

## Theater und mehr

Egon Friedell (1878-1938)

## Kunst und Kino

Während Asta Nielsen, Henny Porten oder Waldemar Pilander nahezu jedermann bekannt sind, ist das große Publikum mit dem Namen Urban Gad<sup>1</sup> weit weniger vertraut. Das ist nur zu natürlich: jene sind die Schauspieler, die tagtäglich, von Millionen Augen angestaunt, über die Leinwand blitzen, und er ist bloß der Regisseur. Und doch würde er die breiteste Popularität mindestens ebenso sehr verdienen wie jene glänzenden Sterne. Denn es ist nicht zuviel gesagt, wenn man ihn den Laube des Films nennt. Das hat er nicht nur durch jede seiner zahllosen Inszenierungen bewiesen, in denen er mit Geschmack, Geist und Temperament gegen die Dummheit, Roheit und Seelenlosigkeit der landläufigen Filmindustrie immer wieder erfolgreich anrannte, sondern auch durch eine sehr gehaltvolle theoretische Schrift, in der er den ersten Versuch macht, eine Art Dramaturgie des Films zu geben, die künstlerischen Mittel und Ziele der kinematographischen Technik zu umschreiben. Dieses Buch ist vermutlich eine der merkwürdigsten Publikationen, die in den letzten Jahren entstanden sind.

Was das Werk von vornherein so lesenswert und sympathisch macht, das ist der durch nichts zu enttäuschende Eifer, der lebenswürdige Idealismus, mit dem Urban Gad von seiner Kunst spricht. »Nie«, sagt er, »darf man die Filmarbeit als handwerksmäßige Mühsal auffassen, durch die man hindurch muß, sondern über dem ganzen Werk muß jene Arbeitsfreude ruhen, mit der jeder jede Minute sein Allerbestes zu geben bestrebt ist. Nur dadurch entsteht der gute Film. Die härteste Arbeit wird von allen verlangt, die im glühenden Glashaus beschäftigt sind, das man Filmatelier nennt. Und dennoch liebt man sein Atelier wie der Seemann sein Schiff, wie der Flieger sein Flugzeug. Tut man es nicht, so ist alle Arbeit vergeblich.«

