Film nun die Abdämpfung der Schminke im Film. Die Verschärfung von Licht- und Schattenwirkung im Scheinwerferlicht verlangt vollkommen gleichmäßige Beschminkung von Gesicht und Hals. Eine gedankenlose Unsitte ist das Schminken der Lippen; nur die Oberlippe darf etwas gedunkelt werden, ebenso die Augenhöhlen, weil wir von oben kommendes Licht gewohnt sind, nicht das horizontale der Glashäuser. Gerade der Gegensatz von dunkler Oberlippe und heller Unterlippe wirkt und wird unterstrichen durch den Schatten der Kinnkerbe.

Ebenso unsinnig ist das Schminken der Augenbrauen auf der Stirn, statt die wirklichen (die doch als Schutz am Augenhöhlenrand sitzen) zu färben.

Grundsätzlich soll keine Schulmaske erst geschminkt werden, höchstens eine herausholende

Verschärfung typischer Falten ist erlaubt. Daß der Schauspieler seine Maske vor der Aufnahme mit der Spektralbrille prüft, sollte selbstverständlich sein.

* * *

Die größte Gefahr, die dem vom Theater kommenden Schauspieler droht, ist die Angst des Nichtverstandenwerdens!

Sie verleitet ihn immer wieder dazu, zum Worte zu greifen, dessen Schallwellen unfilmisch sind, nicht aufgefangen werden und verloren gehen.

Die tägliche Übung sollte folgende sein: Vor dem Spiegel eine Szene proben, zuerst laut sprechen, dann abdämpfen bis zur Tonlosigkeit. Jede Steigerung, jede Anschwellung des Wortes durch Mimik ausgleichen, dann aber in der Aufnahme und Großaufnahme die Grenzen beachten, also die Nähe des Objektivs durch entsprechende Gesamtabdämpfung ausgleichen — nicht zu vergessen die Abschwächung der Schminkauflage! —

Bei der Furcht des Nichtverstandenwerdens ist nicht das Wort die Quelle der Verströmung, wie immer verallgemeinert wird.

Das Wort gab selbst immer nur seinen Rhythmus her, als Wort an sich im Sprechdrama noch geduldet, in der Oper schon im Gedränge der Instrumentalstimmen als Teilchen ertrunken.

Nur der Rhythmus entscheidet die Wesensunterschiede: am Sprechtheater der Rhythmus des Wortes

und der Szenenfolge, — im Film der Rhythmus der Musik und der Bildfolge.

Wir sahen schon bei der Kristallisierung des Formgesetzes die Ausgleichsfähigkeit des Rhythmus und seine unbedingte Anpassung an die Wirkungseinheit.

Ganz grundsätzlich erzwingt der schärfere Rhythmus des Films einen schwächeren aller Gebärden; gleichzeitig ergibt sich noch diese Gegenüberstellung: auf der Bühne das gleichmäßige Abrollen der Gebärde, — im Film die Abgestuftheit der Gebärde in Anpassung an das Gesetz vom Licht und seiner Wirkung im Quadrat der Entfernung. D. h. eine Gebärde 10 Meter vom Objektiv darf 4 mal stärker sein, als in 5 Meter Entfernung. Das ausdrucksvolle Hochziehen der Augenbrauen z. B. muß in einer Großaufnahme zum schwachen Zucken abgedämpft werden; oder eine verächtliche Geste mit entsprechender Handbewegung und Kopfwerfen, ballt sich in der Großaufnahme zu kaum merkbarem Senken der Mundwinkel und geringer Schulterhebung usw.

* * *

Wieder auf die Gefahr hin, daß manche sie falsch auffassen, will ich einige Schul- und Fehlerbeispiele bringen, wobei ich als selbstverständlich annehme, daß der angehende Filmschauspieler unermüdlich an möglichst vielen Filmen selber Untersuchungen anstellt, ob diese oder jene Geste gelungen ist oder

nicht, ob sie filmisch erdacht oder theatralisch oberflächlich ist.

Da ist z. B. Jannings als Othello im gleichnamigen Buchowetzki-Film.

Im letzten Akt ist seine Eifersucht durch das falsche Spiel Jagos mit Desdemonas Taschentuch zur maßlosen Flamme entfacht. Die schöne, schwarze Bestie sieht 10 Herzschläge lang ins Leere. Die Großaufnahme zeigt fast Leblosigkeit, aber innen wühlt es, die Gedanken überstürzen sich, ganz langsam fällt die Unterlippe herab, dann schweifen die Augen für einen Blutschlag nach links zum Lager Desdemonas hinüber, um sofort wieder geradeaus zu starren. Die Wirkung ist zwingend eindeutig. Jeder Zuschauer weiß: jetzt ist es um sie geschehn, er möchte sie warnen, oder ihn aufklären über Jagos Tücke. Jannings erfüllt so die Kardinalforderung der Pantomime; seine Gedanken auf die Zuschauer zu übertragen, damit sie vorausahnen, was kommt.

