



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Dramaturgie des Theaters und des Films**

**Müller, Gottfried**

**Würzburg, 1942**

Das Gesamtkunstwerk. Wagners Kunstwerk der Zukunft - Rhythmus und Bewegung bei Musikdrama und Film - Theater und Film - Theater und Filmschauspieler - Subjektive und objektive Wirkung - Die Nuance - ...

---

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

## Das Gesamtkunstwerk.

Wagner nannte das Kunstwerk der Zukunft das Gesamtkunstwerk, das alle Künste in sich vereinigen werde. Sein Musikdrama ist ein Zusammenwirken der schöpferischen Künste: Dichtkunst und Musik, der darstellenden Künste: Schauspielkunst, Gesang und Tanz sowie der schmückenden Künste: Architektur, Malerei und Maskenkunst. Als dramatisches Kunstwerk ist es eines der Bewegung, das vom Rhythmus der Musik und der seelischen Wirkung der Melodie geführt wird. Nur die Szenerie blieb tot. Wagner bemühte sich durch die Wandeldekorationen des „Parsival“ und die auf offener Bühne vor sich gehenden Verwandlungen filmisch bewegte Bilder zu geben. Die Unterwelt der Nibelungen, das Reich der Riesen auf der Erde, und Walhalla, die Götterburg, werden im Rheingold ohne Vorhang, wie von einer wandernden Kamera gesehen, gezeigt, die bis in den Flußgrund der Rheintöchter untertaucht, von deren Wellenmeer am Schluß alles überflutet wird. Klingsors Zauberburg verwandelt sich in einen Blumengarten und plötzlich in eine Schutthalde. Der Walkürenritt ist eine grandiose filmische Vision.

Strindberg verdichtete die sich verwandelnden Dekorationen im „Traumspiel“ zu einem symbolischen Filmbild. Der mystische Film „Peter Ibbetson“ läßt Luftschlösser zu Staub zerfallen, Alpdrücke aus stürzenden Felswänden lösen und Traumbilder sichtbar werden. Der Film hat die technische Möglichkeit, auch die Szenerie zu bewegen und das gesamte Bild in den Bewegungsrhythmus einer dichterisch musikalischen Vorstellung einzufügen. Der Film ist ein umso vollständigeres Gesamtkunstwerk, als alle seine Ausdrucksmittel vom Rhythmus der Bewegung erfaßt werden können. Außerdem hat der Film eine der Musik ähnliche unmittelbare Wirkung, die das Herz ohne Vorbehalt erschüttert, während das Theater nur Spiel ist und sich in erster Linie durch das Wort an den Verstand wendet. Dieses ist dialektisch, jener impulsiv. Man muß das Gemeinsame und den Unterschied zwischen Theater und

Film betrachten, um zu erfassen, um wieviel mehr der Film die Möglichkeit hat, mit der Musik zum Gesamtkunstwerk zu verschmelzen.

Theaterstück und Film werden auf einer erhöhten Bühne vor einem verdunkelten Theaterraum aufgeführt. Ein Theater kann sowohl für Theateraufführungen wie für Kinovorstellungen verwendet werden. Die größeren Kinos sind mit einer tiefen Bühne und Garderoben versehen, sodaß sie ebenfalls für Theater oder Varietéinlagen verwendet werden können. Wenn ein kurzsichtiger Besucher einen Farbfilm sieht, kann er sich unter Umständen vorstellen, er sähe eine Theateraufführung. Der einzige Unterschied wird für ihn nur darin liegen, daß eine Theateraufführung von wirklichen Menschen, jedes Mal anders, in gestelltem Zusammenspiel durchgeführt wird, während ein Film mechanisch in einer endgültigen Fassung zu jeder Tageszeit vorgeführt werden kann. Das Theater ist immer „Spiel“, der Film dagegen erscheint als Wirklichkeit. Es gibt einen dokumentarischen Film, aber es wird niemals ein dokumentarisches Theater geben. Das Drama wendet sich mittels des Wortes an den Verstand, der Film mittels des Bildes an die Sinne. Der Schauspieler wirkt im Theater durch sein Können und seine seelischen Kräfte. Bei einem Filmschauspieler genügt äußere Schönheit und Persönlichkeit. Es gibt vierjährige Filmstars, fünfzehnjährige Mädchen, die noch über keine Routine verfügen und berühmt sind. Es genügt, wenn sie Charme der Jugend verkörpern. Ein großer Regisseur hat einmal für die Darstellung eines Wagenlenkers einen solchen verwendet, der dann ein großer Filmstar geworden ist, weil er auf natürliche Art das Wesen eines ungebildeten Menschen zeigen konnte. Auf der Bühne wäre das unmöglich. Umgekehrt versagen die größten Bühnenschauspieler oft beim Film, weil ihre Routine unnatürlich und ihre Maske ungünstig wirkt. Es ist vollkommen falsch, Filmschauspieler nach dem Maß ihres Könnens zu beurteilen. Es kommt nur darauf an, daß sie eine Persönlichkeit sind, das heißt, daß sie in gelöster Form ihre Vorzüge und Nachteile zur Geltung bringen.