Gad hat also den höchsten Ernst für seinen Beruf, und dadurch allein würde er ihn fast schon zur Kunst adeln. Denn jeder Betätigung, die mit Ehrlichkeit, Tüchtigkeit und voller Hingabe ausgeübt wird, wohnt ein unbegrenzter menschlicher Wert inne. Er hat aber auch, wie alle wahrhaft ernsten Menschen, einen tiefen inneren Humor, der ihn nie verläßt und seine ganze Darstellung aufs wohlthuendste imprägniert. Die zahllosen entmutigenden Hemmungen und Tücken des Objekts, an denen ja gerade das Leben des Filmregisseurs so reich ist, weiß er mit einer überlegenen Heiterkeit zu schildern, die manchmal fast an Busch und Mark Twain erinnert. Hier einige Beispiele: »Es ist ganz erstaunlich, was alles man auf einer Filmreise an Ort und Stelle nicht bekommt; fast möchte ich dazu raten, Apfelsinen nach Italien mitzunehmen.« »Bei den Probevorführungen kommt es zuweilen zu recht unangenehmen Überraschungen, z. B. wenn der Regisseur bemerkt, daß er bei der Aufnahme einer mittelalterlichen Ritterszene von mehreren hundert Metern Länge vergessen hat, sein eigenes Fahrrad zu beseitigen, das im Hintergrund an der Burgmauer lehnt.« »Es ist ein lebenswürdiger Zug des Menschen, daß er es genießt, andere in Gefahr zu sehen, während er selbst sich in Sicherheit befindet. Das Publikum, das für sein Geld beobachten will, wie die Filmschauspieler ihr Leben wagen, ist aber mit der Zeit so blasiert und gegen Täuschungen so mißtrauisch geworden, daß nur die handgreiflichsten Beweise es zufriedenzustellen vermögen. Der Darsteller muß sich also entweder den Angriffen wilder Tiere aussetzen oder auf steile Höhen klettern, von denen er jeden Augenblick abstürzen kann. Auch kann er von Beförderungsmitteln herabspringen, die in voller Fahrt sind, oder sich ins Wasser stürzen; im letzteren Falle fordert jedoch das Publikum noch besondere Umstände, die das Risiko verschärfen, da es sonst befürchten muß, daß der Mann sich durch Schwimmen retten kann: es muß also die Möglichkeit gegeben sein, daß er infolge der Höhe des Sprunges das Bewußtsein verliert, oder es muß wenigstens eine scharfe Klippe oder dergleichen vorhanden sein.« »Der wundeste Punkt bei der Aufnahme ist das Umkleiden. Mit großer Geringschätzung betrachtet das technische Personal die geputzten, frisierten, geschminkten und vor allen Dingen langsamen Schauspieler, die offenbar ein rasches Arbeitstempo nicht kennen. Das träge Wechseln der Garderobe macht selbst den Regisseur ungeduldig, so daß er mit großen Schritten auf und abwandelt, wobei er die Entdeckung macht, daß das Tageslicht abnimmt.« Dieser Satz könnte beinahe von Jerome sein. Im übrigen finden sich in diesem Buch allgemeine Erkenntnisse, die alle Theaterfachleute sich mit großem Nutzen zu eigen machen könnten. So finde ich z. B., daß in dem Satz »die erste und letzte Bedingung für den Filmautor besteht darin, daß er seinem Stoff mit einer persönlichen Ergriffenheit gegenüber steht, die sich auf den Regisseur, den Schauspieler und zuletzt auf das Publikum übertragen kann« eine ganz praktische Poetik steckt, und daß die Bemerkung: »Auch ein Rücken kann ausdrucksvoll sein, aber es gehört Talent dazu«, eine halbe Ästhetik der Schauspielkunst enthält. Ebenso kann ein Wink wie der nachfolgende jedem Regisseur, auch wenn er nicht beim verachteten Kino beschäftigt ist, nur zum Vorteil gereichen: »Wenn man das Aussehen und das Alter der Figuren rein naturalistisch darstellen wollte, so würde das Publikum wenig befriedigt sein, denn dieses will die Figuren zu Typen erhoben sehen. Eine Großmutter muß weiße Hängelocken bekommen, obgleich sie in Wirklichkeit vielleicht einen Blumenhut trägt und Tennis spielt; und auf ähnliche Weise muß auch das Szenische übertrieben werden: die Stube und Kleidung eines Armen muß noch ärmer, die Umgebung eines Reichen noch üppiger aussehen als in Wirklichkeit. Ein Garten muß so blumenreich, eine Felsgegend so steinig und öde dargestellt werden wie nur möglich. Das Ziel der Kunst ist nicht Wahrheit, sondern Wahrscheinlichkeit.« »Es genügt nicht,

seinen Apparat in Spanien aufzustellen, um echt spanisch wirkende Bilder zu bekommen. Denn was bedeutet  
55 Echtheit? Daß der Zuschauer Bilder empfängt, die denen entsprechen, die er sich selbst von einem bestimmten Lande  
gemacht hat. Für das Publikum ist Spanien eben nur Carmens Spanien, mit Tänzerinnen und Toreadoren, mit weiten  
Mänteln, mit Dolchen und Rache, Liebe und Serenaden, mit Mondschein, Mönchen und Mauleseln. Dies gibt es  
natürlich alles in Spanien; aber es gibt dort auch Telegraph und Telephon, Eisenbahnen und Rechtsanwälte; was aber  
60 nicht zu dem romantischen Begriff Spanien gehört. Alle diese Errungenschaften der Neuzeit müssen ausgeschaltet  
werden, und wo das romantische Moment nicht genügend betont ist, muß nachgeholfen werden.«

