



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Goldstein, Moritz: Kino-Dramaturgie

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

ich ihr gegeben, erzogen aber habe ich sie selbst; ich habe sie alles gelehrt, was ich weiß und beglückenden Lohn geerntet.“

Ein freudiges Lächeln verschönte seine Züge. „Der Fluch von Widschajas Vater hat sich erfüllt,“ fuhr er fort, „auch das Kind der Rodia hat einen Mann aus anderem Stande, ja aus anderem Volke bezaubert. Aber ich fühle den Fluch als Segen. Durch die Gespräche mit Ihnen sind meine letzten Zweifel gewichen. Noch verehrt sie mich nur als Vater, nun aber will ich um ihre Liebe werben. Hier könnte ich freilich nicht bleiben, denn die Engländer würden sie als Singhalesin verachten und ihr eigenes Volk könnte ihr Rodia-blut wittern. Fern über dem Meere sehe ich uns das Glück erblühen. Über Menschensatzungen schaue ich hinweg. Nach oben richtet sich mein Blick, und ich hoffe, daß der Segen Gines über mir ist, für den die Menschen gleich sind und der sich für alle, ohne Unterschied von Farbe und Stand, geopfert hat.“

Er wies auf den südlichen Himmel. Dort über den schwarzen Kronen der Palmen blinkten vier Sterne in mildem Glanze. Es war das Sternbild des Kreuzes.



Kino-Dramaturgie

Von Moritz Goldstein in Berlin-Friedenau



Als das reizende Wunder der bewegten Photographie aufkam und die Gelegenheit, mit ihr auf eine höchst billige Weise Theater zu machen, überall ergriffen wurde, da haben wir gegenüber jenen Leuten, welchen das Neue und Ungewohnte ein für alle mal unsympathisch ist, gern die Lobredner des Kinos gespielt und unsere Hoffnung auf diese neue Kunstmöglichkeit den Bedenklichen zum Trotz laut bekannt. Möchte das bisher Gebotene auch auf niedriger Stufe stehen, das läge, behaupteten wir, nicht im Wesen des Lichtbildtheaters; es werde sich vielmehr entwickeln, seinen eigenen Stil finden und sich zu echter Kunst emporarbeiten. Allein bisher hat sich unsere Hoffnung nicht erfüllen wollen, und obgleich Berufsschauspieler und Berufsdichter sich von der neuen Muse willig locken lassen, sind doch die Leistungen nicht besser, sondern eher schlechter geworden. Während uns von allen Seiten versichert wird, eine neue Kunst komme soeben zur Welt, oder auch, die alte Kunst der Pantomime werde wiedergeboren, ergießt sich mit dem rapide sich mehrenden Schaustellen eine dicke Flut von Banalität über das Land, wohl gar über die Erde. Die Erfahrung

widerspricht kraß den Hoffnungen und Verheißungen — und nur der Zulauf und der materielle Erfolg übertrifft alle Erwartungen, was man ebenfogat zugunsten wie zum Schaden der Kinodramatik auslegen mag.

Unter solchen Umständen lohnt es sich, die künstlerischen Möglichkeiten des Films einmal rein theoretisch abzuwägen. Denn wenn auch die Veredelung dieser Dramatik von allen Seiten gefordert wird, so hat doch wohl bisher niemand eine Ahnung, auf welche Weise Aufstieg und Läuterung eigentlich vor sich gehen sollen. Versuchen wir also, noch vor dem klassischen Kinodrama, eine Kinodramaturgie.

Zufällig las ich jüngst ein primitives Wortdrama aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, das bekannte Gndinger Judenspiel. Da werden, ohne jeden Versuch einer Komposition, die Szenen einfach aneinander gereiht: wie die Juden das Verbrechen beschließen, wie sie es ausführen, wie man Verdacht schöpft, wie man verhört, entdeckt, und wie die Übeltäter bestraft werden. Der ganze Vorgang in allen Einzelheiten wird einfach gezeigt, und das Interesse des Zuschauers ist nur darauf gerichtet zu sehen; vor ihren Augen soll sich alles abspielen, und der Phantasie soll nichts zu ergänzen übrig bleiben. Als ich dieses alte Spiel las, fiel mir auf: das ist genau die Technik und genau das Niveau des Kinostückes von heute. Und in der Tat wird nicht nur das Kino durch jene primitive Dramatik erläutert, sondern wir können umgekehrt aus den Filmstücken auf den Ursprung des Theaters schließen. Das Drama ist offenbar entstanden aus der Lust des naiven Menschen zu schauen; es ist dasselbe Vergnügen, das sich die Leute bereiten, wenn sie aus dem Fenster gucken oder wenn sie behaglich bei einem Straßenaufmarsch stehen bleiben. Es soll etwas vorgehen, und zwar mit allen Einzelheiten; das Volk ist wie die Kinder, die auch nicht gestatten, daß irgend etwas ihrer Phantasie überlassen wird.