Das Drama ist subjektiv, muß daher vollkommene Illusion sein, um dem Ideal der Phantasie zu entsprechen. Film ist objektive Wirklichkeit, kann daher die Unvollkommenheiten der Welt anschaulich zeigen. Das Drama gibt ein Idealbild, der Film scheinbar eine Photographie der Tatsachen. Das

Drama vermittelt durch das Wort den Geist, der hinter den Dingen steckt, der Film durch das Bild die Dinge, wie sie sich von außen her zeigen. Das Drama bringt daher mehr innere Handlung der Seele, der Film die äußere Handlung des augenfälligen Geschehens. Das Drama ist mehr statisch. Es zeigt eine bestehende Situation und beleuchtet deren Möglichkeiten in der Vergangenheit und Zukunft. Der Film ist motorisch. Er zeigt in kinetischem Wandel das ununterbrochene Sichverändern einer Situation. *Κίνημα* heißt Bewegung! Aber der Film zeigt nicht nur die äußere Bewegung des sich ewig wandelnden Geschehens, sondern auch die innere Bewegung.

Die beiden Ausdrucksmittel der inneren Bewegung sind die Großaufnahme und die Nuance. Unser kurzsichtiger Theaterbesucher wird nämlich erst bei der Großaufnahme merken, daß er sich in keinem Theater, sondern in einem Kino befindet. Denn über die ganze Bühne zieht das Lächeln eines Mundes, oder die ganze Szene wird vom seelenvollen Ausdruck eines Augenpaares eingenommen. Durch diese Übersteigerung des Details tritt ein wesentliches Merkmal der Filmkunst zu Tage: Die Nuance. Das Mienenspiel auf der Bühne wirkt eigentlich nur durch eine karikierte Drastik, durch augenfällige Mitarbeit aller Gliedmaßen. Der Operntenor macht Schwimmübungen, um auszudrücken, was der Filmschauspieler durch ein kaum sichtbares Zucken der Mundwinkel oder ein Zusammenziehen der Augenbrauen andeutet. Durch die Wichtigkeit jeder kleinen Bewegung, die im Film von Bedeutung ist, erlangt der Spielleiter eine weit größere Bedeutung als beim Theater. Beim Theater beschränkt sich der Spielleiter auf die Vorbereitung einer Aufführung. Bei der Aufführung selbst ist er garnicht anwesend oder sitzt im Parkett. Beim Film muß der Spielleiter nicht nur die Rollen einstudieren, sondern bei der Aufführung selbst jede photographierte Geste steuern und so oft wiederholen, bis sie „sitzt“. Diese Kleinarbeit bezieht sich nicht nur auf die Schauspieler, sondern auch auf ein wesentliches Merkmal des Films: das Requisit. Ein Papierschnitzel, das zu Boden schwebt, ein Rosenblatt, das von der Wasserleitung verschluckt wird, kann eine dramaturgische und symbolische Bedeutung haben. Im Film ist jeder Gegenstand für eine Großaufnahme geeignet, auch wenn er noch so klein und unbedeutend ist. Der Film photographiert die Wirklichkeit in allen ihren Erscheinungen. Er ist mit einem Wort natürlich. Das Drama ist niemals natürlich. Denn,

