



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dramaturgie des Theaters und des Films

Müller, Gottfried

Würzburg, 1942

Film und Technik. Vom Kinetoscop zum Tonfilm - Leonardo, Newton, Plateau, Stampfer, Uchatius, Eastman, Edison, Skladanowsky - Bewegung und Rhythmus - Lebende Bilder - Farbfilm - Plastischer Film - ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71786](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71786)

Film und Technik.

Seit jeher war es der Traum des faustischen Menschen, lebende Bilder dem Auge vorzuzaubern. Leonardo und nach ihm Newton bemühten sich durch Mischung mehrerer Bilder und Farben bewegte Effekte zu erreichen. Herschel und Faraday wurden durch einen Vortrag über die Beharrlichkeit des Sehens in Bezug auf bewegte Gegenstände, die Roget 1824 vor der Royal Society in London hielt, zu ähnlichen Versuchen angeregt. Aber erst dem Belgier Plateau gelang es 1829, und dem österreichischen Artillerieoffizier Dr. Simon Ritter von Stampfer 1834, bewegte Bilder sichtbar zu machen. In chronologischer Folge wurden Zeichnungen bewegter Phasen an einer rotierenden Welle befestigt und durch einen Schlitz betrachtet.

Nach Erfindung der Photographie erfand der österreichische Feldmarschalleutnant Baron Franz von Uchatius den ersten Kinovorführungsapparat, indem er 1853 Stampfers Zoetrop oder Lebensrad mit Photoplatten montierte und diese, mit der Laterna magica kombiniert, auf eine Leinwand projiziert. Erst nach Erfindung des rollenden Films 1889 durch Eastman, dem Begründer der Kodakwerke in Rochester, konnte man eine unbegrenzte Bildfolge durch einen Vorführungsapparat laufen lassen. Edison erfand in diesem Jahr das Kinetoscope, das, mit der Hand oder einem Motor betrieben, einen 35 Millimeter breiten Filmstreifen zwischen einer Lichtquelle und einer Linse laufen ließ. Das Kinetoscop wurde 1895 von Lumière in Lyon zum Kinetographen ausgebaut, der zu gleicher Zeit als Aufnahme-, Kopier- und Vorführungsapparat verwendet werden konnte. Er machte 16 Expositionen in der Sekunde. Max Skladanowsky konstruierte in Berlin zu gleicher Zeit sein Bioskop, mit dem er die ersten Filmvorführungen machte. Erst als 1928 zu den mechanischen, optischen und chemischen Ergebnissen des Stummfilms die Ergebnisse der Elektrizitätswissenschaft hinzugesellt wurden, entstand der Tonfilm, der mittels einer elektrischen Vorrichtung Tonschwingungen in elektrische Lichtschwankungen überträgt, die

photographisch aufgezeichnet werden, um wieder zurück in Töne übertragen zu werden.

Es ist beachtenswert, daß Edison das Guckloch seines späteren Kinetoscop über dem rotierenden Zylinder seines Phonographen montierte, auf den er kleine Bilder spiralförmig montierte. Auf diese Weise wollte er bereits von Anfang an eine tönende Bildvorführung erreichen. Als er dann das rein optische Kinetoscop mit einem die Handlung begleitenden Phonographen verband, hatte der Erfinder des Telephons und des Telegraphs und der Vorkämpfer des Grammophons auf nicht elektrischem Wege die Grundidee zum späteren Tonfilm gegeben.