Sehr richtig. Alle Kunst, und zumal die des Theaters, ist eben etwas Destilliertes, Gesteigertes, Konzentriertes, auf die  
reinste und einfachste Formel Gebrachtes: die Bühne arbeitet gewissermaßen immer mit platonischen Ideen. Und aus  
diesem Grunde ist auch das Theater das Reich des notwendigen Alfresco, des Pedals, der markierten verdickten Linie;  
hier gelangt alles in einen verstärkenden Riesenreflektor. Die Kritik: »Ganz wie im Leben!«, auf eine gelungene  
65 Theaterleistung angewendet, kann immer nur aus dem Munde eines Einfaltspinsels kommen; denn wollte jemand  
wirklich »natürlich« dichten, spielen oder Regie führen, so wäre der Effekt, daß das, was er macht, überhaupt nicht  
bemerkt werden würde. Wenn daher z. B. jemand als Dichter oder Schauspieler die Absicht hätte, sich selbst auf die  
Bühne zu bringen, so dürfte er keineswegs sich einfach abschreiben, durchpausen, sondern er müßte mit Hilfe eines  
höchst schwierigen Kristallisationsverfahrens, dessen Handhabung weniger Sache erkennbarer Regeln als eines  
70 angeborenen Talents ist, seine eigene Gestalt von allen Zufälligkeiten, die ihr im Leben anhaften, kunstvoll reinigen  
und zugleich zu einer Prägnanz und Deutlichkeit, Fülle und Einprägsamkeit emporsteigern, die sie in der Wirklichkeit  
gar niemals haben kann. Und eine ebenfalls höchst wichtige und bedeutsame Regel liegt in der Feststellung Gads, daß  
»das Interesse immer in der Entwicklung liegt, die zur Begebenheit führt, und in den Folgen, die diese mit sich  
bringt«. »In jeder Kunst ist das Verweilen bei der Begebenheit ein Zeichen von Unreife und Verfall; bei gesunder und  
75 echter Kunst muß das Interesse auf den Zeitpunkt vor und nach dem gewaltsamen Moment gerichtet sein. Der  
Filmautor irrt, wenn er meint, daß Begebenheiten dasselbe sind wie Handlung. Entwicklung ist Handlung.« So verhält  
es sich in der Tat: was wir im Theater als aufwühlend, bedrückend und erlösend, kurz als dramatisch empfinden, ist  
fast niemals irgend ein lärmendes äußeres Geschehen, sondern der leuchtende und blendende Reflex von Gedanken  
und Leidenschaften, den die Taten und Ereignisse im Innern des Menschen hervorrufen. Andernfalls wäre es nämlich  
80 sehr leicht, ein Theaterdichter zu sein. Man brauchte dann bloß möglichst viel Geschrei zu erheben und fortwährend  
zu schießen, zu stechen und zu notzüchtigen. Das wissen aber leider die allermeisten Theaterdirektoren und  
Dramaturgen noch immer nicht, indem sie immer noch jedes Stück auf »Handlung« hin lesen; und so könnten sie denn  
aus diesem Kinobuch auch für ihre Kunst noch mancherlei lernen.

»Auch für ihre Kunst«: ja aber ist denn das Kino eine Kunst? Die Mehrzahl wird über diese Behauptung wohl ebenso  
85 denken, wie über die Antwort des Parapluiemachers Staberl, der, vom Bürgermeister nach seinem Beruf gefragt, sich  
stolz einen Künstler nannte. Ich glaube aber, daß die Mehrzahl in dieser, wie in den meisten übrigen Angelegenheiten  
unrecht hat.

Ich habe also die haarsträubende Behauptung aufgestellt, daß die Kinematographie eine Kunst sei, und möchte dies  
auch in aller Kürze begründen. Da müssen wir uns zunächst einmal die Frage vorlegen: was ist denn eigentlich eine  
90 Kunst? Zunächst ist wohl jede Kunst eine besondere Funktionsform der Phantasie mit bestimmten, nur ihr  
eigentümlichen Gattungsgesetzen, Betätigungsgebieten und Wirkungsweisen. Und da gibt es nun sicher in der Tat so  
etwas wie eine Filmphantasie, ganz ebenso wie es eine epische, eine malerische und eine musikalische Phantasie gibt.  
Sehr richtig sagt Gad: »Wenn ein Filmmanuskript auch nicht für den Druck bestimmt ist, so ist es doch ein Irrtum, zu  
glauben, daß es nicht gelesen wird; es wird tatsächlich von den Tausenden, die den Film sehen, den Schauspielern  
95 vom Gesicht abgelesen.« Die Kamera hat auch ihre Sprache, aber eben ihre ganz besondere, eine Bildersprache, der  
eigene Möglichkeiten und Schranken gesetzt sind wie der Skulptur oder der Novelle; jede Kunst kann immer nur  
gewisse Dinge, aber andererseits gibt es gewisse Dinge, die nur sie kann. Die zukünftigen Ästhetiker, soweit sie es  
überhaupt für ihrer würdig hielten, sich mit dem Kino zu befassen, sind an dieses bisher immer mit den  
Voraussetzungen einer ganz anderen Kunst herangetreten und machten es wie die spanischen Konquistadoren, die die  
100 mexikanische Bilderschrift für roh und dumm hielten, bloß weil sie nicht das ihnen gewohnte Lautsystem befolgte.