an die Einheit des Raumes in Form des Bühnenbildes gebunden, tritt noch die Einheit der Zeit hinzu, die, wenn auch nicht während des ganzen Stückes, so doch während eines Aktes eingehalten werden muß. Daher ist ein Theaterstück immer konstruiert und unnatürlich. Ja, sein Reiz besteht darin, daß es nicht die Wirklichkeit selbst, sondern nur ein Spiel um sie zeigt. Ein gutes Theaterstück wird sich beschränken, nur eine einzige Situation zum Ausgangspunkt der Handlung zu nehmen. Mittels des Wortes werden so viel Vorgeschichte und Zukunftsmöglichkeiten aufgedeckt, als gerade notwendig ist, um diese Situation in jedem Akte von einer anderen Seite zu zeigen. Der Film kann die ganze Vorgeschichte auswalzen und wenn er will auch in die Zukunft überblenden. Das Theaterstück ist straffer konstruiert. Der Film kann breiter sein. „Kann“, denn nur der schlechte Film wird von der Möglichkeit, die Wirklichkeit zu photographieren, so reichlichen Gebrauch machen, daß in der Vielzahl der Bilder die klare einfache Handlungslinie untergeht. Denn trotz aller Unterschiede haben Drama und Film nicht nur den Theaterraum, in dem sie aufgeführt werden, gemein, sondern sie haben den gleichen Zweck: mittels Spannung mehrere hundert zufällig zusammengekommene Menschen gleichmäßig zu unterhalten. Da diese Zerstreuung aller mitgebrachten Gedanken und Stimmungen der Zuschauer und deren vollständige Konzentrierung auf das vorgeführte Stück während voller zwei Stunden anhalten muß, bedient sich der Film der gleichen dramaturgischen Regeln, mittels deren seit tausend Jahren das Drama die Menschen in Spannung hält. Ob griechische Tragödie in der Arena, ob Gesellschaftsstück in einem intimen Theater oder Schwank auf einer Jahrmarktsbude, es sind immer die gleichen Regeln und Rezepte, mit denen eine erwartungsvolle und kritische, mit jedem Nerv aufpassende und gereizte Menge gebannt und unterhalten wird. Der Dichterling, der glaubt, er könne die eiserne Gesetze der unerbittlichen Handwerkslehre, die die Dramaturgie ist, außer acht lassen, eine neue Form des Dramas oder der Filmdichtung schaffen oder gar ohne Regeln drauf los dichten, soll sich einmal auf eine Bühne vor tausend unbekannte Menschen stellen und versuchen, diese mit seiner Erzählung interessiert im Theater zu halten. Ich fürchte, er wird bald allein bleiben. Bei B o c c a c c i o dagegen würden alle mehrere Stunden gerne zuhören. Denn eine Novelle, ein Märchen ein Roman und eine Ballade, sie alle müssen nach dramaturgischen Regeln gebaut sein, wenn sie

spannend sein wollen. Doch sind diese epischen Formen nicht an einen Ort und an eine Zeit gebunden, wo und innerhalb derer sie ihre ganze Wirkung einlösen müssen. Einen Roman kann man auch mehrere Wochen lesen, im Bett oder auf der Wiese. Der Effekt eines Theaterstückes muß während der Aufführung in einem Theater ausgeschöpft werden.

Der Tonfilm muß nicht nur, wie das Drama, mit einer Handlung und dem Wort, sondern auch durch seine Bildwirkung und musikalische Stimmung befriedigen. Die Musik dient dem Film als unentbehrliche Stimmungsuntermalung. Der Tonfilm ist ein Gesamtkunstwerk, so wie es das Musikdrama Wagners ist, das Wort und Musik, Geste und Rhythmik zu einer einheitlichen Aktion verband. Mit diesem Gesamtkunstwerk, das schon die Griechen anstrebten, indem sie dem Dramatiker den Musiker und Tanzmeister gesellten, die ihre chorischen Dramen opernmäßig aufführten, hat Wagner alle Schichten des Volkes und alle Nationen der Welt erobert. Denn mit dem Zauber der Musik hat er längst verschüttete Empfindungstiefen aufgerüttelt, eingeschlafene Kraft wieder geweckt und das Seligkeitsbedürfnis der Seele mit Harfenklängen befriedigt.