Das Grundprinzip des menschlichen Wesens ist Bewegung und Rhythmus. Das Blut fließt durch die Adern, und das Herz als Motor des Lebens pocht in hämmerndem Rhythmus. Die Erdoberfläche reißt den Menschen in ihre rotierende Bewegung mit 2000 Kilometer Geschwindigkeit in der Stunde mit, nicht zu reden von der rasenden Jagd, in der dieser mit ihr die Sonne umwandelt. Alle Künste sind, wie das Leben, bewegt. Die Musik fließt wie ein Strom, das gesprochene oder geschriebene Wort ist an eine fortschreitende Bewegung geheftet, der das Ohr und Auge zeitlich folgt. Nur die Bildkunst, die sich an das Auge wendet, ist ein ruhender Pol. Tanz und Theater geben dem Auge ein bewegtes Schauspiel. Nur das Bild fordert zum Verweilen. Auch die andern Künste waren einst beschränkt. Die Buchdruckerkunst machte erst die Verbreitung der geschriebenen Dichtung möglich. Das Radio erschloß die Musik dem Volke und gab uns dokumentarisches Miterleben der Zeit und Geschichte. Der Kinematographie gelang es erst, das Leben abzubilden. „Lebende Bilder“, welch' Zauberwort für frühere Zeiten! Lady Hamilton, das schönste Weib ihrer Zeit, stellte, von durchsichtigen Schleiern drapiert, griechische Statuen. Bei diesen Attitüden bemühte man sich, regungslos zu verweilen. Und nur der Gedanke, daß dieser Marmor aus lebendem Fleisch war, rechtfertigte das Wort „Lebende Bilder“. Heute ist der Begriff Motion Pictures synonym für Film. Doch ist dabei zu bemerken, daß auch der Film nur starre Bilder aufnimmt, doch von bewegten Gegenständen so viele in der Sekunde, daß deren rasende Vorführung hintereinander sich das bereits von Leonardo und Roger bemerkte Trägheitsgesetz des menschlichen Auges zunutze macht, das, wenn jede sechszehntel Sekunde ein neues Bild folgt, alle Einzelbilder ineinanderfließen läßt und sie als ein einziges sich bewegendes Bild

wahrnimmt. Damit haben wir durch die Vorführung von sechszehtoter Einzelbilder in der Sekunde beim Stummfilm und vierundzwanzig beim Tonfilm das Wunder des bewegten Bildes erreicht. Die unerhörten Fortschritte der phonetischen Wissenschaft im Zeitalter des R u n d f u n k s haben dem stummen lebenden Bild noch die Seele des Wortes eingehaucht. Das bewegte Bild fing zu sprechen an und erreichte den größten Grad der Natürlichkeit. Die abstrakte Schwarz-Weiß-Tönung, die allzusehr Licht und Schatten betont, wurde durch die photographierten Farben überwunden. Mit dem Farbfilm hat das tönende, sich bewegende Bild den größten Grad von Lebensnähe erreicht. Der p l a s t i s c h e Film, der schon längst erfunden ist, hat sich als eine Fehlspekulation erwiesen. Denn solange er auf einer zweidimensionalen Wand vorgeführt wird, kann er, durch Brillen betrachtet, nur als eine plumpe Täuschung oder als Jahrmarktsvergnügen gelten.

Die Kinematographie ist eine technische Erfindung und gehört nicht zum Bereiche der Kunst. Sie ist ebensowenig Kunst wie der Buchdruck oder die Herstellung von Grammophonplatten. Da wir aber im technischen Zeitalter leben, wäre es unfein, die Bedeutung der Technik anzuerkennen. So wie reiche Leute sich des Reichtums schämen und von der Schönheit der Armut schwärmen, gehört es zum guten Ton, technischen Fertigkeiten das Beiwort „Kunst“ zu geben. So spricht man von Buchdruckerkunst, von Schneiderkunst und selbstverständlich auch von „Filmkunst“. Jeder Mensch, der mit dem Film zu tun hat, fühlt sich als Künstler und fände es unter seiner Würde, als Techniker angesprochen zu werden. Selbstverständlich kann das Filmhandwerk technisches Mittel sein, um hohe Kunst zu vermitteln. Ebenso wie der Buchdrucker ein Gedicht von Rilke abdrucken und der Rundfunk eine Symphonie von Beethoven spielen kann, ist dem Film die Möglichkeit gegeben, eine dramatische Dichtung in Bild und Wort zu gestalten. Die Mittel, deren er sich dazu bedient, sind rein technischer Natur und haben nichts mit künstlerischem Schöpfertum gemein.