Auch im 2. Akt vom Fröhlich-Film „Der Schatz“ ist eine anschauliche Szene: Der Geselle (Werner Kraus) hat den Burschen — mit dem Schatz in der Säule — überrascht. Kraus denkt da zugleich an dreierlei, indem er geradeaus stiert: an den Schatz, an den Meister und an den Burschen. Seine Augen sind wie erstarrt, aber sein linker Fuß strebt schon zum Meister hin, während seine rechte Hand wie abwesend dem Burschen zuwinkt. Auch hier weiß

jeder genau, was er denkt, und fürchtet für den Burschen und seine Liebe zur schönen Wirtstochter.

Sehr bezeichnend ist es, daß Werner Kraus — so stark er sonst spielt — unter schwacher Regie vollkommen oberflächlich arbeitet, besonders wenn er die Grenzen seiner Stilzone berührt. Z. B. im Grune-Film „Puppenmacher von Kiang-Ning“ oder im Sternheim-Film „Sieger Tod“ ist Kraus wie ausgewechselt. Heute allerdings würde ihn Grune — „Der Puppenmacher“ ist ein Frühwerk von ihm — doch zum Innenherausspielen zwingen können. Die vornehmste Aufgabe des Regisseurs besteht darin, jeden seiner Darsteller zwingend eindeutig spielen zu lassen; und wenn ein Schauspieler über seine Grenzen schlagen will, ihn einzudämmen. Daher die immer eindeutige Wirkung von Kindern oder Tieren; beide bleiben stets in ihren Grenzen.

Ein weiteres Beispiel: Reinhold Schünzel im „Pantoffelheld“. Schünzel, der diesen Micco-Film auch inszenierte, ist hier ganz unmöglich (ganz abgesehen davon, daß er sich immer in den Vordergrund spielt), weil er über seine Grenzen als Type geht. Tatsächlich hat dieser Pantoffelheld-Ritter auch nicht einen Charakterzug der Schünzeltype, so daß Schünzel durch Grimassen versucht, ihn darzustellen, und so seine vielen Anhänger sehr enttäuscht.

Eindeutig spielen heißt vorurteilslos spielen, so daß der Filmschauspieler jede seiner Gesten daraufhin studieren und sich verbessern kann.

Ein hübsches Beispiel ist der Maler Schwarz in „Erdgeist“. Karl Ebert, der ihn darstellt, macht eine Verbeugung vor dem toten Dr. Goll. Das sieht zuerst lächerlich aus, aber sind Lachen und Weinen nicht Geschwister, fließen Tränen nicht bei beiden?

Wer hat den Unterschied zwischen ihnen geprägt? Nur der Mensch mit seinen Vorurteilen! Sieht es im Film nicht wie Lachen aus, wenn einer spielt, ohne von innen heraus gestoßen zu werden?

Ist der Galgenhumor nicht immer der beste gewesen?

Da ist z. B. die Nelly im Zelnik-Film „Erniedrigte und Beleidigte“. Lyra Mara, die sie spielt, kommt ans Bett der toten Mutter und — schlägt sie, ja, schlägt sie mit ihren Kinderfäusten, weil sie nicht antwortet! Dann fährt sie herum, stößt auch den Vater, macht gar keinen Unterschied zwischen lebendig und tot. Ja, das ist natürliches Spiel, eindeutig und vorurteilslos, weil sie ungehemmt durch logische Denkvorgänge beide gleich behandelt.

Als Gegenbeispiel aus „Erdgeist“ letzter Akt. Dr. Schön — Bassermann spielt ihn — kommt unvermutet zurück und sieht die drei Besucher.

Bassermann gibt hier, als er durch den Vorhang schaut, rein theatralische Gebärde: er reibt sich die Augen. Der Regisseur L. Jeßner zeigt als Vision die Köpfe der drei Freunde Lulus um ihn schwebend. Filmisch wäre folgendes: Da Dr. Schön die drei wirklich sieht, müßte er um sich schlagen, und einen

nach dem andern treffen, so daß sie verschwinden.

Es ist das Vorurteil hier zu überwinden, als sei eine Entfernung zwischen ihm und den anderen, was aber im Film — als Raum- und Zeitbeherrisher — nicht nötig ist.

Rezepte kann man auch hier nicht geben aber der Weg liegt klar und zielführend vor uns, wer ihn verfolgt, muß die Höhe seiner Künstlerschaft bald erreichen.

*

Bei der Mimik des Gesichts sind besonders auffallend folgende Feststellungen: während am Theater die Augenbrauen und der Mund Hauptträger der Mimik sind, Stirn, Nase, Hals und Kinn dagegen kaum wirken, sind sie im Film sehr deutliche und empfindliche Anzeiger innerer Bewegungen.

Asta Nielsen ist vorbildlich für Nasen- und Halsmimik, und die Gegensätze von Nasen- und Mundatmung bringt sie bildlich sehr stark heraus.

Jeder Filmschauspieler sollte dies in seinen Studien berücksichtigen.

Andere Unarten der Bühne, wie Schlenkern der Hände, vor Entzückung himmeln usw. muß er unermüdlich bekämpfen, da sie im Film hundertfach lächerlicher wirken.