Nach Bernard Shaw hat seit Wagner die Oper alle Erotik gepachtet, sodaß dem Dramatiker nur die Dialektik übrig bleibt. Man kann sich auch heute kaum mehr vorstellen, daß in einem Sprechstück längere Liebesszenen mit Umarmungen und Küssen, Beteuerungen und Schwüren vor sich gehen, obwohl wir in der Oper daran gewöhnt sind. Durch die Beschränkung des Wortes im Drama auf Mitteilungen des Verstandes und Witzes richtet es sich nur an ein intellektuelles Publikum. In einer Zeit bürgerlicher Kultur, die das Theater in Ränge teilte, füllte Wagner sein Amphitheater in Bayreuth mit Kunstfreunden zu Tausenden. Denn er war jedem verständlich, weil er nicht Musik um der Musik willen brachte, sondern durch sie, verbunden mit Geste und Bild, an die elementarsten menschlichen Gefühle, Liebe und Heldenhaftigkeit, appellierte. Orpheus war auferstanden und führte den Zauberstab des Eros. Wer hätte jemals gedacht, daß der Kintopp vom klimpernden Klavierkasten begleitet, einst das Erbe des Musikdramas antreten würde? Denn nirgends trat die Unentbehrlichkeit der Musik im Theaterraum mehr zu Tage als beim stummen Film. Die schlechteste Musik war besser als keine. Denn ohne sie

wirkte jeder Film gespenstisch. Und erst durch die musikalische Begleitung war es dem Film möglich, erotische Szenen und Erschütterungen des Gefühls zu bringen.

Während das Musikdrama festliche Kunst ist, Verkörperung des nationalen Mythos an großen Feiertagen, ist der Film Alltagskost, die populäre Form des Musikdramas. Die Handlung wird vom heroischen Kothurn der Bretter und der Unvollkommenheit der Kulisse in die Realität der Photographie verpflanzt. Sie verliert an Pathetik und gewinnt an Natürlichkeit. Nur ein Gesamtkunstwerk kann wahre Volkskunst sein. Denn es richtet sich an alle Sinne, ist jedem verständlich und erfordert keine Bildung. Es richtet sich an das Herz und nicht an den Verstand. Für ein Sprechstück braucht man literarische, für eine Symphonie musikalische Bildung. Das Schicksal Tannhäusers, Siegfrieds und Parsivals versteht ein jeder, wenn es von der Wucht der Musik, dem Rhythmus der Bewegungen, dem Glanz der Tänze und den wandelnden Dekorationen umgeben, aufgeführt wird. Das Musikdrama wurde so die Volkskunst der Festtage. Der Tonfilm ist die Volkskunst des Alltags, weil er Augen, Ohren, Herz und Sinne befriedigt. Die früheren niedrigen Unterhaltungsformen des Stummfilms, des Tingel-Tangels und der Jahrmärkte boten zu wenig echtes inneres Erlebnis, um wahre Volkskunst zu werden. Erst durch die technische Möglichkeit, Sprechdrama, Oper, Ballett und Symphonie in einer Kunstform auf vollkommene Weise zu vereinigen, hat der Film das Erbe des Theaters angetreten.

Der Film wurde Volkskunst, weil er als einzige Kunst Bilder lebend sichtbar macht, die so „natürlich“ sind, wie unsere Phantasie die Natur zu sehen gewohnt ist. Die Ideen, nach denen wir uns die Dinge vorstellen und die darzustellen Aufgabe der Kunst ist, sind anschaulich. Nicht nur der Film und die Malerei gibt Bilder, auch die Lyrik, Prosa und Musik muß mittels ihrer Kunstmittel eine Stimmung hervorzaubern, in der unsere Phantasie Bilder sieht. Gellert sagt in einer Fabel von der Poesie:

Du siehst an mir, wozu sie nützt,  
Dem, der nicht viel Verstand besitzt,  
Die Wahrheit durch ein Bild zu sagen.