Was ist der Unterschied zwischen Kunst und Technik? Kunst entspringt der natürlichen Veranlagung einer Einzelperson und wird von deren Geist zur Ausführung schöpferischer, immer wieder neuer Taten genährt. Technik ist die Unterjochung natürlicher Anlagen zum Zwecke immer gleichbleibender sich wiederholender Taten. Nur der Schöpfungsakt der Erfindung ist an ein Gehirn

gebunden. Die vollständige technische Einrichtung läuft dann automatisch ab, womöglich ohne sich mehr einer menschlichen Hand zu bedienen. Der Künstler ist ein natürlicher Mensch. Er wird die „Technik“ seiner Kunst nur zur Weiterbildung und Verfeinerung angeborener Eigenschaften verwenden, wie der Sänger, der Schauspieler, der Dichter und der Maler. Der Techniker wird seinen Ehrgeiz darein setzen, die Naturgesetze zu überwinden oder zu täuschen, so wie der Flieger das Gesetz der Schwerkraft, der Fernsprecher die Entfernung überwindet. Es ist der Technik nicht gelungen, bewegte Bilder herzustellen. Aber sie täuscht das menschliche Auge, das glaubt, bei der Vorführung vieler Einzelbilder ein einziges bewegtes zu sehen. Dieses Überlisten der Natur ist typisch für die Technik. Denn die Natur ist der Feind der Technik. Sie zu versklaven und sich dienstbar zu machen, ist die kühne Tat des faustischen Menschen. Während der Südländer spekulativ und dogmatisch ist, mit einem mathematischen Hirn alles in Systeme einteilt, um eine Theorie aufzustellen, versuchen die nordischen Erfinder empirisch und praktisch alle geistigen Ergebnisse einem praktischen Arbeitszweck nutzbar zu machen.

Die Techniker suchen nicht nach Formeln und Gesetzen, sondern nach Kräften und Arbeitsmethoden, um die Widerstände der Natur zu besiegen. Sie beugen sich nicht den uns von Gott gesetzten Schranken, sondern mit kühner Ketzerhand reißen sie dieselben ein und spannen die Kräfte der Natur in das Joch ihres Geistes. Die Aufgabe des Künstlers dagegen ist es, mit sanftem Gemüte die Begrenztheit der Natur zu beseelen. Das „Vissi d'arte“, das Tosca schluchzend vor ihrem Peiniger Scarpia singt, hat in der deutschen Übersetzung „Nur der Schönheit weiht ich mein Leben“ den vollendetsten Ausdruck des Künstlertums gefunden. Wie anders der Techniker, den Oswald Spengler¹ schildert: „Der Begriff der Beute des Raubtieres wird zu Ende gedacht. Nicht dies und das, wie das Feuer, das Prometheus stahl, sondern die Welt selbst wird mit dem Geheimnis ihrer Kraft als Beute davongeschleppt, hinein in den Bau dieser Kultur.“

Technische Leistungen sind unnatürlich. Sie sind nicht nur „künstlich“, konstruiert und mit kaltem Verstande berechnet, sie richten sich sogar gegen die Natur, die sie mit List und Gewalt zu besiegen trachten. Auch der Film ist unnatürlich und daher Technik und keine Kunst. Zwar ist

¹ Oswald Spengler: „Der Mensch und die Technik“ (München 1933), S. 69.

auch die Kunst schon wie das Wort sagt „künstlich“, also nicht naturgewachsen sondern einer menschlichen Berechnung entsprungen. Sie ist aber nicht gegen die Gesetze der Natur gerichtet. Ja sie bemüht sich, zwar auf künstlichem, geistig konstruiertem Wege die Natur in all ihrer Unvollkommenheit nachzuahmen. Auf einer Theaterbühne erscheinen die Menschen so wie im Leben, dreidimensional, in einem wirklichen Raum. Die künstlichen Behelfe, wie die Kulissen, sind als solche erkennbar. Anders auf der Filmleinwand. Auf zweidimensionaler Fläche erscheinen Menschen in Totale und Großaufnahme und überwinden jedes physikalische Gesetz, als ob sie einmal zehn Zentimeter von uns und einmal hundert Meter weit entfernt wären. Die Filmarchitektur täuscht uns Wirklichkeit vor. Ist es verwunderlich, daß man im Mittelalter jede Maschine als Erfindung des Teufels ansah, wenn es dem projizierten Zelluloidband möglich ist, auf durchaus unnatürlichem Wege größere Naturtreue vorzuzaubern, als wenn die Schauspieler selbst auf der Bühne agierten?