Unablässiges Arbeiten und Studieren, das ist das Geheimnis der vollkommenen, großen Künstler.

*

*

*

2. DIE FILMSCHULE UND IHRE AUFGABEN

Schule! — Ein böses Wort für Schüler und Werdende; eine schöne Erinnerung für den Könner und Meister. Man sagt: „Talent kann nicht gelehrt werden“, aber seine Anwendung muß erlernt sein!

Der größte Teil unserer Filmschauspieler hat nur die Theaterausbildung, und sonst nicht die Spur von Filmvorbereitung.

Auch heute erscheint es selbstverständlich, Darsteller von der Bühne zu holen, statt aus der Filmschule. Dagegen würde man niemals eine Tütenkleberin als Titelkleberin anstellen, obwohl die Unterschiede geringer sind, als Bühnen- und Film-pantomime.

Die Aussicht eines Filmschauspielers, der nicht vom Bau war — möchte er noch so filmisch wirken — war bis heute sehr gering, und grad die großen Firmen übten darin eine ganz unverständliche Zurückhaltung aus.

Der Umweg über die horizontale Leinwand hat zwar vielen Damen Gelegenheit geboten zu filmen, aber der anspruchsvolle Zuschauer von heute läßt sich keine unfähigen Stars mehr bieten, trotz größter Reklame. So war also der gute Filmschauspieler darauf angewiesen, durch Zufall oder Protektion eine kleine Rolle zu bekommen, in der er ebenso zufällig der Kritik auffiel.

Aus Mangel an Lehrmeistern — die sicher auch durch Zufall entdeckt werden — klemmte sich der Mime an die Äußerlichkeiten seiner ersten Rolle, und mußte bald erstarren, wie fast alle unsere Großen.

Hat der Mime noch einen straffen Regisseur gefunden, geht's noch gut, wenn nicht, so versagt er bei neuen Aufgaben ganz.

Ohne die Nachteile der Amerikaner zu übersehen, habe ich vieles an ihnen loben können, und auch in Bezug auf Darstellung müssen wir ihre Überlegenheit zugestehen.

Die Fähigkeit der amerikanischen Darsteller durch Natürlichkeit reizvoll zu erscheinen, reißt immer wieder hin, und läßt über die Flachheit vieler Fabeln hinwegsehen.

Der amerikanische Regisseur ist vorurteilslos und nimmt die Darsteller, wie er sie haben will. Ob vom Bau, oder weitab davon, Kellner, Rennfahrer oder sonst was, ist gleich.

Er sucht, und irgendwo entdeckt er doch das Spiegelbild seiner Gedanken, und beweist uns immer wieder, daß jeder Mensch, der filmisch wirkt, unter dem Stilwillen eines echten Regisseurs zum vollkommenen Filmdarsteller werden kann.

Die Eigenart des Filmbildes, erst auf der Leinwand beurteilt werden zu können, läßt außerordentlich viele Filmbegabte brach liegen, aber wenn der deutsche Film dem Einbruch und Wettbewerb des amerikanischen standhalten will, muß das sich gründlich ändern.

Die unabhängige deutsche Filmschule muß geschaffen werden, das ist Pflicht der deutschen Industrie. Lehrkräfte, die nichts mit Theater zu tun haben, werden sich finden lassen. Die sonst so anerkennenswert strebende Münchner Filmschule hat leider fast nur Theaterleute als Lehrkräfte der Dramaturgie und Regie; außerdem sollte die zu schaffende unabhängige Filmschule unbedingt in Berlin, dem Quellgebiet der Industrie, liegen, damit der Besuch möglichst vielen Studierenden günstig liegt, vor allem keine großen Reiseunkosten entstehen.

Reichliche Stiftung von Freiplätzen würde die wichtige Aufgabe der Filmschule sehr fördern.

Zur nächsten Saison wird schon ein kleines Aufgebot von jungen, schönen und liebenswürdigen Filmschauspielern beweisen können, daß die Schule eine Notwendigkeit war, daß wir endlich den Amerikanern gleichwertige, vielleicht überlegene Darsteller von Jugend, Schönheit und bezauberndem Wesen gegenüberstellen können.

Auch unsere großen Charakterdarsteller werden sich freuen, als leuchtenden Untergrund solche

Jugend um sich zu haben. Ihre eigene Gestalt wird dabei nur noch einprägsamer wirken.

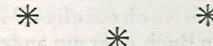
Nachdem der Amerikaner seine Dollarübermacht verloren hat, muß es das Bestreben der deutschen Filmindustrie sein, alle erfolgreichen Darsteller, Regisseure und Lehrkräfte nicht zu vergessen, im eigenen Lande zu behalten.

Von „ehrenvollem Ruf“ und „internationaler Anerkennung“ wird man sich nicht mehr die Augen verbinden lassen.

Hinter diesen schönen Worten steckt der ganz amerikanische Ausspruch I. v. Loyolas: „Der Zweck heiligt die Mittel“.

Wer die Gefahr erkannt hat, dem schadet sie nicht mehr.