Die bildhafte Sprache der Lyrik, die gleichnishafte der Fabel geben der Phantasie den Stoff zu ruhigen Einzelbildern, Gemälden gleich. Der Roman schildert eine Bilderfolge, wie ein

Freskenzyclus, der ein starres Abbild an das andere fügt. Das Drama zeigt in der Wirklichkeit bewegte Menschen in einer gemalten Szenerie. Erst der Film zeigt sich zur Gänze verändernde Bilder, die unserer rastlos sich verändernden Vorstellungswelt entsprechen.

Der Film gibt aber darüber hinaus nicht nur die Urbilder der Dinge, sondern sogar die Urbilder der Handlungen. Wenn es Aufgabe der Kunst ist, die Ideen, die anschaulich sind, zu zeigen, so ist der Film als einzige Kunst darüber hinaus befähigt, in diesen Bildern die Motorik des Willens anschaulich zu machen, der bisher nur indirekt durch die Musik in die Vorstellungswelt des Menschen verpflanzt wurde. Dadurch erhält der Film eine der Musik ähnliche Wirkung, weil er sich nicht nur an das Auge, wie die bildende Kunst, an den Verstand, wie die Dichtkunst, sondern auch, wie die Musik, an den Motor des Willens, das Herz, wendet. Schopenhauer sagt von der Allgewalt der Musik<sup>1</sup>: „Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, diese aber vom Wesen.“ Die dynamisch aus sich selbst bewegenden Filmbilder ähneln in der Eigengesetzlichkeit ihrer Logik den aus sich selbst verändernden Melodien. Mit der Musik verbunden, erhalten sie eine gesteigerte symbolische Bedeutung, weil das Einzelbild durch das musikalische Stimmungsbild verallgemeinert wird. Denn man könnte die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen, sagt Schopenhauer, „daraus ist es erklärlich, warum Musik jedes Gemälde, ja jede Szene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten läßt; freilich umsomehr, je analoger ihre Melodie dem inneren Geiste, der gegebenen Erscheinung ist. Hierauf beruht es, daß man ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime, oder beides als Oper der Musik unterlegen kann.“

Über die Beziehung zwischen Musik und dichterischem Schaffen ist

<sup>1</sup> A. Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorstellung“ I, 304.

viel geschrieben worden. Schiller verrät von seinem Schöpfungsprozeß folgendes: „Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Grundstimmung geht vörher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“

Nietzsche nennt in „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“, die er aus dem musikalischen Rhythmus des im Takt sprechenden und sich tänzerisch bewegendem Chors ableitete, die Tragödie eine Verbildlichung dionysischer Zustände und eine sichtbare Symbolisierung der Musik. „Die Tragödie saugt den höchsten Musikorgasmus in sich hinein, sodaß sie geradezu die Musik, bei den Griechen wie bei uns, zur Vollendung bringt.“ Auch der Film ist, wie die Tragödie, aus dem Geist der Musik entstanden. Denn gerade seine mächtige Wirkung ist nur mit der leidenschaftlich den Willen erregenden der Musik vergleichbar. Der Film wie die Musik geben in ihrer bewegten Handlung ein Abbild des Willens. Der Film ist ein Musikdrama. Film und Musik sind gegenseitig die vollendetste Ergänzung. Der Film bedarf der Musik, um die Symbolik der Bilder zu steigern. Die Musik, die bisher nur in der Phantasie des Zuhörers Bilder erzeugte und zur Bühnenhandlung eine dienende Rolle übernahm, verschmilzt vollkommen mit jeder Geste des Filmbildes, mit dem es die dynamische Bewegung und den Rhythmus der Abwechslung gemein hat. Die Musik bedarf vorgestellter oder sie begleitender Bilder, um der Ziellosigkeit ihrer Leidenschaft ein konkretes Bild zu geben. Wie Nietzsche sagt, ein Mensch, der das Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat, der das rasende Begehren von hier aus in alle Adern der Welt sich ergießen fühlt, bedarf der Beihilfe von Wort und Bild, um der musikalischen Wirkung eine Richtung zu geben.