Der Kinematograph hat den Sieg über die Natur so vollständig erreicht, daß sein Produkt, auch farblos, viel natürlicher wirkt als die Natur selbst, die im Vergleich zu seinen Bildern kümmerlich erscheint. Ja diese Teufelsmaschine könnte sich eigentlich zum Lehrmeister der Natur aufschwingen. Die Wolken der Natur sind nicht kontrastreich genug. Sie mögen sich ein Beispiel an den mit besonders gefärbtem Rauch hergestellten Filmwolken nehmen, die von einem tüchtigen Aufnahmeleiter viel besser hergestellt werden als vom Wettergott. Für Beleuchtungseffekte möge sich Helios aus einer Filmrequisitenkammer eine gute Silberwand ausborgen. Licht und Schatten werden von den Jupiterlampen natürlicher hergestellt als vom Tageslicht. Eine langsam gedrehte Kurbel kann ein Rennauto um vieles rascher aufnehmen, als es jemals fahren kann. Wenn es dem Kameramann beliebt, kann er einen Artisten hundert Meter hoch springen lassen und beim Herunterfallen mitten in der Luft verharren und dann unendlich langsam im Zeitlupentempo niederschweben lassen. Das ist Film! Dieses Übertrumpfen der Natur, dieses Spotten allen physikalischen Gesetzen! Das alles ist aber nicht Kunst, sondern Technik. Und keine technische Fertigkeit wäre geeigneter, die Natur zu verhöhnen und widernatürliche Bilder herzustellen, Ausgeburten entarteter Phantasien, wie der Film. Grotesk und bizarr, abstrakt und konstruiert sind die Möglichkeiten des

Films. Nur durch das ethische Ziel, das sich der Film gesetzt hat, mit seinen unnatürlichen Mitteln die Natur nachzuahmen und vollkommener wiederzugeben, als sie sich auf natürliche Weise sichtbar macht, wird er zur Kunst. Nur durch das geistige Bild, das ein künstlerischer Mensch sich vorstellt, bevor er zu dessen Verwirklichung den ganzen technischen Apparat organisiert, wird die Kinetographie in die erlauchte Gesellschaft der Musen gehoben.

Es ist ganz falsch zu sagen, der Film sei dokumentarisch. Selbst der sogenannte „dokumentarische“ Film ist das künstliche Produkt geschickter Kameraleute, Schnittmeister, der ordnenden Hand eines Regiestabes. Seine künstlerischen Aufgaben sind im Hirn eines schöpferischen Menschen, bevor er gedreht wird, bereits vorhanden. Der künstlerische Wert des Films liegt daher in der schöpferischen Qualität, der Einzelperson, die die Idee, den Stoff oder das Buch liefert, nach der der Film gedreht wird. Diese Ideen sind durchaus unfilmisch und untechnisch. Sie entsprechen vielmehr dem Wesen des menschlichen Geistes und der Natur. Sie könnten ebenso durch Theater, Rundfunk, Schallplatten, Buchdruck oder durch ein anderes Mittel verbreitet werden. Im Wesen bleibt es ganz gleich, auf welche Weise man „Wilhelm Tell“ als nationales Drama verbreitet. Selbstverständlich wird man nach Wahl des Mittels für die Bühne das Drama, für den Rundfunk eine Hörspielbearbeitung, für den Buchdruck eine Buchausgabe mit Fußnoten, Einleitung und alten Stichen, und für den Film eine Drehbuchbearbeitung verwenden.

Wesentlich bleibt, daß die technischen Übertragungen wie Rundfunk, Schallplatten und Film auf durchaus künstliche, konstruierte und unnatürliche Weise erfolgen. Daß im Funkhaus das Gewitter mit Küchengeräten hergestellt wird, ist eine bekannte Tatsache, die große Verbreitung durch Witzblätter gefunden hat. Nun stelle man sich einmal vor, wie eine Liebesszene in einem Hörspiel vonstatten geht. Die Frau sinkt dem Mann mit einem Ach an die Brust und beide Stimmen vereinigen sich zu einem seligen Liebesgeflüster! Wie wird das gefunkt? Er sitzt vielleicht in Hemdsärmeln allein im ersten Stock in einem Zimmer, sie im zweiten Stock vor einem Mikrophon, das in eine gemeinsame Leitung führt. Ja, es ist sogar möglich, daß er am Vortage auf Wachsplatten gesprochen hat und nur sie original gesendet wird. Ihre Stimmen werden gemixt, abgeschwächt, verstärkt, wie es der Tonregisseur für gut befindet. Es ist auch möglich, daß ein Schauspieler

zu gleicher Zeit mit technisch veränderter Stimme als sein eigener Gegenspieler gesendet wird.