Untergang oder Blüte der deutschen Filmindustrie liegt in diesen Worten. Die Wahl sollte nicht schwer fallen!



VI. DIE TECHNISCHEN MITTEL DER FILMKUNST UND IHRE ENTWICKLUNG *)

Von dem seit etwa 100 Jahren bekannten Kinderspielzeug — Vogel und Käfig auf der Wunderscheibe — bis zum heutigen Mechau-Projektor ist ein ungeheuer und arbeitsreicher Weg zurückgelegt.

Aus dem Kinderspielzeug entwickelte sich nur langsam das Lebensrad oder „Thaumatrop“ von Herschel und Fitton 1826, dann das Phänakistoskop Plateaus (1829 in Wien) und die Wundertrommel, das Stroboskop Stampfers (1834 in Wien).

Erst 1853 konnte Uchatius (Wien) Bewegungsbilder zeigen, 1865 erschien I. A. R. Budge mit einer besseren Einrichtung, die er 1885 in London als „Biophantoskop“ anmeldete. Es folgte mit seinem „Zoopraxoskop“ Edw. Muybridge in San Franzisko.

*) Es erschien mir angebracht, zum Schluß noch eine gedrängte Übersicht über die Entwicklung der technischen Mittel des Films zu geben. Den meisten Lesern wird ein Buch oder ein anderes Werk unbekannt sein, das den Ablauf dieser Entwicklung zusammenhängend darbietet, ja man ist sich — wie viele einander widersprechende Artikel in den Fachblättern und Zeitschriften beweisen — heute über viele Erfindungen und ihre Erfinder schon nicht mehr klar, nachdem doch kaum einige Jahrzehnte vergangen sind. Ganz allgemein fand ich, daß die ersten Gedanken immer von deutschen Forschern kamen, aber die Gründlichkeit und Sachlichkeit dieser Männer wurde stets übertrumpft durch die romanische oder amerikanische Gewandtheit, Gedanken in praktisch verwertbare Apparate umzusetzen. Ein gutes Teil Schuld an der Behinderung deutscher Erfinder hat — es muß gesagt werden — das von jeher unglaublich kleinliche und verzögernde Arbeiten des deutschen Patentamtes gehabt. Aber die Zeit muß kommen, da der deutsche Erfinder unbedingt vor den ausländischen gestellt wird, wenn gleiche Ansprüche vorliegen.

Der Verfasser.

Er machte 1877 die ersten Momentaufnahmen (von $\frac{1}{1000}$ Sekunde) springender Pferde. O. Anschütz erfand 1882 dann seinen Schnellseher, den man als ersten Vorläufer der Kinematographie bezeichnen darf. 1890 war sein „Elektrotachyskop“ vervollkommenet, auch Marey hatte in Paris einen guten Apparat gebaut, 1888 die ersten Reihenaufnahmen gemacht.

1891 im August brachten amerikanische Tageszeitungen und die „Scientific“ Artikel über Edisons „Kinethoskop“. Dieser Apparat hatte fast alle Grundteile der heutigen Kino-Theatermaschine, u. a. den von Lumière 1890 erfundenen Filmstreifen, den Edison durch die Lochung verbesserte.

Oscar Meßter, Berlin, endlich führte dazu das Malteserkreuz ein, das auch heute noch zur ruckweisen Fortbewegung des Films benutzt wird. Louis Lumière in Lyon brachte seinen „Cinematograf“ erst 1895 heraus und benutzte Edisons und Meßters Erfindungen, wird also zu Unrecht als Erfinder des Kinematographen bezeichnet. Die Gebr. Lumière haben übrigens selber niemals diesen Anspruch erhoben. Sie brachten dann 1895 die ersten kurzen Films heraus, deren Originale Gaumont heute noch hat. Im selben Jahre wurde bereits das erste Kino in München von Gabriel und Hammer eröffnet, das in 15 Minuten etwa 5 Filme mit zusammen 100 Meter brachte.

Ein weiter Weg führte dann zu den heutigen Film-Palästen mit 10 und 12 Akten und 3—5000 Meter im Programm.

Im September 1909 begann mit dem U.T. am Alexanderplatz in Berlin der eigentliche Aufschwung dieser wirklichen Lichtspieltheater.

*

Der Siegeszug des Films hatte natürlich die Erfindung des lichtempfindlichen Films, somit also der Photographie überhaupt zur Voraussetzung.

Die Grundlage der Photographie — die Zersetzung und Schwärzung von Chlorsilber — ist zuerst 1777 (obwohl schon den alten Alchimisten bekannt) von Scheele untersucht, später 1827 wandte J.H. Schultze in Halle a. S. praktisch die Lichempfindlichkeit des Chlorsilbers an. Wedgewood — Darwins Großvater — und Davy bauten die Entdeckung 1802 aus, verwandten die (schon 350 vor Christi von Aristoteles, 1321 von L. ben Gerson, auch von Leonardo da Vinci beschriebene, 1568 von Daniel Barbaro zuerst mit Linse versehene) Camera obscura.