Wie ist nun aus jener primitiven Technik des Theaters Kunst geworden? Das ist freilich eine schwierige Doktorfrage, über die man Bände schreiben könnte. Wir wollen das hier nicht tun, sondern uns mit der einfachen Feststellung begnügen: durch Stilisierung, d. h. dadurch, daß man die Ausdrucksmöglichkeiten der Bühne, entsprechend der technischen Eigenart dieses Instrumentes entwickelte und verfeinerte und sich dadurch von der bloßen Wiedergabe eines Vorganges mehr und mehr entfernte. Dies ist, wie bekannt, in allen Künsten der Weg zur Kunst. Beim Theater bedeutet es aber folgendes: sein Hauptinstrument ist der Mensch selber, der handelnde, insbesondere der redende Mensch. Das Menschliche am Menschen aber ist uns nicht seine Körperlichkeit, sondern sein Seelisches. Also ging die Entwicklung der dramatischen Kunst dahin, daß die äußeren Geschehnisse unwichtig wurden und nur als Mittel dienten, um seelische Erlebnisse, und diese wieder, um Charaktere darzustellen. Die Ereignisse wurden nicht mehr lückenlos gegeben, wie sie in Wirklichkeit vorkommen, sondern es wurde eine ganz unrealistische Auswahl getroffen, so zwar,

daß nur solche Vorgänge sich vor unseren Augen abspielen, die für die Darstellung des inneren Erlebnisses und des Charakters notwendig sind, diese dafür aber auch vollständig.

Das technische Kunststück des Dramatikers, die Arbeit, die auf die Konzeption der Fabel und der Menschen folgt, besteht also in der Hauptsache darin, es so einzurichten, daß er uns alles vorführen kann, was sich auf jenes Wesentliche bezieht und uns nichts außerdem vorzuführen braucht, ohne daß das Verständnis der Handlung darunter leidet. So entsteht Einheit, Architektur, Straffheit und was sonst zum Stil des Dramas gehört.

Soll das Filmdrama, das noch auf der Stufe erster Naivität verweilt, sich zur Höhe eines Kunstwerkes entwickeln, so wird es auf dieselbe Weise geschehen müssen wie beim Wortdrama: durch Stilisierung, d. h. es muß von der bloßen photographischen Wiedergabe der Wirklichkeit entfernt werden, indem man die Ausdrucksmöglichkeiten steigert, die dem Film, seiner technischen Eigenart entsprechend, im Unterschiede von der Bühne angehören. Oder vielmehr: wenn man wissen will, ob das Kino kunstfähig ist, so muß man sich fragen, ob und bis zu welchem Grade es stilisiert werden kann.

Die technische Eigenart des Kinos ist bewegte Photographie. Also zunächst doch Photographie: ein Mittel zur Wiedergabe der interessanten Wirklichkeit, mit der besonderen, zauberhaften Fähigkeit, ganze Vorgänge festzuhalten. Das Kino hat also vor allem die Aufgabe, Ereignisse, an denen nur eine beschränkte Zahl Menschen teilnehmen konnte, einer beliebigen Menge vorzuführen; Naturschönheiten, Städtebilder, Volksbräuche von irgendeinem Punkte der Erde überall zu zeigen. Diese Dinge bereiten, bei geschickter Wahl der Objekte, ohne Zweifel großen Genuß, sie können sogar ästhetisch reizvoll wirken; aber es ist der Reiz, den die Wirklichkeit selbst ausüben würde: die Schönheit eines galoppierenden Pferdes, des bewegten Meeres, wobei man für das Fehlen des natürlichen Geräusches einigermaßen entschädigt wird durch das technische Wunder, einen Vorgang zu erleben, der längst vergangen ist oder der sich weit entfernt abspielt. Von einer Kunst des Films aber kann man hierbei nicht sprechen oder nur in demselben Sinne, wie man von künstlerischer Photographie spricht.

Nun beruht ja aber das Kinodrama nicht auf dieser Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern darauf, daß ein Vorgang für die Aufnahme erfunden und zurechtgemacht wird. Hier ist nun der charakteristische Unterschied gegenüber der Bühne das Fehlen des Wortes, und damit scheint das Filmdrama ein Wiederaufleben der Pantomime zu bedeuten, wie es ja auch überall behauptet wird. Daraus folgen nun schon ein paar praktische Regeln für Kinoregisseure.

Die Pantomime verlangt, daß der Vorgang das Auge, auf das allein er wirken kann, auch durchaus befriedige. Es genügt also nicht, daß z. B. die Liebhaberin, wie beim Wortdrama, „schön“ bedeute, sie muß wirklich schön sein; denn nur an ihrer körperlichen Erscheinung hängt der Sinn des Vor-

ganges. Und so muß im ganzen und einzelnen die Leinwand eine beständige Augenweide darbieten. Aber damit noch nicht genug. Das Fehlen des Wortes und die Beschränkung auf die Geste hebt den Vorgang über die Realität hinaus und bewirkt, oder vielmehr verlangt eine gewisse Stilisierung. Es verhält sich genau so wie mit der Oper. Wenn die Leute singen statt zu sprechen, so dürfen sie sich auch im übrigen nicht realistisch benehmen, sondern es muß alles, von der Szenerie bis zu den Bewegungen stilisiert sein; sonst entsteht eine höchst widrige Stilmischung. So erfordert auch das Pantomimische des Kinodramas eine Vereinfachung, eine Typisierung der Dekoration sowohl wie der Geste wie auch des Kostüms, und die bis jetzt üblichen kraß realistischen Stücke, die von modernen Menschen in modernen Räumen gespielt werden, sind so unkünstlerisch wie möglich.

Wenn man nun aber hofft, durch Annäherung an den Stil der echten Pantomime diese Kunstgattung zu erneuern, so ist doch auch das leider ein Irrtum. Die Pantomime ist mit dem Tanz verwandt und verlangt zu ihrer Unterstützung die Musik. Nun läßt sich freilich auch zum Filmdrama Musik machen. Aber zum Wesen des Tanzes und der Pantomime gehört doch, daß sich der Vorgang nach der Musik richte: ihr wechselnder lebendiger Rhythmus muß sich fortwährend in den Tanzenden oder Spielenden ausdrücken; daß sie der Musik folgen, darin besteht für den Zuschauer und Zuhörer der eigentliche Kunstgenuß. Beim Kino aber steht der Rhythmus ja fest, und der Herr Kapellmeister hat seine ganze Sorge darauf zu richten, diesem photographierten Takt gehörig zu folgen. Statt daß der Reiz erhöht wird durch die Feinfühligkeit, mit dem die Spieler dem Orchester sich anpassen, sähe man hier höchst störender Weise seine ängstliche Aufmerksamkeit darauf hingezerrt, ob die Musik auch zur rechten Zeit einsetze und aufhöre, langsamer und schneller werde, und empfände die zahllosen kleinen Ungenauigkeiten wie unreine Töne.

Genug, die Filmpantomime ist von Anfang an tot, eben Photographie. Das Kinodrama mag in der angedeuteten Richtung über den jetzigen Zustand hinaus verbessert werden; ein Kunstwerk kann auf diesem Wege nicht entstehen.

Wenn aber nicht die Pantomime, so läßt sich etwas ähnliches durch den Film wirksamer als auf der Bühne darstellen, nämlich das Mimodrama, und zwar einfach deswegen, weil durch die Vergrößerung der Projektion die Mimik auf der Leinwand mit unerhörter Deutlichkeit sichtbar wird. Es besteht also kein Zweifel, daß ein begabter Schauspieler in einem geschmackvollen Sketch hier etwas ganz besonderes leisten kann. Nur von einem Kunstwerk wird niemand reden wollen; es handelt sich um Virtuosenstücke.

Mit alledem ist aber noch nicht von jener technischen Eigenschaft gesprochen, die das Instrument des Kinos vor der Wortbühne immer voraus hat. Dies ist die völlige Überwindung der räumlichen Schranken, die Fähigkeit, nicht nur die Szene beliebig oft und beliebig schnell zu wechseln, sondern auf einen

geschlossenen Rahmen überhaupt zu verzichten und den fahrenden Zug, das rasende Auto selbst zur Szene zu machen. Das ist etwas, das es bisher noch nicht gab, und in der Ausnutzung eben dieser Eigenschaft liegt die Entwicklungsmöglichkeit zu eigenem Stil. Das Kino ist das Theater der Geschwindigkeit, derjenigen Lebensform, die für uns ja mehr und mehr aus einer Ausnahme zur Regel wird. Hier hat es auch seine Berechtigung, Vorgänge für den Film zu erfinden und einzurichten, während die bloße kinematographierte Bühnenszene auch im besten Falle Surrogat bleibt. Die allerfrühesten Filmstücke, deren Inhalt war, daß unter einem Vorwand eine wilde Jagd hinter irgendjemandem her veranstaltet wurde, haben also das Wesen des neuen Schaumittels ganz richtig erfasst. Das Schlimme ist nur, daß man über dieses einfache Schema eines echten Filmstückes kaum hinausgelangen kann. Denn die Variationsmöglichkeiten sind gering, und eine Vertiefung ins Seelische oder sonstwie Problematische ist wohl kaum möglich.

Die besten Wirkungen der kinematographierten Geschwindigkeit liegen auf dem Gebiet des Komischen. Und in der Tat scheint mir das eigentliche Feld des Kinos, soweit es nicht die Wirklichkeit abbildet, also des richtigen Filmtheaters, das Grotesk-Komische zu sein. Das bedeutete an sich schon eine Erhöhung des Niveaus; denn im Grotesken selbst liegt ein Herausheben aus der bloßen Realität, eine gewisse Stilisierung, die bei gut erfundenen Sujets ein reines Vergnügen gewähren kann. Eine Vertiefung oder Erhöhung zu Humor und Satire ist ja wohl auch kaum möglich; aber hier scheint eine Entwicklung noch am ehesten denkbar. Die Wirkungen, die ausgeübt werden können, sind in der Tat außerordentlich. Mir ist folgende Groteske in Erinnerung: im Hof eines Miethauses spielen Bettelmusikanten einen langsamen Walzer, was zur Folge hat, daß in sämtlichen Etagen nach dem Takt langsam gearbeitet wird: ein Herr läuft wütend hinunter und läßt Galopp spielen, worauf die Arbeitenden sich dem neuen Takt anpassen. Die folgenden Vorgänge waren nun offenbar langsam aufgenommen worden und wurden jetzt schnell abgefurbelt. Da sah man in einer Etage in wenigen Sekunden ein Zimmer tapezieren, in der nächsten eine Wohnung einräumen, Leute liefen im Bruchteil einer Sekunde die Treppe hinauf und hinunter und dergleichen mehr. Die Wirkung dieses harmlosen Unsinnns war so unglaublich komisch, daß der Saal vor Lachen dröhnte.

Kunst? — Man höre endlich auf, uns einzureden, daß wir im Kino ein neues Kunstmittel besitzen, das nur der Veredelung harre! Mag sich immerhin das Filmdrama über das heutige beschämende Niveau geschmackloser Sentimentalität und brutaler Sensation hinausheben lassen, es wird nie etwas anderes sein können als ein schlechtes Surrogat des Theaters, bestimmt für Leute, denen das Wortdrama aus Mangel an Geld oder Zeit oder aus geistiger Trägheit unzugänglich ist; sein bester Ruhm wird immer sein, daß es nicht schadet; und selbst wenn es hier und da nützt, wird es sich zum Theater immer verhalten wie das Grammophon zum Konzert.

Für geschmackvollere Menschen darf ein Kinoprogramm etwa so aussehen: im wesentlichen Bilder aus der Wirklichkeit, Jagden, Wettrennen, manövrierende Soldaten, exotische Straßenbilder, Volksbräuche usw. Daneben Naturwissenschaftliches (Kinematographie des Mikroskops) und Technisches. Naturschönheiten bieten immer einen reinen Genuß. Dazwischen, als eigentliches „Theater“, ein packender Slesch, von ersten Mimikern virtuos gespielt, sowie endlich eine Groteske, auf den oben besprochenen Möglichkeiten beruhend. Das gibt eine Unterhaltung für eine knappe Stunde, besser als das frühere Varieté, und meinerwegen unter Umständen einem langweiligen Theaterabend vorzuziehen.

Schauspieler jedoch, die von der Bühne zum Kino übergehen, hören damit auf, der Kunst zu dienen und werden Virtuosen der äußerlichsten Art. Und ein Dramatiker gar, der sein Wortdrama zum Filmstück umschneidert, beweist nur, daß er auch vom Wesen des Wortdramas keine Ahnung hat.

Über Wesen und Wert der Filmkunst aber wollen wir uns fortan keinen blauen Dunst mehr vormachen lassen.



Vorahnung

Sieh mich nicht an, wenn ich allein
 Weit über das Gitter seh,
 Und in Gedanken von dem Schein
 Des reinen Lichts gefangen steh.

Sprich nicht zu mir, wenn auf dem Grat
 Der Liebe ich zur Sehnsucht wandle
 Ich will, wenn meine Stunde naht,
 Allein erwägen, wie ich handle.

Nur wenn du siehst, ein Weinen geht,
 Als kanns das ferne Land nicht finden,
 Dann sollst du schweigend zum Gebet
 Den Schleier mir vom Auge binden.

Freig Köpp