Ein weiteres Merkmal jeder Kunst besteht darin, daß sie die Äußerung einer ganz bestimmten Technik ist, die, mehr  
oder minder virtuos ausgeübt, ihr und nur ihr dient. Daß es eine solche spezifische Filmtechnik gibt, wird wohl  
niemand leugnen wollen, und es wird so wenig geleugnet, daß man diese überragende Wichtigkeit und fast souveräne  
Herrschaft der Technik dem Kino gerade zum besonderen Vorwurf gemacht hat. Hierauf erwidert nun Gad sehr  
105 zutreffend: »Welche Kunstart hätte nicht eine gewisse praktische Geschicklichkeit zur Voraussetzung? Sind nicht die  
Berechnungen des Architekten von Mauersteinen und Tragbalken oder die des Malers von Firnis und Leinwand  
mindestens ebenso handwerksmäßig, wie die Vorbereitung des Films? Von dem Regisseur des Theaters gar nicht zu  
reden, der die Theatertechnik bis ins letzte kennen muß.« Schließlich ist das Handwerk der goldene Boden jeder  
Kunst, wenn es auch noch nicht die ganze Kunst ist. Gibt es zum Beispiel irgendeine wertvolle und brauchbare  
110 Theaterliteratur ohne Mache? Häuft Richard Wagner nicht in raffiniertester Weise Effekte auf Effekte, indem er

spannt, scheinbar löst, um dann erst recht zu spannen, die Aufmerksamkeit bald konzentriert, bald zerstreut, bald irreführt, hier brutal losschlägt, dort listig zurückhält, kurz, indem er alle Hilfsquellen seines Geistes und seiner Phantasie dazu benutzt, um das Publikum drei bis fünf Stunden lang in völlig hingeebener Erwartung und Erregung zu halten? Und hat im Grunde nicht Euripides vor mehr als zwei Jahrtausenden ganz dasselbe getan? Und haben die  
115 ›Klassiker‹ hierin etwa anders gedacht? Man lese darüber bei Eckermann nach, man erinnere sich der Art wie Goethe das Weimarer Theater leitete, man schlage die Bände auf, wo Schillers dramatische Vorarbeiten verzeichnet sind, in denen er sich intim, unbeobachtet, etwa wie ein Schauspieler auf der Arrangierprobe zeigt. Nehmen wir z. B. den ›Demetrius‹. Da finden sich Notizen wie die folgenden: »Zu vermeiden ist, daß in dieser Szene kein Motiv wiederholt wird, welches schon auf dem Reichstage vorgekommen.« »Ein hoffnungsreicher Erfolg beschließt diesen Akt auf eine  
120 theatralische Art.« »Damit diese Szene nicht dem Krönungszug in der Jungfrau von Orleans begegne, muß sie sowohl ganz anders eingeleitet, als auch ganz verschieden geführt werden.« Längere Zeit schwankte er zwischen Demetrius und Warbeck, einem ganz ähnlichen Stoff aus der englischen Geschichte. Ehe er die endgültige Entscheidung traf, stellte er in einer ausführlichen Liste das Pro und Contra gegenüber, mit Bemerkungen wie: »Für Warbeck: glücklicher Ausgang. Popularität des Stoffes. Interesse der Hauptperson. Debütrolle.« Ist das nicht ganz ›technisch‹  
125 gedacht? Jede Kunst verwendet eben bestimmte Tricks, man nennt das nur meistens mit einem wohlwollenden Wort: Stil.