1810 entdeckte T. I. Seebeck schon die später von Prof. Miethe und Lumière ausgebauten Farbenphotographie, aber keinem war es bis dahin gelungen, die Bilder zu fixieren.

Erst 1814 gelang es I. N. Niepce in Chalons, der sich 1829 mit L. J. Daguerre zusammentat. Im August 1839 teilte Aragon der Pariser Akademie die

Erfindung der Daguerreotypie mit. Für 6000 Francs Jahresrente kaufte der Staat dann Daguerre seine Erfahrung ab.

1838 gab Ponton das noch heute beliebte Kohle- oder Tusch-Positivverfahren an, Poitevin und Swan verbesserten es noch.

Abel N. de Saint-Viktor, — ein Neffe des 1833 verstorbenen I. N. Niepce — führte 1848 zuerst die Glasplatte ein. Der Engländer Talbot nützte Daguerre's Zufallsentdeckung aus, und entdeckte die „Entwicklungsmethode“, dazu mehrere Stoffe, die zum Entwickler sich eigneten, erfand auch das Chlorsilberpapier. Herschel benutzte gleichzeitig die „Fixage“ durch unterschwefligsaures Natron, das noch heute in Gebrauch ist.

1850 ersetzte le Gray das bisher verwendete Eiweiß durch Kollodium, Fry und Archer erfanden Verbesserungen, bis 1855 schon die Gelatine das Kollodium verdrängte.

1858 kam Sutton in Jersey, 1861 Major Russell mit weiteren Verbesserungen.

Im selben Jahre brachte Dragon in Paris schon Geschenkartikel, wie Federhalter usw., mit kleinen Photographien in den Handel.

Die Empfindlichkeit wurde immer mehr gesteigert, bis Edw. Muybridge 1877 die erwähnten $\frac{1}{1000}$ Momentaufnahmen machen konnte, nachdem Maddox die Trockenplatte schon 1871 erfunden hatte.

Oscar Messter in Berlin drehte um 1896—97 die ersten deutschen Filme draußen im Westend, und man kann das Jahr 1902 als Beginn der deutschen Filmindustrie bezeichnen.

Aus den 15—30 Meter langen Lustspielen und Zauberfilmen entwickelte sich nur langsam das Drama mit 200—300 Meter, bis Urban Gad mit Asta Nielsen den ersten 1000 Film herstellte.

Heute sind wir bei 2—3000 Meter und 8—12 Akten angelangt, doch ist damit wohl die Grenze der Aufnahmemöglichkeit durch den Zuschauer erreicht.

* * *

Die Vervollkommenung der technischen Mittel konnte zuerst kaum Schritt halten mit der Entwicklung des Films, doch holte man diesen Vorsprung bald ein.

Drei große Probleme des Films,—der sprechende, der plastische und der farbige Film,—sind heute fast vollkommen gelöst, doch wird der hohe Preis dieser Apparate die heute ohnehin schwer um Sein oder Nichtsein ringenden Theaterbesitzer noch lange von der Anschaffung dieser Neuerungen abhalten.

Zudem ist der sprechende Film im Grunde ein Rückschritt, da er seine Weltbürgerlichkeit aufgibt und sich wieder in die spanischen Stiefel irgend

einer unserer heutigen überzüchteten Sprachen zwängen läßt.

Beschränkt er sich weise darauf, nur Schall und Rhythmus der als notwendig erkannten Begleitmusik wiederzugeben, so ist sein Siegeszug gesichert.

Erfreulich ist auch hier, daß es deutschen Erfindern gelungen ist, die vollkommene Lösung zu finden — den Tri-Ergon-Film. Vogt, Engel und Massolle hatten schon Mitte 1919 Erfolg, nachdem im Prinzip 1907 die Lösung geglückt war. Dem Amerikaner Lee de Forest gelang es erst 1923, dasselbe Problem zu lösen, er wird auch von drüben als eigentlicher Erfinder mit viel Reklame hingestellt, ähnlich wie auch die Gebr. Lumière von den Franzosen als alleinige Erfinder des Kinematographen.

*

Der farbige Film hat eine Unzahl von Lösungen und Patenten gefunden, von denen einige hervorragend sind und nur geringer Verbesserungen bis zur Vollkommenheit bedürfen. Das amerikanische Techni-Color-Verfahren oder das von Dr. Hnatek, Wien, scheinen dem Ziel am nächsten zu sein. Die vollkommene Lösung wird und muß kommen; ob Brewster in New Jersey oder Pilny in Zürich, Humphrey oder Friese-Greene in London oder ein anderer, ist gleich.

Wenig Aussicht hatten bis heute dagegen die Versuche, den Film plastisch zu gestalten. Alle Ver-

fahren mit rot-grünen Brillen oder doppelten Perlen- oder Prismenwänden konnten sich nicht durchsetzen. Da das Filmbild ja heute schon plastisch erscheint, müßte die Lösung von ganz unbekannter Seite her gefunden werden; die jetzigen Erfolge sind vollkommen ohne größere Bedeutung.