Die vollkommenste Verschmelzung von Bild, Wort und Musik ist das Film drama. Sein Drehbuch ist die Partitur des Gesamtkunstwerkes, in dem die Handlung nach den musikalischen Gesetzen des Taktes und der logischen Stimmführung der Melodie rhythmisch sichtbar gemacht wird. Der Film zeigt die anschaulichen Bilder der Ideen und die Musik unterstreicht den symbolischen Gehalt und die willensmäßige Dynamik der Handlung. Bild und Musik ergänzen sich. Ebenso wie die Musik durch das sie begleitende Filmbild gesteuert wird, erreicht Wort und Bild durch die sie begleitende Musik eine eindringliche und überzeugende metaphysische Bedeut-

samkeit. Was im Musikdrama beabsichtigt war, gelang zur Gänze, als sich die Szenerie zum sich bewegenden und tönenden Filmbild veränderte. So ist das Gesamtkunstwerk ebenso sehr in seiner hohen Form, dem Musikdrama, wie in seiner niedrigen, dem Film, aus dem Geist der Musik geboren.

Das Drama ist eine Sichtbarmachung des Willens. Aber nicht des eigenen, bewußten Willens, sondern des Weltwillens. Dieser wird ursprünglich nur von der intuitiven Kunst der Musik dargestellt und von solchen Künsten, die sich einer musikalischen Inspiration überlassen. In der Musik fühlt man den Weltwillen. Konkret sieht man ihn nur im Traume. Wagner läßt Hans Sachs sagen:

Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn  
wird ihm im Traume aufgetan:  
all' Dichtkunst und Poeterei  
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei<sup>2</sup>.

Der Mensch denkt in Bildern. Seine Gehirntätigkeit ist ein Film, der vor seiner Phantasie abläuft. Unzusammenhängend und flüchtig, matt und ohne Plastik verschwimmen die Gedanken im Spiel der Bilder, willkürlich und doch durch Gedankenassoziationen und Motive an die Wirklichkeit gefesselt. Einen vollständigen Film aber, mit einer durchgehenden, logisch konstruierten Handlung von handgreiflicher Wirklichkeit, die unsere Phantasie weit übertrifft, liefert der Traum. Von objektiver Anschaulichkeit und Leibhaftigkeit steht er als ein völlig Fremdes da, nimmt einen gänzlich unerwarteten Handlungsverlauf. Nicht flächenhaft einseitig wie ein Phantasiebild, von plastischer Realistik bis in die kleinsten und zufälligsten Einzelheiten, gehorcht jeder Körper dem Gesetz der Schwere und alle physikalischen Hindernisse werden überwunden. Die objektiv gesehenen Vorgänge fallen meistens gegen unsere Erwartung aus; oft gegen unseren Wunsch und erfüllen uns mit Spannung, Erstaunen und lassen uns Rücksichtslosigkeiten der brutalen Wirklichkeit empfinden. Daher sagt Schopenhauer über die rein objektive dramatische Richtigkeit der Cha-

<sup>2</sup> Otto C. A. zur Nedden sagt in „Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert“, S. 77, über Wagners ideale Traumbilder: „Wenn Wagner von dem Bayreuther Haus sagt, daß die Vorgänge auf der Bühne sozusagen als „ideale Traumbilder“ vor dem Auge des Zuschauers vorüberziehen sollen, so bleibt er damit den Grundsätzen der alten Bühne treu. Neu waren lediglich die Verdunkelung des Zuschauerraums, das versenkbare Orchester und ein stärkster Einsatz moderner Hilfsmittel, um die Illusion vollkommen zu machen.“

raktere und Handlung des Traumes, daß jeder, während er träumt, ein Shakespeare ist. Die Täuschung des Traumes ist so stark, daß sie die Wirklichkeit weit übertrifft.