Drittens ist jede Kunst ein Stück Natur. Sie wiederholt selbstverständlich nicht die Natur, sonst wäre sie ja keine Kunst, aber sie arbeitet immer mit Elementen, die der Natur entnommen sind. Und da muß man nun in der Tat sagen, daß, von diesem Gesichtspunkt betrachtet, die Kamera die Natur viel großartiger, reicher und suggestiver verwendet  
130 als jede andere Theaterkunst. Einem ingenüsen und temperamentvollen Dramatiker eröffnen sich im Film ganz neue Möglichkeiten, wenn er es versteht, die ganze unbelebte Umgebung des Menschen, also das, was man bisher ziemlich abfällig Dekoration genannt hat, entsprechend auszunutzen. Ich meine dies nicht bloß in dem äußerlichen Sinn, daß im Kino weniger technische Hindernisse bestehen als im Theater und daß dem Filmdichter eigentlich die ganze Erdoberfläche als Bühne zur Verfügung steht, sondern noch in dem anderen Sinn, daß ein solcher Dramatiker es  
135 verstehen müßte, die stumme Außenwelt als einen wirksamen Faktor in die Handlung einzuführen und in die Schicksale der Menschen als handelnde Person eingreifen zu lassen, nicht als bloße Ausstattungsangelegenheit, die man auch ebenso gut weglassen kann, sondern als das Gegenteil von Staffage, so zwar, daß man eher den Eindruck hätte, daß die Menschen die Staffage, die Dekoration sind. Ansätze dazu sind schon vorhanden, zum Beispiel bei Maeterlink: die Hauptfigur im ›Tod des Tintagiles‹ ist ja eigentlich eine Tür. Auch bei Zola läßt sich der Versuch  
140 beobachten, tote Dinge gewissermaßen zu Romanhelden zu machen, das zeigen schon die Titel einiger seiner Werke.

Keine Kunst wiederholt die Natur. Sie ist immer ein von einem bestimmten Affekt und Geschmack arrangiertes Stück Wirklichkeit, zumindest ein willkürlicher Ausschnitt aus der Wirklichkeit. Dieses Grundgesetz aller Kunst läßt sich aber gerade im Film aufs vollkommenste und kühnste zur Geltung bringen. »Einzelne Bäume in schöner  
145 Gruppierung«, sagt Gad, »geben ein besseres Bild als ein ganzer Wald, der auf dem Film wie ein großer schwarzer Fleck wirken würde. Ein schmales Gewässer mit kleinen Stromschnellen wirkt besser als ein großer Fluß, der wie eine breite tote Fläche aussehen würde«. Dieser prinzipiell fragmentarische Charakter aller filmischen Wirkung, der schon durch die notwendige Kürze der einzelnen Szenen gegeben ist, wird wohl auch im ganzen zu wenig ausgenutzt. Das Skizzenhafte, Abrupte, Lückenhafte des Films ist im Sinne des modernen Geschmacks ein eminenter künstlerischer Vorteil. Die Erkenntnis der Schönheit des Fragments beginnt sich allmählich in allen Künsten Bahn zu brechen. Denn  
150 schließlich ist ja jede Kunst nichts anderes als ein geschicktes und bisweilen geniales Auslassen von Zwischengliedern. Ein Künstler, der gar nichts überspringt oder verschweigt, wäre die langweiligste Sache von der Welt, ja er wäre eigentlich überhaupt gar kein Künstler. Die große Trauer der Philologen um die unvollendeten Werke großer Dichter ist in vielen Fällen recht unbegründet. Sie sind oft die schönsten, und vielleicht gerade darum, weil sie unvollendet sind. Grillparzers reizvollstes Theaterstück ist die ›Esther‹, Schillers bedeutendste Schöpfung ist der  
155 ›Demetrius‹. Ich wage sogar zu behaupten, daß der ›Urfaust‹, rein als Drama genommen, ein viel vollkommeneres Kunstwerk ist, als der vollständige Faust. Und das größte Drama, das Kleist geschrieben hat, vielleicht das größte, das die deutsche Literatur besitzt, ist der ›Robert Guiscard‹. Was von diesem Drama vorliegt, ist allerbesten Shakespeare; ich leugne jedoch, daß es ein Fragment ist, es fehlt absolut nichts. Der Künstler sollte von der Natur lernen, die auch immer über sich hinausweist und niemals einen Abschluß zeigt.

160 Vor allem aber ist jede Kunst ein notwendiger Ausdruck der Wünsche und Werke, Gedanken und Leidenschaften des Zeitalters, in dem sie geschaffen wird. Jede Kunst hat die Aufgabe des hamletischen Schauspielers, »dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen«. Und in diesem Sinne nun scheint mir die Filmkunst jene Kunst zu sein, die den Grundwillen unserer Zeit am vollsten, reinsten und deutlichsten spiegelt. Sie ist die repräsentative Kunst unseres Zeitalters, und nur ein Zeitalter wie das unsrige hat sie hervorbringen können.  
(2678 words)

Quelle: <https://www.projekt-gutenberg.org/friedell/wozutha/chap015.html>

<sup>1</sup>Urban Gad, dänischer Filmregisseur, kreierte Asta Nielsen.