Glänzende Fortschritte sind dagegen auf dem Gebiet der Zeitlupen-Apparate gelungen; die Ernemannsche (Dr. H. Lehmann) Zeitlupe, der G.V. Rapidapparat der französischen Firma Debrie und die Mechau-Zeitlupe sind wahre Wunderwerke der Technik, denen man heute schon ganz überraschende Aufschlüsse über Bewegungen im Sport usw. verdankt.

Statt der üblichen 16—20 Bilder kann man bis zu 500 Bilder in der Sekunde aufnehmen, während man umgekehrt bei Zeitrafferaufnahmen von wachsenden Pflanzen usw. nur alle Stunde oder gar alle Tage ein Bild aufnimmt.

Weitere Erfindungen sind auf dem Gebiet der Tricktechnik erfolgt, mit diesen neuartigen Zerrspiegeln und -linsen werden die sonderbarsten Verzerrungen erreicht.

Zwei Aufnahme-Verfahren — das Hallsche (Amerika) und das deutsche Kombi-Patent — werden geradezu umwälzend auf die Filmherstellung wirken, da sie kostspielige Bauten durch Modelle zu ersetzen gestatten, überhaupt jede beliebige Zusammen-

stellung verschiedener Bauten und Personen möglich machen.

*

Das Filmband selber ist nur in seiner Güte verbessert, auch licht- und farbenempfindlicher geworden, dagegen ist seine Breite von 3,5 cm und Dicke von $\frac{1}{10}$ mm geblieben, ebenso die Anzahl von 52 Bildern im Meter und die Vier-Lochung des Einzelbildes. Pathé, Paris, stellt einen unentflammbaren Film aus Azetylzellulose her, doch hat er sich noch nicht gegen den alten Nitrozellulose-Film durchsetzen können.

Eine neuartige Lösung hat M. Werthen gefunden durch seinen Aluminium-Film, der sehr viel Vorteile in sich schließt, weil er unzerreißbar und auf beiden Seiten zu benutzen ist.

Da ein heutiger Film — einerlei ob Kodak-Agfa-, Goerz-, Lignose- oder Ernemann-Erzeugnis — schon nach 100 Spiel-Lauftagen oft unbrauchbar ist, sind die Aussichten für den Aluminium-Film recht günstig zu nennen, seine Lichtschwäche kann von seinen Vorteilen leicht aufgewogen werden.

Eines der schwierigsten Probleme des Films: der Übergang von der ruckweisen Fortbewegung des Films durch das Malteserkreuz zum stetig abrollenden Film durch sog. optischen Ausgleich — und damit Verlängerung der Gebrauchsfähigkeit des Films um das vielfache, ist heute ebenfalls nach Musger und Ernemann von O. Mechau in Wetzlar gelöst.

Nachdem mehrere Firmen nun sehr gute Aufnahmeapparate in den Handel gebracht haben, ist zu hoffen, daß immer mehr auch in Familienkreisen die reizvolle Filmkunst ausgeübt wird.

Die Erfindung des Ernemann'schen Positiv-Films ist gerade für die Liebhaber eine große Erleichterung, weil statt Aufnahme-Negativ und Kopie davon jetzt nur der Aufnahmefilm durch das sog. Umkehrverfahren vorführungsbereit positiv entwickelt wird.

* * *

Während vor 25 Jahren in den ersten Film-Ateliers noch Sonnenlicht benutzt wurde, entwickelten sich aus den einfachen Bogen- und Quecksilberdampf-Lampen die großen Jupiterlampen mit 6,8 und 12 horizontalen Lichtbögen. Danebenher ging die Vervollkommenung der Scheinwerfer zur heutigen Jupiter-Sonne, die bis zu 60 cm Spiegeldurchmesser ohne Dunkelfeld bei 150 Ampere hat.

Auf allen Gebieten schafft so unsere Industrie Spitzenleistungen, gegen die selbst amerikanische Erzeugnisse verblassen müssen.

Heute steht die deutsche Filmindustrie — als drittgrößte — mit an der Spitze aller deutschen Industrien.

Auch auf dem Weltmarkt soll und muß sie ihre führende Stellung beibehalten.

(Schluß).

Inhalts-Verzeichnis

	Seite
Vorwort	5
I. Das Lichtspiel als Kunstform	
1. Film und Literatur	7
2. Kinder- und Lehrjahre des Films	9
II. Die Philosophie des Films	
1. Der Bewußtseins-Inhalt des Films	20
2. Doppeltes Erkennen	23
3. Das Formgesetz der Filmkunst	24
a) Der Rhythmus	25
b) Die Pantomime	26
4. Empfindung und Gedanke	27
III. Fragen und Probleme	
1. Ist der Film national oder international?	31
2. Die Titel im Film	40
3. Film und Musik!	46
4. Stil- und Zielwille im Film	52
5. Film, Vision und Expressionismus	56
IV. Auswirkungen des Formgesetzes auf Regie, Dramaturgie und Schauspieltechnik	
1. Der Schöpfer des Kunstwerks	59
2. Die Dramaturgie des Films	64
3. Die Regie des Films	80
V. Der Filmschauspieler und seine Technik	
1. Die Pantomime	94
2. Die Filmschule und ihre Aufgaben	104
VI. Die technischen Mittel der Filmkunst und ihre Entwicklung	108

*

Die überragende Neuerscheinung!