Bei Schallplatten kann das Tempo, der Rhythmus, das Piano und Forte verändert werden. Die Stimme kann eine ganz andere Färbung bekommen. Aus einem piepsenden Sopran kann man eine schmetternde, hochdramatische Stimme machen. Diese technischen Möglichkeiten sind keine Nachteile, sondern Vorteile, deren sich der Bearbeiter zum Nutzen der Übertragung zu bedienen weiß. Denn der „funkisch“ denkende Verfasser des Hörspiels und der dasselbe arrangierende Regisseur wird schon von Anfang an bedenken, wie er die technischen Möglichkeiten des Funks der akustischen Wirkung dienstbar macht.

Ebenso wird der „filmisch“ denkende Drehbuchautor und der ausführende Spielleiter alle optischen und akustischen Möglichkeiten schon bei der Planung in Betracht ziehen. Vor allem wird sich der Herstellungsleiter zur Ersparung der Kosten des großen Vorteils der Filmherstellung bedienen, der darin liegt, daß die Szenen nicht wie beim Theater chronologisch gespielt werden. Man kann mit der Schluß-Szene beginnen. Man wird die Reihenfolge von dem Stehen der Dekorationen und der Anwesenheit der notwendigen Schauspieler und Komparsen abhängig machen.

Typisch filmische Effekte, die so unnatürlich sind, daß sie weder in der Natur noch in irgend einer anderen Technik möglich sind, stellen folgende Tricks dar: Die Zeitlupe, die durch übermäßig rasches Drehen bei der Aufnahme in der Vorführung die Bewegungen unnatürlich verlangsamt. Durch Zurückdrehen der Kurbel oder durch Kopieren in verkehrter Reihenfolge ist der Scherz möglich, daß ein Springer aus dem Wasser wieder auf das Sprungbrett zurückschnellt. Im „Roman eines Schwindlers“ marschierte auf ähnliche Weise die Leibgarde von Monaco auf einmal nach rückwärts. Bei Doppelrollen, die in früherer Zeit sehr beliebt waren, erscheint ein und derselbe Schauspieler zu gleicher Zeit zweimal im Bild. Er spricht mit sich und fängt sogar mit sich zu ringen an. Das gegenteilige Prinzip ist das Double. Schauspieler, die über keine akrobatischen Fähigkeiten verfügen, springen von hohen Türmen ins Meer und vollführen sonderbare Kraftleistungen. Solche, die nicht singen können, schmettern mit einer geborgten Stimme eine Opernarie. Große Seeschlachten werden in einer Badewanne mit kleinen Modellen gefilmt, tropische Landschaften werden mit Rückprojektion gefilmt. Das Prinzip ist dabei

folgendes: Ein Paar rast in einem Auto durch das Gewühl von Straßen, biegt um Ecken. Hinter ihnen brechen brennende Häuser ein. In Wirklichkeit steht das Auto in einem kleinen Atelier still. Ein Mann rüttelt das Trittbrett, damit die Fahrbewegung zustande kommt. Und die ganze bewegte Szenerie des Hintergrundes, die ein tüchtiger Kameramann früher einmal aus einem Auto aufgenommen hat, wird als Film auf eine Leinwand, die hinter dem Auto angebracht ist, projiziert. Diese laufende Projektion wird zu gleicher Zeit mit dem Paar im Auto mitgefilmt. Auf diese Weise kann die Arbeit mit den Schauspielern ins Atelier verlegt werden und nur der Kameramann braucht die beschwerlichen Expeditionen zu unternehmen.

Bei der Synchronisation ist es möglich, daß ein italienischer Film in deutscher Sprache vorgeführt wird, weil das Tonband der italienischen Schauspieler durch ein deutsches von unsichtbar bleibenden Schauspielern ersetzt wird. Kurt Zentner schildert in „Als die Leinwand tönend wurde“², in welcher Hexenküche ein Tonfilm entsteht. Wie der Schnittmeister den Rhythmus der Bildfolge bestimmt, wie die Musik taktweise in das Bild synchronisiert wird, wie oft acht Tonbänder elektrisch zueinander gemischt und abgewogen, gesteuert und nuanciert werden, wie der Tonmixer in der Tonküche, der Schnittmeister im Schneiderraum und der Kameramann auf seinem fahrenden Gestell das technische Wunderwerk des Films bewerkstelligen. Die Geschicklichkeit des Beleuchters vermag aus einem runden Gesicht ein schmales, aus einer langen Nase eine kurze zu machen. Der Kameramann kann durch Schleier, Weichzeichner, lange und kurze Objektive die verschiedenartigsten Bildwirkungen von einer und derselben Szene hervorzaubern. Ein ähnliches Phänomen wie das der geschilderten Rundfunkszene, bei der die Mitspieler in getrennten Zimmern sitzen, gibt es auch beim Film. Pudowkin gibt in „Filmregie und Filmmanuskript“ ein besonders deutliches Beispiel filmischer Montage aus dem Film „Panzerkreuzer Potemkin“. In diesem Film erhob sich und brüllte ein steinerner Löwe. „Der Panzerkreuzer“ ist in Odessa aufgenommen, die verschiedenen Steinlöwen in der Krim und die Tore vermutlich in Moskau. Die Elemente sind aus dem wirklichen Raum herausgegriffen und zu einem einheitlichen filmischen Raum zusammengefaßt. Aus verschiedenen unbeweglichen Steinlöwen ist eine nie bestehende Bewegung

² erschienen als Zeitungsfolge im Deutschen Verlag (Berlin 1939).

eines aufspringenden Löwen im Film entstanden. Zugleich mit dieser Bewegung ist eine niemals in der Wirklichkeit existierende Zeit geschaffen worden, die unlösbar mit jeder Bewegung zusammenhängt. Hier tritt der Film vom Naturalismus, der ihm bis zu einem gewissen Grade eigen war, zur freien, symbolischen Darstellung über, die unabhängig ist von dem Verlangen nach elementarer Wahrscheinlichkeit.

An diesem Beispiel ist deutlich zu sehen, daß der Film nicht dokumentarisch ist, sondern einen irrealen Raum, eine irreale Zeit und einen irrealen Ton wiedergibt. Gerade weil der Film ein konstruiertes Geistesprodukt ist, schafft er symbolische Bilder. Durch diese geistige Haltung ist es dem Film möglich, ein Kunstwerk zu werden. So wie der Kameramann die Menschen auf den Kopf stellen und sie nach rückwärts gehen lassen, tote Statuen beleben und physikalische Gesetze überwinden kann, ist es ihm auch möglich, nach Vorlage einer filmischen Dichtung ein hohes Kunstwerk voll ethischer Bedeutung zu schaffen. Denn die Voraussetzung jedes künstlerischen Bildwerkes ist, daß es nicht nach der Natur, sondern nach einer geistigen Vorstellung komponiert ist. Lessing³ sagt, daß Raffael auch ohne Hände geboren, der größte Maler geworden wäre. Auf die Frage, welcher Modelle er sich für seine himmlischen Madonnen bediene, antwortete Raffael⁴: „Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.“

Das Primat des Geistes ist das Wesen der Kunst. Da der Deutsche nicht naturgebunden im Affekt, sondern immer erst nach reiflicher Überlegung und geistiger Planung handelt, ist er bei seiner eminenten Fähigkeit in technischen Dingen, die mit dem ethischen Ziel eines höheren Zwecks gepaart ist, besonders geeignet, den Film zu einer hohen Kunst zu gestalten.

³ in „Emilia Galotti“.

⁴ zitiert nach W. H. Wackenroder und L. Tieck: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, S. 6. Im Original: *Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene al mente.*