



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Kinoproblem

Die Nacht spricht:

Ich bin wie jede andre Nacht, geliebter Freund,
was nimmst Du heut Dein Heiligstes so weh in Deine Hände?
Was zagst Du so, sieh meine Augen, Freund, und glaube mir:
Nie ist ein Einziges allein auf dieser Erde,
die Flut der Dunkelheiten wird gebrochen von dem Strahl des
Lichts,

das Meer des Hasses wühlt, und sieh, es spült
der Liebe kleine Inseln langsam doch herauf.
Die Gier nach Macht reckt ihre Arme bis zu Sternenkugeln
und in den Tälern kniet die Demut schon, steht auf und dient
und opfert leise, ohne Tränen, hart, vom Schwellenden des
Herzens,

Heimweh um Heimweh an das kalte Leben.
Ich schenke Dir die Augen diese Nacht, geliebter Freund,
daß Du die Herzen siehst der Menschen diese Nacht
O diese Augen sind so tief verloren in der Nacht,
die liegen tief gegründet unter allen Gründen,
die wissen alles, eh Sichtbares sichtbar wird,
die blicken unter allen Klang der Worte, der frechen Worte und
der leeren Sätze,

der weichen Klänge und der rohen Fäuste.
Sie sind die Ahnen aller gierigen Blicke
und aller lichterbaumentzückten trunkenen Augen,
Sie sind wie Arme um die tiefsten Menschenschätze,
an die die Menschenworte mühsam nah sich quälen,
sie sind die Leuchten, die das Hirn mit Licht durchtränken,
daß seine schnellen festen Brücken trunken schwanken,
die Augen sind die Liebe, sind der Christ, sind Gott, sind
Himmel, Ewigkeit,
sind Herz, sind goldne Menschenfülle, Urgrund der Welt,
sind Seligkeit, nie nie verlorne Seligkeit

Karl Röttger.

DAS KINOPROBLEM

4. (Schluß.)

DIE DARSTELLUNG UND DIE MUSIK.

Es ist stets aufs Neue erstaunlich, wie eh und je in Kunst
und Leben das Komplizierte für schöner, interessanter und rich-
tiger genommen wird, wohingegen das Einfache zunächst immer

links liegen bleibt und als oberflächlich verdächtigt wird. Diese Großmannssucht im Geistigen, wie man die Erscheinung vielleicht benennen könnte, ist in Wahrheit der Inbegriff der Oberflächlichkeit: denn sie führt alle Mal vom sachlichen Wesen der Dinge seitab ins ornamentale Gerank. Daher kommt es denn auch, daß ein neu auftauchender Mensch, eine isolierte Handlungsweise und erst recht ein eigen gewachsenes Werk oder Ding zunächst immer mit fremden, von Außen herangetragenen Maßstäben gemessen wird. So eingefleischt ist dieser Brauch, daß man, um ihn als Fehlgang aufzudecken, einen verwünschten dialektischen Apparat benötigt, daß man versucht wird, diesen Teufel mit Beelzebub auszutreiben und, ganz gegen Neigung und Anlage, ins Raisonieren kommt — um das Wesen der Dinge aus dem Schutt des Raisonnements heraus zu scharren . . .

Als seinerzeit die ersten wirklichen Schauspieler anfangen, für den Film zu spielen, nahmen sie den Maßstab des Sprechtheaters und begannen die mimischen Möglichkeiten der Kinoszene damit zu messen. Sie fanden: da Ton und Wort fehlt, muß doppelt und dreifach so viel gestikuliert werden. So kamen sie ins Fratzenschneiden. Hätten sie statt von außen, vom Inneren der Sache her gedacht, so wären sie zum gegenteiligen Schluß gelangt: da in der Filmtechnik Alles auf rasendes Tempo eingestellt ist, tut höchste Ruhe in der Mimik not. Ganz und gar ein Ding für sich allein ist dieses Kinotempo. Es hat einen inneren Pulsschlag, der die Handlung langer seelischer Entwicklungstrecken komprimiert, um dann das Resümee in schlagkräftiger Illumination aufblitzen zu lassen; und es hat ganz konsequent, einen dementsprechend äußeren Pulsschlag: das rythmische Zucken der abrollenden Bildfolge. Klarer ist nie eine stilistische Notwendigkeit gewesen, als die, daß hier ein rythmischer Gegenpol not tut, der die Totalität des optischen Phänomens zu einer kunstgesetzmäßig geordneten und geründeten Sache macht?! Und dieser Gegenpol, in dem der Lebensnerv des Films sitzt, ist eben eine neuartig timbrierte Ruhe und Einfachheit der Geste und Mimik. Damit diese Mittel aber mit der erforderlichen seelischen Transparenz zur Wirkung kommen, muß der physionomische Typus des Schauspielers weit eindeutiger und zwingender fleischgewordenes Symbol der dramatischen Gestalt sein, als im wirklichen Theater. Während hier stets der feinste Reiz der Darstellung darin beruhte, daß das Typische der Maske ins individuell Abgeschattete sublimiert wird, kann beim Kino der Typ als solcher gar nicht eindeutig-monumental genug heraus-

gearbeitet werden. Auch hier ist wieder solch ein fundamentales Lebensgesetz des Kinos, das als solches noch nicht genügend fest im Bewußtsein sitzt, so daß es nur zufällig befolgt wird, während ebenso oft die ungeheuerlichsten Fehlbesetzungen geschehen. Diese hier gemeinte, durch das ganze Stück einheitlich durchgeführte, Typengebung in Verbindung mit sparsamster, aber suggestivster Mimik ist der eigentliche Schlüssel zum kinematographischen Kunststil. Denn dadurch würde es tatsächlich möglich, die leidigen Textbilder auszumerzen, die bis jetzt das Kinodrama zu einem widerlichen stilistischen Bastard stempeln. Wer sich einmal vorstellt, daß Filmmanuskripte im Sinne meiner in Artikel 2 gegebenen Anregungen von ernsthaften Schriftstellern mit sachlicher Hingabe hergestellt würden, daß ferner bei Inszenierung dieser Handlungen jene in Artikel 3 aufgespürten Eigengesetze der Kinotechnik zur Anwendung kämen, der wird sich nicht länger sträuben, ein „Filmdrama“ stilistisch sauber für möglich zu halten, wenn dieser Geist der Sachlichkeit und Einheitlichkeit auch die mimische Darstellung so einbezieht, wie es oben gemeint ist. Natürlich geht alles dies nicht von heute auf morgen. Und ebenso gewiß ist dies alles nur Rezept. Worauf es aber ankommt, ist, daß dieses Rezept nicht aus abstrakten Spekulationen zusammengebraut, sondern ohne Zwang aus den unter Tage liegenden latenten Gesetzen der Sache selbst abgeleitet wurde. Diese Schürfarbeit erhebt keinen anderen Anspruch, als das Terrain für die aufbauende Arbeit freizulegen.

Zum Schluß noch ein Wort über das begleitende Musikmachen. Zunächst: *entbehrlich* ist es nicht. Die schwarzweiß illuminierte Pantomime braucht Musik als *Farbe*. Nur so! Und so verstanden ist sie stilistisch auch kein Zwitterding und angeklebter Fremdkörper. Als kosmisch-allmütterliches Klanggewebe, als *Farbenillusion* gehört Musik legitim zur Pantomime. Und da ist es gar nicht schwer, den Kitsch zu vermeiden. Ein paar Grundsätze schaffen da völlige Klarheit. Das unorganische Aneinanderreihen in sich abgeschlossener musikalischer Formen (Beethovenscher Klaviersonaten, Chopinscher Walzer, Tristanpotpourris und Two-Steps), wie es jetzt gehandhabt wird, paßt ja genau ins scheußliche Gesamtbild des Filmwesens, so wie es bis dato besteht. Radikal wie auf der ganzen Linie muß eben da der Geist einer sachlichen Arbeit Einkehr halten, wie er ohne utopistisches Pathos gefordert werden darf und — über kurz oder lang — auch gefordert werden wird, bei einem so ungeheuren, das ganze öffentliche Leben in Atemhaltenden Wirtschaftskörper.

Egon Aders.