„Trümmer“

Roman von Hans Wimmer

Geheftet 3.— M. Gr. 8°. 283 Seiten. Gebunden 4.50 M.

Ein auf höchster Kulturstufe stehendes Werk, das uns über Trümmer zu einer neuen, geistigen und nationalen Wiedergeburt führt. Eine dramatisch stark bewegte Handlung, die alle wichtigen Probleme der Gegenwart, Kunst, Musik, Philosophie, Religion, Politik und Weltgeschichte berührt. Das Werk ist von vielseitigem Inhalt und ergreifender, tragischer Gewalt. Prof. Dr. Helmolt in „Rundsch. Lit. u. Kunst“ schreibt: Das Wollen des Verfassers ist sehr . . . jene Höhe der Künstlerschaft, der er ohne Zweifel ehrlich nachstrebt . . . steckt in ihm das Zeug zu einem Erzähler, der über dem Durchschnitt steht. Es soll mich aufrichtig freuen, ihm später einmal wieder zu begegnen. Weitere Kritiken sagen: Neue Preuß. (Kreuz-) Ztg., Berlin: Die „Trümmer“ sind die Bausteine der Zukunft. Deutsche Zeitung: Kein von solchen „Künstlerromanen“ die das Ansehen unserer Geistes-helden untergraben — dramatisch starkes Werk — Anklagen, die ein deutscher Dichter, innerstem Drange folgend, an sein Volk richten muß — ein wahrhaft deutsches Buch. Weser-Ztg., Bremen: „In glänzender Weise aufgebaut . . . man wird ihn nicht unbeachtet lassen können, wenn einmal die Geschichte unserer Zeit geschrieben wird.“ Aachener Volksfreund: . . . eine Epopö Deutscher Kunst und Deutschen Wesens — haushoch ragt er über so viele am Jahresende erschienene Bücher hervor. Lüdenscheider General-Anzeiger: . . . ein Künstlerroman, fesselnd von Anfang bis zu Ende — ein wohltuender Ruhepunkt in dieser bewegten Zeit. Groß-Hamborner Anzeiger, Göttinger Tageblatt usw. schließen sich mit langen, glänzenden Kritiken an.

Das Glück der Ute Uphoff

Abenteurer-Roman von Lutz von Bollanden

Geheftet 1.50 M. Mit 2 Vollbildern. Gebunden 3.— M.

Dieser Roman ist die packende Schilderung von Menschenchicksalen, wie sie das Leben in der Tat vielfach schafft. Dem Verfasser ist die menschliche Psyche in all ihren feinen und feinsten Regungen bekannt und er versteht es mit meisterhafter Vollendung, die verschiedenen Empfindungen in vollste Harmonie miteinander zu bringen. Es ist äußerst beachtenswert, wie der Verfasser diesen spröden Stoff meistert und ihn zu einem Kunstwerk formt, das weit über das Maß der täglichen Erzählungskunst hinausragt. Der Roman ist eine lebensbejahende Lektüre und hat ethischen und erzieherischen Wert.

Dschaganath

Ein seltsames Erlebnis von Emil Peterhans

Geheftet 0.90 M. Mit 4 Vollbildern. Gebunden 1.50 M.

Der Verfasser ist tief in die mystischen Wunder des sagenumwobenen Indiens eingedrungen. Die Geschichte seiner Götter hat er eingehend studiert und versteht es mit meisterhafter Kunst alles in einer spannend gehaltenen Erzählung zu verbinden. Die feinen Fäden der Liebe, die wie zarte Gespinste die Handlung durchziehen, schaffen vereint mit dem Hauch des Wunderbaren und Mystischen, das Indien seinen Besuchern darbietet, einen geistigen Genuss seltener Art. Der Verfasser versteht kunstvoll mit der Feder zu malen und entrollt vor dem geistigen Auge seiner Leserschaft ein farbenbuchtes Bild nach dem andern, so daß man sich in der Tat in das Wunderland Indien versetzt fühlt.

Atlantis-Verlag G. m. b. H. Bremerhaven 37

„Scheidung?“

Roman von M. Gontard-Schuck

(Verfasserin von „Seelenverkäufer“, „Schiffbruch im Hafen“ „Daphne“, „Die Vogelfreien“.)

Geheftet 0.50 M.

Gebunden 1.00 M.