Vielleicht sind die Bilder, die wir unbewußt, während unser Gehirn schläft, aus unserem Traumorgan, dem zweiten Gesicht, sehen, die Urbilder, die Platon die Ideen und Kant die Vorstellungen a priori nennt. Unabhängig von der Erfahrung wären sie Erinnerungen aus einer dem Leben vorangegangenen Anschauung der wahrhaft seienden Dinge. Da die Welt, nach Ansicht der arischen Denker, nur die Vorstellung unseres Denkvermögens ist, würden die Eindrücke, die wir von der Natur empfangen, den Urbegriffen nachgebildet. Für Platon ist die Welt ein Kino. Die Menschen sitzen in einem verdunkelten Raum und sehen auf einer Projektionsfläche die Schattenbilder des Weltgeschehens, durch eine hinter ihnen befindliche Öffnung projiziert, durch die sie selbst niemals die Wirklichkeit sehen können, weil sie gefesselt sind. Der Welt, die wir auf der Leinwand unserer Vorstellung sehen, räumt Platon nur eine scheinbare, traumartige Existenz ein. Außerhalb der Höhle, in der wir leben, sind die wirklich seienden Dinge, die Urbilder, die Ideen. Sie sind ewig und unwandelbar. Ihre individuellen Züge erhalten sie nur in der Vorstellung der Einzelnen. Sie in ihrer Allgemeingültigkeit wieder herzustellen, zu abstrahieren, ist nach Schiller die Aufgabe der Kunst. Die Kunst ist eine Befreiung vom Alltag, weil sie sich nicht auf die einzelne Erscheinung, sondern auf das Allgemeine, auf das Gesetz und die Idee richtet. Der Kunst gelingt es, was dem Menschen sonst nur im Traum vergönnt ist, objektiv und allgemeingültig zu sehen. Daher die altarische, immer wiederkehrende Vorstellung, daß das Leben selbst ein Traum sei.

Ein Traum ist objektiv, also allen verständlich. Je ferner er der Sphäre eines Menschen liegt, umso unerbitterlicher wirkt sein harter, rücksichtsloser Handlungsablauf. Die Phantasie ist subjektiv. Ihre Bilder sind nur dem verständlich, der eine ähnliche Vorstellungswelt besitzt. Aus diesem Grunde sind die Erzeugnisse der Phantasie, die Dichtkunst, nur den Menschen zugänglich, die eine ähnliche Bildung wie der Dichter haben. Ihr Absatz ist beschränkt. Der Film ist deswegen die wahre Volkskunst, weil jedem Menschen die Bilder eines Traumes verständlich sind. Die Realität des Films ist so unerbittlich, daß sie wie ein Alptraum wirken kann. Beim plastischen Film fangen die Menschen zu schreien

an, wenn ein Ball geworfen oder sich eine Hand gegen die Zuschauer streckt. Bei Gruselszenen fällt ein Teil der Zuschauer in Ohnmacht. Wieso kommt diese unheimlich reale Wirkung des Zelluloidbandes zustande? Das Theater, bei dem man doch lebhaft Menschen auf der Bühne sieht, reicht niemals an diese vehemente Wirkung heran. Das Theater ist eben immer nur Spiel. Die Bühne an sich gemahnt immer daran, daß die Welt der Bretter nur eine vorgetäuschte ist. Die Kulisse bleibt immer Kulisse. Dann ist eine Aufführung niemals eine endgültige. Jeden Tag kann sie anders sein. Dem Schauspieler kann schlecht werden, er kann die Rolle vergessen. Der Film ist aber in seiner vorgeführten Form endgültig und unverrückbar wie das Leben selbst. Beim Theater weiß man immer, daß es nur Spiel ist. Das Theaterblut ist rote Tinte!

Der Idealfall des Spiels im Spiel ist „Was ihr wollt“ oder „Ariadne auf Naxos“. Das wäre im Film unmöglich, die Ironie, mit der einer einem anderen eine Rolle vorspielt. Das Theater neigt viel mehr zum Kitsch und zur Lüge als der Film, denn es nimmt sich selbst nicht ernst und sagt die Wahrheit ironisch durch die Blume, indem sie den Worten einen doppelten Sinn unterlegt. Seine dramatische Spannung liegt zwischen dem, was der Angeredete glaubt und dem, was der Zuschauer bereits weiß. Dieser kultivierte Humor der Ironie war eine Zierde des Bürgertums. Heute verlangen wir brutal die eindeutige Wahrheit, losgelöst von der Vielfalt der Erscheinungen, die Urform, das Vorbild, mit einem Wort, die Idee. Daher ist der Film die jedem verständliche Kunst unserer Zeit, denn er zeigt die Idee der Dinge, die aus allen Einzelformen abgezogene Norm, die jeden Menschen anspricht.

Der Film ist garnicht mehr naturalistisch. Denn die Einzelschicksale sind nicht die Wahrheit an sich. Er ist bereits surrealistisch, denn er zeigt die allgemeingültigen Wahrheiten. Wenn wir nicht wüßten, daß diese Bilder auf dem Zelluloidstreifen die photographierten Schattenbilder unserer Welt sind, könnten wir glauben, daß es die Ideen selbst sind, nach dessen Projektion wir unsere Vorstellung der Welt einrichten.

Während nur ein einzelner Mensch eine Phantasiegeburt, wie es eine Dichtung oder ein Gemälde ist, schaffen konnte, wird es niemals einem einzelnen Menschen möglich sein, ein so objektives Gesamtkunstwerk, wie es der Film ist, zu schaffen. Denn bei ihm kommt es darauf an, daß jeder Aschenbecher

echt, jede Bewegung genau dem Leben abgelauscht ist. Sonst wird er nie die Realität des Traumes erreichen, die allein imstande ist, alle Zuschauer gleichmäßig zu packen. Selbst wenn ein Mensch Autor, Regisseur, Kameramann, Ausstatter und Schnittmeister wäre, er könnte niemals einen Film allein schaffen. Denn ein Film ist wie jedes Kunsthandwerk aus einer Werkstatt hervorgegangen, die die verschiedensten Handwerker und Künstler vereinigt.

Ein Film ist einem Dom vergleichbar, bei dem der kühnste Geistesflug auf exakter mathematischer Berechnung, auf solider Handwerksarbeit und emsiger Zusammenarbeit verschiedener Kunsthandwerke beruht. Das Gerippe, dessen kühne Konstruktion den ganzen Bau zu schwindelnder Höhe steigert, ist die Dramaturgie, wenn auch seine Pfeiler, Gewölbegurten und Widerlager unter einer gefälligen Drapierung verborgen bleiben. Der Dombaumeister muß mehr sein, als ein Häuserbauer. Er muß den Glasfenstern schwere-lose Flächen ausräumen, den Flug der Statuen in Säulen aufnehmen, Altären einen besinnlichen Raum und Grüften unheimliche Katakomben bauen, und alles einem einzigen Raumrhythmus unterordnen.

So muß auch der Drehbuchautor, mehr als der Buchschreiber, die Wünsche aller künstlerischen Mitarbeiter des Films in sich aufnehmen. Vor allem muß er das Wort überwinden und es in Bilder auflösen. So wird aus der Dichtung des Drehbuchs das Bildwerk des Films, aus dem Dichter ein bildender Künstler. Rilke hat diese Übersteigerung geahnt, daß in einer Zeit, die alle Kräfte sammelt, auch der Dichter aus seiner Verknöcherung herausgelöst und von seinem Schreibtisch weg wieder mitten ins Leben gestellt werden wird. Denn am Anfang war der Gesang und am Ende wird er am mächtigsten die Gemüter erfassen. Dionysos ist wieder auferstanden, der das Blut in einem Rausch des Tanzes erfaßt und die Sinne wie Pflanzen der Natur erblühen läßt. Und Orpheus zeigt sich in seiner neuen Metamorphose. Denn alles, was blüht und singt, ist nur die Verwandlung von Orpheus. Sobald eine seiner Formen überstanden und gestorben ist, ersteht er in neuem Kleide wieder. Er ist an keine Form gebunden, da er jede überschreitet. Wenn die Gedanken tot sind, entstehen neue Bilder. So hat das Bild das Wort abgelöst und ist doch nichts anderes als die ewige Sehnsucht des Menschen, hinter den Dingen die Ideen zu suchen. Was uns im Traum vergönnt ist, versucht der Film auf

eine leere Fläche zu zaubern. Deswegen ist es überflüssig, einer vergangenen Form der Dichtkunst einen Denkstein zu bauen, wenn uns schon eine neue, die der Filmdichtung, mit Vehemenz erfaßt. So folgen wir der Mahnung Rilkes, die er im ‚Fünften Sonett an Orpheus‘ stellt:

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose  
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.  
Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose  
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male  
ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.  
Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale  
um ein paar Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!  
Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.  
Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.  
Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.  
Und er gehorcht, indem er überschreitet —