



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dramaturgie des Theaters und des Films

Müller, Gottfried

Würzburg, 1942

Film und Bildkunst. Bühnen- und Filmbilder Rahmenbilder - Bildende Kunst und Film - Bewegte Bilder - Typik der Filmbilder - Großaufnahme - Innere Bewegung - Photographie und Kunst - Datieren eines ...

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

Film und Bildkunst.

So wie das Theater in der Guckkastenbühne ein plastisches Rahmenbild mit Perspektive, zeigt der Film auf der Silberleinwand ein flaches Schwarzweißbild.. Beide Bilder sind an einen starren Rahmen gebunden. So wie das Gemälde kann das Theater und der Film nur Bildausschnitte zeigen. Es ist daher selbstverständlich, daß die Kompositionsformen der Malerei einen wesentlichen Einfluß auf den Film und das Theater ausüben. Otto zur Nedden¹ wirft die Frage auf, ob der Dichter, der Humanist oder der bildende Künstler den modernen Bühnenraum geschaffen hat? Er sagt, daß der bildende Künstler im Zuge der italienischen Renaissance-Architektur und -Malerei den schöpferischen Anteil hatte. Die bildende Kunst ist das eigentlich schöpferische Element der modernen Bühne. Dasselbe gilt für den Film.

Einen wesentlichen Einfluß auf die Komposition des Filmbildes muß der expressionistischen Kunst beigemessen werden. Der gehetzte Rhythmus dieser auf Schwarz-Weiß-Kontraste abgestellten grellen Bildwirkungen inspirierte die epochalen Stummfilme, wie „Das Kabinett des Dr. Caligari“, „Metropolis“ und andere mehr. So sehr die expressionistische Kunst, die nur auf Bewegung und Verzerrung eingestellt war, aus dem Rahmen der schönen Künste fiel und als unartiges Kind abgelehnt wurde, so sehr war ihre, die bisherige Ästhetik beleidigende Art geeignet, die neue Kinematographie zu befruchten. Sie überbrückte den Gegensatz Film und bildende Kunst, die vielleicht ohne sie niemals zusammengefunden hätten².

Die Erzeugnisse der bildenden Kunst sind Statuen oder Gemälde. Beide sind unbewegt. Gegenüber diesen statischen, in sich geschlossenen Bildwerken gibt der Film bewegte Bilder, die sich, wie das Leben selbst, motorisch bewegen und in dynamischer Steigerung eine Handlung vorwärtstreiben. Während die klassischen Bildwerke voll ausgeglichener Ruhe sind, brach immer wieder in

¹ Otto C. A. zur Nedden: „Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert“, Seite 75.

² Siehe Rudolf Kurtz: „Expressionismus und Film“ (Berlin 1926).

anderen Stilepochen das ungebändigte Streben des Menschen nach bewegtem Rhythmus und gesteigertem Ausdruck innerer Erregung durch. Es war immer der nordische Mensch mit seinem Ungestüm und seiner motorisch vorwärtstrebenden Veranlagung, der Unruhe in die friedliche Stille des Südens brachte, der Geist, der in seiner Unrast die Natur unterwarf: Die extatischen Zuckungen der ottonischen Bilderhandschriften, die romanischen Reliefs am Südportal des Doms zu Bamberg, die sich wie lodernde Flammen bewegen, der rhythmische Linienfluß der gotischen Statuen, die innere Erregtheit der gotischen Bildtafeln, der laut dahinbrausende Sturm des Barocks, der die beruhigende Symmetrie sprengt und in wilden Diagonalkompositionen Massenbewegungen ballt und zu wildem Aufschrei steigert. Und schließlich die Arabeske des Rokoko, die den Menschen entmaterialisiert und nur mehr zu einem flackernden Ornament gestaltet. Es ist immer die Triebkraft des Geistes, die zur Gestaltung erregter Bilder innerer Schau den menschlichen Körper in gesteigerte Bewegungen reißt und den zweidimensionalen Raum des Bildes durch das Trickmittel der Perspektive zu sprengen sucht.

Mittel zur bewegten Belebung des Raumes sind Licht und Schatten, die die nordische Kunst in hohem Maße anwendet. Auch der Film bedient sich des Rembrandtschen Hell-Dunkels, um den Ausdruck zu steigern und den Raum zu gliedern. Überhaupt wenden der Spielleiter und der Kameramann die gleichen Mittel an, mit denen der gotische und barocke Maler Bewegung erzeugen, Licht und Schatten, Perspektive, bewegte Gebärde. Er photographiert nicht eine wirkliche Bewegung. Diese würde, naturgetreu aufgenommen, sehr ruhig wirken. Wie der Maler eine charakteristische Bewegungsstellung aus einer Perspektive zeigt und betont, so wird sich der Kameramann auf den Boden legen und den Marschschritt einer Kolonne in Form von über ihn schreitenden Stiefeln aufnehmen. Dadurch steigert er die Bewegung und gibt ein typisches Bild. Er photographiert nicht einzelne Marschierer, sondern das Marschieren an sich. Um mit Platon zu sprechen, er nimmt nicht ein Pferd auf, sondern die Pferdheit. Er photographiert nicht die Dinge, sondern die Ideen, die ihnen zugrunde liegen und die alle Einzeleigenschaften einer Gattung summieren. Wenn ein junges Mädchen auftritt, darf es nicht eine Einzelperson sein, auch nicht die so und so charakterisierte Schauspielerin. Sie muß schlechtweg das junge Mädchen sein, die jedem Kinobesucher gefällt. Ihr Partner darf

nicht nur ihr im Spiel gefallen, er muß so allgemein sichtbare männliche Eigenschaften haben, daß jede Kinobesucherin für ihn empfindet.

Da der Film nicht nur äußere Bewegung zeigt, sondern ebenso sehr innere Bewegung, wird in der Großaufnahme ein ausdrucksvolles Mienenspiel die seelische Erregung spiegeln. Es gibt wohl keinen normalen Menschen, der fünf Einstellungen hindurch einen bestimmten Gesichtsausdruck ausspielt und mit allen typischen Details nuanciert. Aber es ist gar nicht Aufgabe des Films, einen Kuß so zu zeigen, wie er wirklich gegeben wird. Der Filmkuß muß alle süßen Erwartungen, die ein gefühlvoller Besucher der Liebe überhaupt entgegenbringt, erfüllen und im Moment des Höhepunktes sofort wieder ins Prosaische umschlagen, damit die weniger gefühlvollen Leute nicht zu lachen anfangen. Zuerst muß die Idee da sein, warum man den Kuß bringt. Jede Steigerung, Verwischung und Ablösung hat einen dramaturgischen Zweck. Der Schauspieler, der Kameramann sind nur die Ausführenden des Ziels, das der Drehbuchautor mit dieser Szene erreichen will. Daß diese Absicht gelingt, dazu ist der Spielleiter da, der alle Möglichkeiten versucht, die dann der Schnittmeister auswählt und rhythmisch aneinanderfügt. Man hat oft diskutiert, ob die Photographie eine Kunst sei? Sie ist ebensowenig eine Kunst wie die Kinematographie. Denn zuerst ist das Modell da und dann das Abbild. Beim Künstler ist es umgekehrt. Er trägt das zu erreichende Abbild bereits in seinem Geist, bevor er ein Modell sucht, von dem er diejenigen typischen Züge abkonterfeit, die es gemeinsam mit seinem Idealbild hat. Ja selbst diese gemeinsamen Züge muß er veredeln und nach seinem Geschmack umformen. Der Kameramann hat durch seine optischen Hilfsmittel und die Beleuchtungseffekte ebenfalls die Möglichkeit, den individuellen Modellen typische Züge zu verleihen und sie zu veredeln und mit einer Idee in Übereinstimmung zu bringen. Diese Idee, nach der er sich zu richten hat, ist aber nicht seine, sondern die Idee des Filmdichters, die der Spielleiter zu gestalten trachtet. So arbeitet auch der Kameramann mit, aus dem technischen Handwerk, das der Film ist, im dramaturgischen Zusammenhang mit einer Idee, ein Kunstwerk zu machen.

Und wahrlich, die Bedeutung des Kameramanns für das Gelingen eines Filmes kann garnicht hoch genug veranschlagt werden. Da der Film in erster Linie ein optisches Kunstwerk ist, scheint

sein Auge das wichtigste. Die Deutschen waren immer Pioniere in der Photographie, in allen Techniken des Aufnahmeverfahrens und der Kopie. Die deutschen Kameramänner Fritz Arno Wagner, Bruno Mondi, Baberske und Weihmayr photographieren mit unerreichter Weichheit, Schneeberger, Allgeir und Angst voll landschaftlicher Stimmung, Krien, Bruckbauer, Behn-Grund und Irmen-Tschet sind Meister der Atmosphäre. Carl Hoffmann und Günter Rittau sind Spielleiter geworden. Wenn trotzdem manche amerikanischen Filme besser photographiert erscheinen, so liegt das nicht an besseren Kameramännern, sondern an der uns weit überlegenen Schminkkunst. Ein besonderes Lob gebührt den deutschen Beleuchtern, die unser mangelhaftes make-up auszugleichen suchen.

Die Kunst des Spielleiters, mit der des Kameramanns gepaart, ist imstande, aus dem individuellen Menschenmaterial, das der Schauspieler bildet, der durch Maske und Spiel versucht, typisch zu erscheinen, symbolische Bilder von allgemeiner Verständlichkeit zu schaffen. Die Bewegung, die die Voraussetzung des Filmbildes ist, macht der Kameramann mit, indem er auf Gummirädern lautlos mitfährt, durch Austauschen der Objektive Nähe und Weite wechselt.

Film ist in erster Linie Bildkunst. Man kann einen Film ohne Drehbuch, ohne Dekoration, ohne Atelier, ohne Schauspieler und ohne Regisseur, aber niemals ohne Kameramann herstellen. Ein zweiter Beweis, daß das Kameraauge das Wesen und den Charakter jedes Filmes bestimmt, ist der Umstand, daß man lediglich nach der Aufnahmetechnik und der Beleuchtungstechnik einen Filmstreifen datieren kann. Jeder halbwegs geübte Kinobesucher wird auf einem Spielraum von fünf Jahren, jeder Fachmann auf drei Jahre, die Herstellungszeit eines Filmes beurteilen können. Die Weichheit oder Härte der Bilder, die Plastik der Beleuchtung, die perspektivische Wirkung, der Blickwinkel, aus dem ein Bild gesehen ist, der Rhythmus, mit dem die Bewegungen erfaßt sind, charakterisieren einen Film und zeigen eine mit der Zeit fortschreitende Entwicklung an.

Durch die Hilfe, die der Spielleiter dem Kameramann und nicht den Darstellern erweist, durch die Mitarbeit des Tonmeisters, des Filmbildners und des Beleuchters, ist der Kameramann imstande, auf durchaus unnatürlicher Weise ein Bild hervorzuzaubern, das viel natürlicher als die Natur selbst ist.

So gelang es dem Film, was dem Theater auf seiner Bretterbühne

niemals gelungen ist, natürlich zu wirken. Dem Film, aus dessen Vorbereitung und Arbeitsweise wir wissen, daß er niemals dokumentarisch ist, sondern immer konstruiert, gelang es, dokumentarisch zu erscheinen.

Der imaginäre Raum wird vom Filmbildner geschaffen. Er muß Maler und Architekt, Kulissenzauberer und Innendekorateur zu gleicher Zeit sein. Wer jemals durch ein Filmatelier gegangen ist, wird immer wieder mit Begeisterung erfüllt, mit welchem Geschmack, originellen Einfällen und geschicktester Raumausnutzung Stuben und Hallen, Straßen und Läden, Lokale und Amtsräume nachgebildet sind. Bis auf die kleinsten Details stimmt alles. Der Kalenderzettel, die Tafel „Nicht rauchen“ oder eine angeheftete Hausordnung. Da auch die meisten Außenaufnahmen im Atelier gemacht werden, muß der Filmbildner Landschaften und vielstöckige Häuser aufbauen. Dabei muß er genau die Leistungsfähigkeit der Kamera kennen, in welcher Größe bei einer bestimmten Entfernung sein Bau vom Objektiv gesehen wird. Riesenhaft vergrößerte Photos täuschen Straßen und Gärten vor. Der ganze Hintergrund wird auf diese Weise gestellt. Wenn Schopenhauer gesagt hat, daß die Welt, die wir sehen, nur ein Scheinbild ist, deren richtige Zusammensetzung wir nicht erfassen können, so trifft das auf das fertige Filmbild zu, das vom Filmbildner mit geschicktesten Täuschungen hervorgezaubert wird. Es gibt kein naturalistisches Bild. Jeder Kalenderzettel, jeder Einrichtungsgegenstand hat eine symbolische Bedeutung, einen dramaturgischen Zweck. So wie die nordischen Maler ihre Bilder mit allegorischen Figuren und Gegenständen bevölkerten, um eine höhere Idee auszudrücken, so schafft der Filmbildner ein typisches Bild, das aus einzelnen Teilen so gefügt ist, daß es wie das Bild eines wirklichen Raumes aussieht. So wie die *Hvarnahlalandschaft*³ nur aus symbolischen Teilen zusammengesetzt war, so bildet der Filmbildner seinen imaginären Raum, um die höhere Idee des Drehbuches deutlich zu machen.

Ein weiterer Gehilfe, um aus dem individuellen Schauspieler einen überpersönlichen, allgemein gültigen Typ zu machen, ist der *Maskenbildner*. Er ist der Raffael des Films, der das Idealbild im Busen haben muß, um darnach das unvollkommene Menschenmaterial zu formen und zu veredeln. Leute, die das Märchen erzählen, die Amerikaner hätten besseres Menschenmaterial als wir, wissen nichts von der Kunst des Maskenbildners und haben die

³ Josef Strzygowski: „Die Landschaft in der nordischen Kunst“ (Leipzig 1922).

amerikanischen Stars nie ungeschminkt gesehen! Der berühmte Schmink- und Haarkünstler Perc Westmore unterscheidet in seiner Arbeit in Hollywood zwischen verbesserndem make-up und schöpferischem make-up. Er sagt⁴: „Die bleibende Vollkommenheit der Schönheit wohnt in der Vorstellung, vielmehr in der kultivierten Einbildungskraft des eigenen Geistes.“ Der Maskenbildner ist der beste und einzige Verbündete des Kameramanns. Westmore hat von jedem Star eine Skizze des Gesichtes angefertigt, auf der für jede der sechsunddreißig Schminknuancen ein eigenes Feld eingezeichnet ist. Auf diese Weise macht er aus einem schiefen Gesicht ein gerades, aus einem runden ein schmales, wie es eben verlangt wird. Diese Make-up-Karte gibt er dem Kameramann, der die Beleuchtung und den Stand seines Objektives nach den angegebenen Unregelmäßigkeiten, die die Schminkkunst zu überbrücken sucht, richtet, um noch von sich aus das Gesicht zu vervollkommen. Auf diese Weise läßt sich jeder Star am liebsten immer von demselben Kameramann aufnehmen, der jede Nuance des Gesichtes kennt.

Eine ebenso große Sorgfalt wird auf die Kostüme gelegt, die einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Bildwirkung haben. Zuerst wird der dramatische Wert des Kleides bemessen. Das dramaturgische Bureau schickt ein „Kleiderdrehbuch“, in dem jeder Kleiderwechsel und die Umstände der Handlung angegeben sind, dem Zeichner. Dieser entwirft daraufhin ernste und leichte Kleider, wie sie die angegebene Stimmung erfordert. Dann werden Muster aus flachem ungebleichten Mousselin an Puppen angefertigt, die die Maße des Stars tragen. Alle Musterung wird mit Bleistift auf die Muster gezeichnet und bei der Anprobe geändert. Die Kleider werden aus dem leichtesten Material ausgeführt, dessen Farbwirkung optisch geprüft wird. Jeder Star braucht andere Farben, auch wenn nur schwarz-weiß photographiert wird. Auf diese Weise sind in den amerikanischen Filmen die Frauen so angezogen, daß jede Regung des Körpers vom Kleid aufgenommen wird. Die Amerikanerinnen sind dadurch in der Lage, nicht nur mit dem Gesicht, auch mit dem Körper und dem Kleid zu spielen. Der ideale Filmmodenkünstler muß daher mehr ein Bildhauer als ein Maler sein und eine feinfühlig Materialerfahrung haben. Er und der Beleuchter müssen dafür sorgen, daß das imaginäre Filmbild dreidimensional wirkt.

⁴ zitiert aus J. P. Carstairs: „Movie Merry-Go-Round“ (London 1937), wo auch die make-up Skizzen abgebildet sind.

Wenn alle ihre Arbeit getan haben, kommt der Schnittmeister, der nun die Aufgabe hat, das ganze Material kritisch zu sichten und das beste so zusammenzufügen, daß der Film besser wird, als er gemacht wurde. Einen so wichtigen Mann, der aus den Sünden der anderen ein Meisterwerk formen soll, Schnittmeister zu nennen, ist eigentlich eine Herabsetzung. In Amerika nennt man den cutter hochtrabend film-editor, was so etwas ähnliches wie Film-Herausgeber oder Hauptschriftleiter des Zelluloids ist. Denn er schneidet nicht nur das Material, er gibt ihm die Zeitform. Er schlägt den Takt, mit dem die Bilder rhythmisch aufeinanderfolgen. Bedeutende Szenen werden fünf, sechs Mal gedreht, jedes Mal von einer anderen Seite. Er sucht nicht nur die beste Einstellung heraus, er mischt sie untereinander, macht Überblendungen und mixt das Material zusammen. Das Erdbeben in „San Francisco“ bestand aus 84 Schnitten. Ein Pferderennen in einem anderen Film wies während einer Vorführungsdauer von vier Minuten 70 Schnitte auf! Der Schnittmeister muß daher die einzelnen Schnitte dramaturgisch gegeneinander abwägen, um eine Spannungssteigerung zu erreichen. Kurze aufeinanderfolgende Schnitte durch Sprungsnitte und Unterbrechungsschnitte rhythmisch gliedern und ausbalancieren, die Handlung zum Höhepunkt treiben und in eine Episode abblenden. Er ist der eigentliche Rhythmiker des Films, der Tempo und geruhsame Stimmung, Aufregung und Innerlichkeit nach den psychologischen Erfordernissen des Zuschauers dosiert.

Über all den Mitarbeitern am Gesamtkunstwerk steht der Spielleiter. Er ist der Direktor, wie er auch drüben heißt, trägt die künstlerische Verantwortung und ist die ausführende Hand des Dichters. Er muß das Auge eines Malers haben und genau die technischen Möglichkeiten der Kamera und des Schnittes kennen. Andernfalls würde er nur imstande sein, die Schauspieler zu führen. Die großen Spielleiter arbeiten in engstem Einvernehmen mit dem Kameramann, dem Architekten, dem Maskenbildner und Kostümzeichner und überwachen selbst den Schnitt. Jahrelange Verbundenheit mit allen Sparten der Filmtechnik befähigen erst einen Spielleiter, filmgerechte Kinodramen herzustellen. Er muß ein Seelenbeherrscher der inneren Bewegung sein, die die Großaufnahme spiegelt und die im Herzschlag des Zuschauers widerhallt. Er muß Massen bewegen können und vor allem ein Meister des Kontrastes sein.

Gustav Ucicky weiß die zarte Seelenstimmung ebenso ergreifend zu gestalten wie Carl Froelich das Orgelbrausen des Kirchengesanges in „Heimat“, Karl Ritter kommt von der bildenden Kunst. Ob es in „Pour le mérite“ die Jagdstaffel oder das Barmilieu ist, er weiß es bildhaft zu malen, daß jede Szene von eindringlicher Typik ist. In „Urlaub auf Ehrenwort“ war der Tag jedes Einzelnen von saftiger Kontrastwirkung. Durch diese Typik, die sich aller auf die Sinne wirkenden Effekte bedient, wird der Film auf ein allgemeineres Niveau gehoben. Hans Steinhoff steigert die Dramatik durch große Szenen. Wolfgang Lieben-einer zum Beispiel ist ein Regisseur des Requisits. Er schafft Stimmung mit den kleinsten Details, denen er kulturellen Wert verleiht. Willy Forst bringt Beschwingtheit und Witz in den Rhythmus der Bewegung, Veit Harlan ballt gewaltige Bildvisionen zu imposanten Gemälden und Hans Schweikart verinnerlicht nordisch-besinnliche Seelenstimmung. So hat jeder Spielleiter seinen eigenen Stil.

Die bewegten Bilder unserer Filme haben etwas von dem Helldunkel Rembrandts, von der Innerlichkeit unserer gotischen Bildtafeln und den grellen Effekten, mit denen sie kontrastieren. Bei uns ist der Film in erster Linie innere Bewegung. Wir haben nicht das ausgesprochene Körpergefühl, die Tanzbesessenheit und naive Vitalität, die die Amerikaner kennzeichnet. Wir arbeiten mehr im Schatten, auch im Schatten des Klimas. Hollywoods antike Bejahung des rhythmisch bewegten Körpers findet unter dem Zeichen ewig wählender Sonne statt. Durch eine engere Zusammenarbeit Babelsbergs mit der Cinecittà könnten auch wir unsere Filme „aufhellen“. Die Stimmung des blauen Himmels wird besonders dem Farbfilm zuträglich sein.

Alessandro Blasetti setzt die Tradition der großen italienischen Meister fort, wenn er, wie ein Gemälde von Tizian, eine Badeszene gestaltet. Carmine Gallone beherrscht die Ausdrucksformen des modernen Lebens. Die statuarische Haltung des italienischen Menschenmaterials und das vitale Körpergefühl kann uns eine Bereicherung an plastischer Vitalität der Geste geben. Ein ähnlicher Austausch und gegenseitige Anregung, wie er auf dem Gebiete der Musik und Malerei stattgefunden hat, kann auch dem Film nur nützen. Un raggio di sole von unten und unsere pratica würden sich gut ergänzen, zumal die Filmakademien von Babelsberg und Rom parallele Wege gehen.

Einen monumentalen Filmstil gibt der deutsche Spielleiter Veit Harlan, wenn er in „Verwehte Spuren“ den Festzug nackter Frauen im Stil von Makarts Einzug Karl V. oder die aufgeregte Ballszene, bei der die Heldin die gestohlenen Perlen der Diebin im Gewühl einer wogenden Menge vom Hals reißt, in der Art des „Bethlehemischen Kindermordes“ von Rubens bildhaft steigert. Wolfgang Liebeneiner läßt mit Akribie das berühmte Gemälde Werners „Die Kaiserproklamation in Versailles“ als Schlußbild seines Bismarckfilmes lebendig werden.

Die naturalistischen Außen- und Innenaufnahmen von „Die Geyewally“, die Richard Angst unter Steinhoffs Spielleitung ohne jede Atelierarbeit machte, die visionären Bildeffekte Carl Hoffmanns zu Schweikarts „Das Mädchen von Fanö“ schaffen einen neuen n o r d i s c h e n Filmstil, der die Monumentalität der Sagas der Edda und die Traumbilder Caspar David Friedrichs auferstehen läßt. Aber nicht nur das Antlitz als Spiegel der Seele und die Landschaftsstimmung, auch der Körper als rythmisch-sinnlicher Ausdruck der Rasse sei Gegenstand der sichtbaren Künste. Ebenso wenig wie die Dramaturgie an das geschriebene oder gesprochene Wort gebunden ist und als Spannungsfaktor die Beleuchtung steigern kann, ist der Film, der nichts mit Theater und Literatur gemein hat, an seelische Ausdrucksmittel gebunden. Vielmehr soll der Film mit den sinnlichen Mitteln der bildenden Künste Handlung zeigen, sich einer primitiven Körperlichkeit nähern und von der Seelenstimmung der Literatur entfernen.