Wohlgemerkt, es steht ein Fragezeichen hinter dem Titel, das nicht übersehen werden darf . . . man muß zugestehen, wie die kluge und um die menschliche Psyche wohl wissende Verfasserin das moderne Eheproblem nicht nur behandelt, sondern auch löst, ist außerordentlich bemerkenswert und verrät eine hohe Auf-fassung von Leben, Liebe und Ehe, deren Beherzigung die unglücklichen Ehen und die sich daraus ergebenden Ehescheidungen, wenn auch nicht beseitigt, so doch keine so beklagenswert hohe Ziifer aufweisen dürfen . . . Nw. Deutsche Zeitung. Die vielgelesene und weitbekannte Verfasserin hat in dem vorliegenden Werk die zur Zeit brennende Frage mit viel Klugheit, Zartheit und einem geschickten Operationtalent gelöst. Die Verfasserin besitzt eine hohe Auf-fassung von Leben, Liebe und Ehe und führt den Leser auf die höchsten Höhen sittlicher Reinheit und in die tiefsten Tiefen sittlichen Verfalls, um zu zeigen, was eine Frau durch ihre Veranlagung aus einem Manne zu machen vermag.

Hans Horst in der „Landfrau“, Gotha.

E. T. A. Hoffmann

„Die Elixiere des Teufels“

In neuer verkürzter Bearbeitung herausgegeben von Gery Aagard

E. T. A. Hoffmann starb vor hundert Jahren, doch das, was er geschaffen, lebt weiter. „Die Elixiere des Teufels“ sind noch heute, wie vor hundert Jahren, frisch, packend und voll Leben, als seien sie erst heute geschrieben. Geschmückt mit 6 Bildern aus dem Abter-Film, wird das Buch zu Hoffmanns alten Freunden viele neue erwerben.

Von den Hohe Weg-Büchern sind erschienen bzw. in Vorbereitung:

Band 1:

Die Neubegründung der Transcendental-Philosophie

Ein metaphysischer Versuch zur Eröffnung der Bewußtseinsfrage von Dr. Hans Wimmer

Geheftet 0.75 M.

Gebunden 2.— M.

Eine so gründliche Widerlegung hat Kant noch nicht erfahren. Dr. W. reißt die ganze Kantische Grundlage ein! Glänzendes Beispiel einer philosophischen Kritik — nicht nur negativ, sondern belehrend und zugleich aufbauend!

Band 2: Das Lichtspiel als Kunstform

Die Philosophie des Films, seine Dramaturgie und Regie und die Technik des Filmschauspielers von Georg Otto Stindt

Geheftet 1.80 M. Gebunden 2.75 M. Hlwdp. 3.50 M.

In ungemein lichtvollem Stil kristallisiert St. zum erstenmal das Formgesetz des Films heraus und weist an ihm die Bedeutung der Pantomime, der Musik, des Bildrhythmus usw. nach.

Band 3: Die neue Aesthetik

Band 4: Spielen, Lachen und Weinen

Atlantis-Verlag G. m. b. H. Bremerhaven 37

ZWEI MILLIONEN

Deutsche gehen täglich ins Kino, aber ihre Zahl wird noch anwachsen, denn der Film ist eine KUNST geworden, deren Möglichkeiten alle anderen Künste übertrumpfen.

Jeder Filmfreund, jeder Gebildete überhaupt, auch jeder Film-gegner wird unser Werk:

„DAS LICHTSPIEL ALS KUNSTFORM“

mit Genuß und Gewinn gelesen haben. Er wird fernere Filme mit geschärftem Anschauungsvermögen betrachten und schlechte Filme ablehnen, denn nur dadurch wird die Filmkunst auf ihrer Höhe bleiben und immer höher zu streben gezwungen sein.

Der Verlag hat sich entschlossen, ein

FILM-PREISAUSSCHREIBEN

auszuschreiben, dessen Hauptpreise dem Gebiet des Films entnommen sind.

Der 1. Preis ist eine FILM-STUDIEN-REISE, derart, daß der Gewinner 3 Tage lang unter Führung des Verfassers in Berlin die größten Ateliers besichtigt, und dabei die Arbeit und das Leben im Glashaus kennen lernt, auch die Entstehung eines Films von der Herstellung bis zur Vorführung sieht. Alle Aufenthaltskosten und freie Reise 2. Klasse hin und zurück sind einbegriffen. Als 2. Preis setzen wir einen FILM-AUFNAHME-APPARAT komplett mit Stativ, als 3. Preis eine HEIM-KINO-ANLAGE ein.

Sodann stellten wir noch 200 weitere wertvolle Bücherpreise ein. Die Aufgabe besteht darin, einen kurzen und packenden Zweizeiler zu finden, wie etwa:

Wer **Atlantis-Bücher** probt,
der **Atlantis-Bücher** lobt.

Die Lösungen sind auf dieses Blatt mit genauer Adresse zu schreiben und an den Verlag bis 20. August einzusenden. Die Verteilung erfolgt am 1. September, wobei der Verlag bekannte Schriftsteller als Preisrichter heranzieht. Alle Einsendungen gehen in das Eigentum des Verlags über. Die ersten Preisträger werden in den bekannten Filmzeitschriften bekanntgegeben.

Der **Atlantis-Verlag, Bremerhaven, Postfach 37.**

Ausschneiden und als Brief einsenden:

Ich beteilige mich an dem Atlantis-Film-Preisausschreiben zu obigen Bedingungen und reiche folgenden Zweizeiler ein:

Name:

Ort und Straße: