Film von morgen

Autor(en): **Richter, Hans**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **16 (1929)**

Heft 9

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-15977

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

FILM VON MORGEN

VON HANS RICHTER, BERLIN

Das heutige Filmpublikum ist daran gewöhnt, bestimmte Ereignisse auf bestimmte Weise dargestellt zu sehen. Ein grosser Teil dieses Publikums ist zwar im Prinzip gegen den heutigen Film: seinen Stil und seinen Inhalt, aber auch für diesen Teil steht im allgemeinen die Frage nicht zur Diskussion, ob der Filmschauspieler, wie er heute im Film benutzt wird, eine Existenzberechtigung habe oder nicht. Man nimmt vielmehr an, dass erst durch den Schauspieler, durch dessen Gesten, Mimik und beseelten Ausdruck, der Film eigentlich zum Kunstwerk würde.

Je kultivierter das Kinopublikum heute ist, um so anspruchsvoller wird es in bezug auf die schauspielerische Leistung. Das Filmische selbst entzieht sich im allgemeinen seiner bewussten Aufmerksamkeit.

Aber kommt es im Film tatsächlich darauf an, was der Schauspieler tut? Zwar drückt er Angst, Sorge, Leidenschaft, Freude, Hass, Liebe durch das Spiel seiner Gesichts- und Körpermuskeln aus, aber dieses Spiel ist fast nie das geeignete Mittel, um einem Vorgang den stärksten filmischen Ausdruck zu geben. Man ist vom Theater her so an diese Art des Stils gewöhnt, dass man sich jenseits von ihm kaum etwas vorstellen kann. Man sollte aber bedenken, dass das Theater diesen Stil, diese Konzentration auf die menschliche Geste und das menschliche Gesicht erst geschaffen hat: aus der bewussten Oekonomie der Theatermittel. (Man soll doch ja nicht Theater mit Natur verwechseln: die Natur legt auf die Formung eines menschlichen Gesichts nicht mehr Wert, verwendet auf dieses nicht mehr Schöpferkraft als auf einen Haufen Sand. Es liegt nur an uns, dem einen wie dem andern seinen Ausdruck abzugewinnen und zu erforschen, wann jedes an seinem Platz sei. Beide sind Material, nichts mehr.)

Im Film haben wir nur deshalb nichts als den Theaterstil, weil das Trägheitsmoment der ersten Anfänge der Kinematographie noch nicht überwunden ist. Aber «eine Türklinke, die langsam heruntergeht, eine Tür, die sich langsam öffnet, kann uns einen stärkeren Eindruck vermitteln, als die Abbildung der Person, die sie in Bewegung setzt». «Das Kino kann das riesige Mikroskop der nie gesehenen Dinge werden.» Warum wird es das nicht? Weil man das Problematische des heutigen Filmstils nicht sieht. Erst eine neue und junge Filmgeneration hat begriffen, in welcher Richtung die Entwicklungsmöglichkeiten des Films als einer Kunst liegen.

Der Weg zu dem von der Theaterspielerei befreiten Film geht heute von zwei Seiten aus, einmal von der Seite der sog. ungestellten Aufnahme, auf der technischen Basis der Wochenschauaufnahmen, die ihren Hauptvertreter und Führer in *Dsiga Werthoff* hat, ein andermal von der Seite der gegenstandslosen, handlungslosen oder sog. absoluten Filme.

Die Dokumente Werthoffs, Lenins Tod, die Szenen aus «Mann mit der Kamera», der Anmarsch der Arbeiter im Berlinfilm *Walter Ruttmanns*, beweisen, welche unmittel-

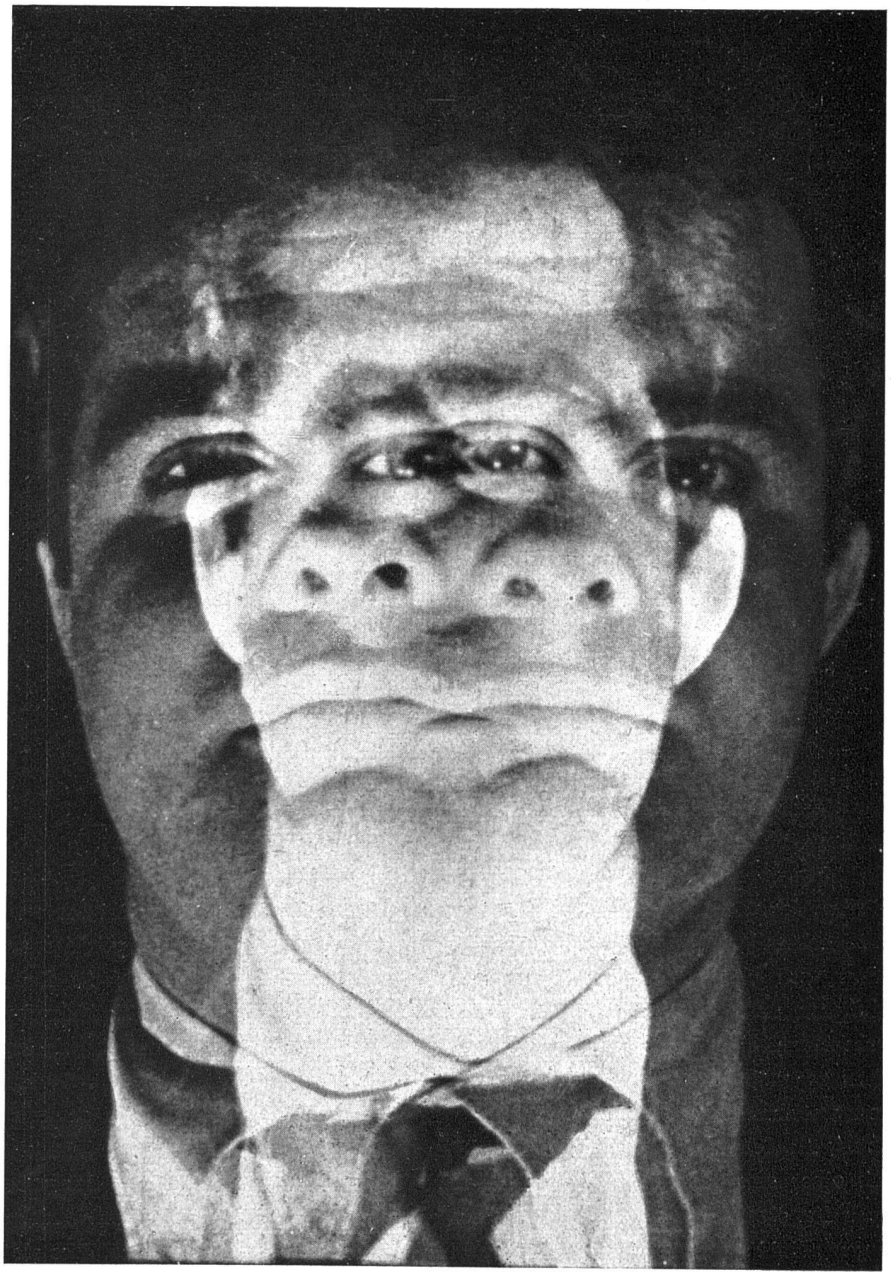
1
«LICHTER UND SCHNELLIGKEITEN» BEAUMONT-CHOMETTE

bare Wirkungsmomente in der Filmreportage liegen können. Aber die Sprache der Tatsachen ist im Film eben neu zu organisieren, ihr Rhythmus zu entdecken, nur so werden sie ihrem Wert nach auf den Beschauer wirken. Wer hier allein auf das Spiel der Gesichter und Körper, das Schauspielerische achtete, würde wenig in den Geist der Geschehnisse eindringen. Die Tatsache, dass der heutige Film so wesentlich nach dem Schauspielerischen hin orientiert ist, verantwortet auch die Langweiligkeit jener Wochenschauaufnahmen mit Königsempfängen, Gratulationscouren und andere wiederkehrende Vorgänge, die uns nichts sagen, weil sie nur abfotografiert, filmisch aber nicht entdeckt sind.

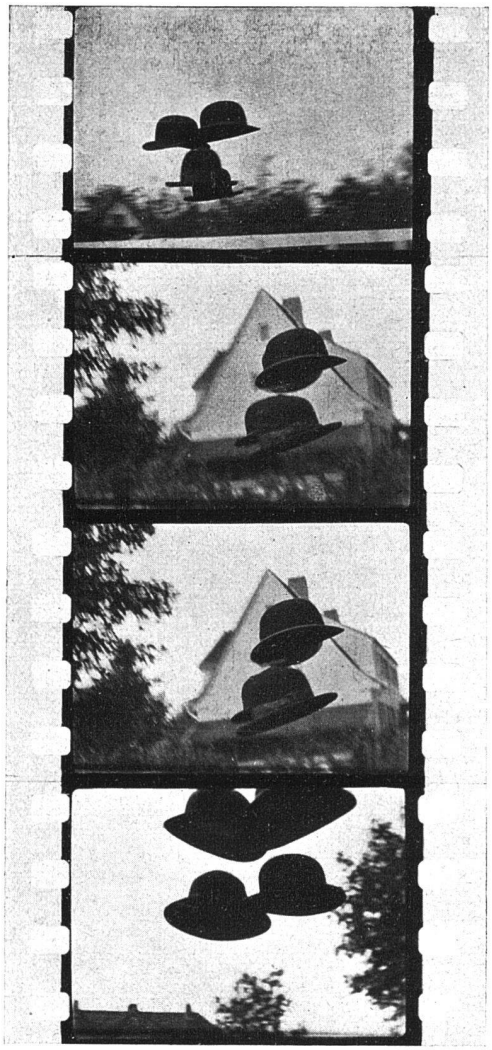
Wenn man die Originalszenen von Lenins Tod (Das 11. Jahr) gesehen hat, die *Werthoff* aufnahm, in denen nicht die Gesichter, sondern ein Vorgang als Melodie, als Rhythmus erfasst und geordnet ist, so weiss man, dass die Darstellung des Schauspielers nur ein kleines Mittel des Films ist, aber nicht sein Maßstab.

Von der entgegengesetzten Seite auf dasselbe Ziel los geht die westliche Avantgarde, Deutschlands und Frankreichs.

Ihr Ziel ist, ebenso wie das des Kinoauges *Werthoffs:* durch die Kraft der künstlerischen Ordnung, überzeugt von der Bedeutung des Rhythmischen (als einem unwiderstehlichen Naturprinzip) zu einer hundertprozentigen Kinosprache zu kommen, d. h. den Film nur mit filmischen Mitteln aufzubauen.



2
«VORMITTAGSSPUK»
RICHTER



3
«VORMITTAGSSPUK»
RICHTER

4
«VORMITTAGSSPUK»
RICHTER

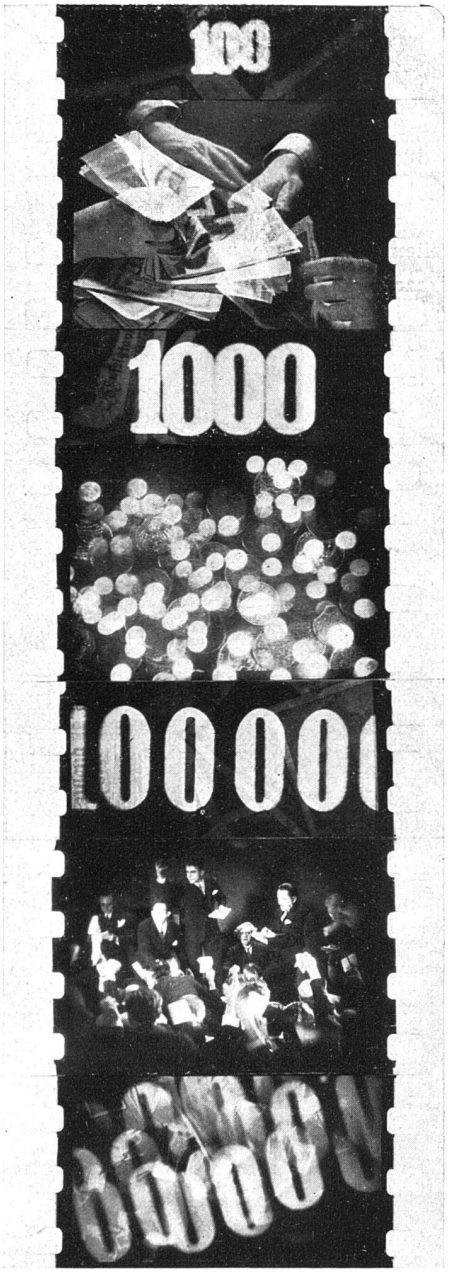
Wenn man heute zeigen will, wie der Geliebte zur Geliebten geht, so zeigt man, dass er sich die Handschuhe anzieht, dass das Auto vorfährt, dass er an der Tür der Geliebten klingelt, dass das Mädchen ihm den Stock abnimmt usw. Im Leben hat man diesen langen Weg ja leider nötig, im Film nicht.

In dem gewiss nicht absoluten Film «Spione» von Fritz Lang schreibt der Geliebte an «SIE» einen Liebesbrief. Im nächsten Bild sieht man bereits diesen Brief auf dem Tische der Dame liegen. Unvorbereitet, ohne Zwischenszenen. Das waren drei Sekunden wirklich «Film», das wirkte, so bedeutungslos es war, und vermittelte Lebendiges. Im allgemeinen aber begnügt man sich damit, den Vorgang, wie er in der Natur ist, abzufotografieren und die Schauspieler müssen ihr Bestes hergeben, um eine grundsätzlich falsche Einstellung dem Film gegenüber durch besonders hervorragende Leistungen wettzumachen. Durch diese besondere Beanspruchung des Schauspielers hat sich der «Star» gebildet, der mit einer entsprechenden Ueberschätzung seines Wertes auch die, einem solchen Selbstbewusstsein entspringenden hyperindividualistischen Gesten einem geblufften Publikum vorführt. Bei Szenen, in denen die Naturvorlage schon besonders rhythmischer Natur ist, wie beim Marschieren z. B., hat sich der filmische Stil, eine wirkliche Filmsprache, in vielen Fällen durchgesetzt. Besonders bei den Russen, denen die Entwicklung des Films zu einer Kunst ja so viel verdankt. So kann man bei *Pudowkin* (Sturm über Asien) Soldaten marschieren sehen, wie sie im Leben nie marschieren könnten und würden, einmal in Zeitlupe, übertrieben langsam, dann in Zeitraffer, übertrieben schnell, dann wieder durch entsprechende Einstellung des Apparats so, dass sie ruckartig, wie Maschinenteile funk-

5
«P'TITE LILLY»
CAVALCANTI

6
ABB. 6 U. 7 «INFLATION»
RICHTER

7



tionieren. So banal ein Vorgang wie «kommen» und «gehen» ist, so banal wird er im Film gezeigt. Ich habe versucht, in meinem Tonfilm «Alles dreht sich» dieses einfache Geschehen auf die verschiedenste Art und Weise zu lösen. Die Figuren tauchen eine nach der anderen direkt aus dem Boden auf, oder sie sind eine nach der anderen ruckartig da, oder sie verschwinden in einer rhythmischen Folge von Ueberblendungen eine nach der andern. Oder: ein Junge sucht ein Mädchen. Ich habe den Jungen auf dem Platz *stehen* lassen, aber durch rhythmisches Schwanken des Apparates und einfaches Rechtslinksdrehen des Kopfes, rhythmisches Bewegen der Beine das Suchen wahrer und filmischer erreicht, als es möglich gewesen wäre, wenn ich den Betreffenden hinter ein Dutzend Türen hätte gucken lassen.

Die heute am Film Arbeitenden kennen wohl alle technischen Mittel, aber sind so eingeengt durch die Vorstellung, dass der «Film» natürlich d. h. theaternatürlich sein müsse, mit Schauspielern zu arbeiten habe, dass sie die eigentlichen Mittel des Films, die wunderbaren Möglichkeiten, die diese eröffnen, nur in Fällen angewendet wissen wollen, in denen sie eine «Entschuldigung» haben: in Szenen mit Betrunkenen, Träumenden, Irrsinnigen. Entschuldigungen sind unnötig.

Strenge Rhythmisierung, Technik und optische Tricks, Verschieden- und Neuartigkeit der Einstellungen, das sind die *eigentlichen legalen* Mittel des Films. Ohne sie wird es keine Erneuerung des Films geben.

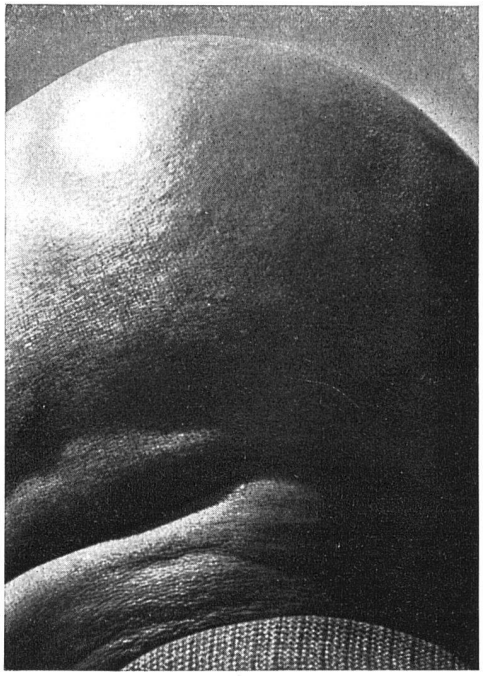
Sie sind also zu fordern und anzuwenden. Sie geben uns die Möglichkeit, den Ausdruck einer Szene zu steigern: ins Lyrische (Verwendung des Negativs), **Abb. 1**; ins Phantastische, **Abb. 2.**

Wir können groteske Vorgänge darstellen: Hüte fliegen, **Abb. 3,** Beine krabbeln vorwärts, rückwärts, die Wände hoch, **Abb. 4.**

Wir kopieren Materialien unter — um eine Atmosphäre zu schaffen, der Film wird aus dem Gebiet der realen Tatsachen herausgehoben, **Abb. 5** — um alle Vorgänge in einer bestimmten Beziehung (Inflation, Richter) zu halten, **Abb. 6.**

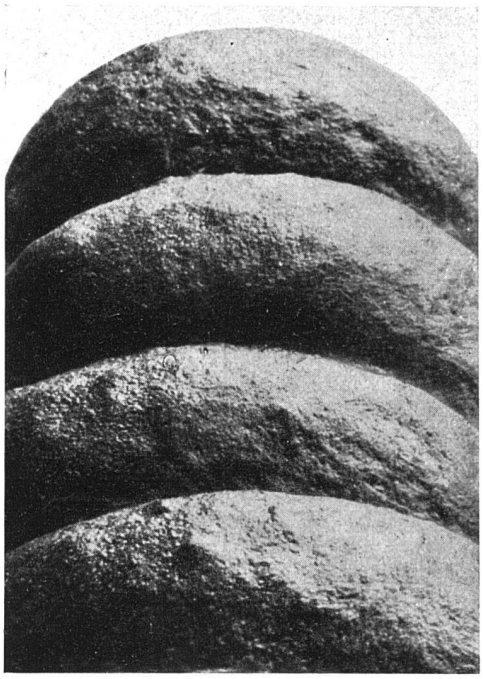
Wir steigern den Ausdruck der natürlichen Bewegung, anstatt ihn nur abzufotografieren, über den natürlichen Vorgang hinaus, indem wir übereinanderkopieren, oder Prismen davorschalten. Wir erheben den einzelnen Vorgang durch Unterdrückung des Einzelnen zum Typischen, machen aus dem Material «schreiende Menschen», die Aufregung an sich.

Einzelne an sich zusammenhanglose Szenen können miteinander durch ein Leitmotiv verbunden werden. Hier ist es der eindringliche Rhythmus



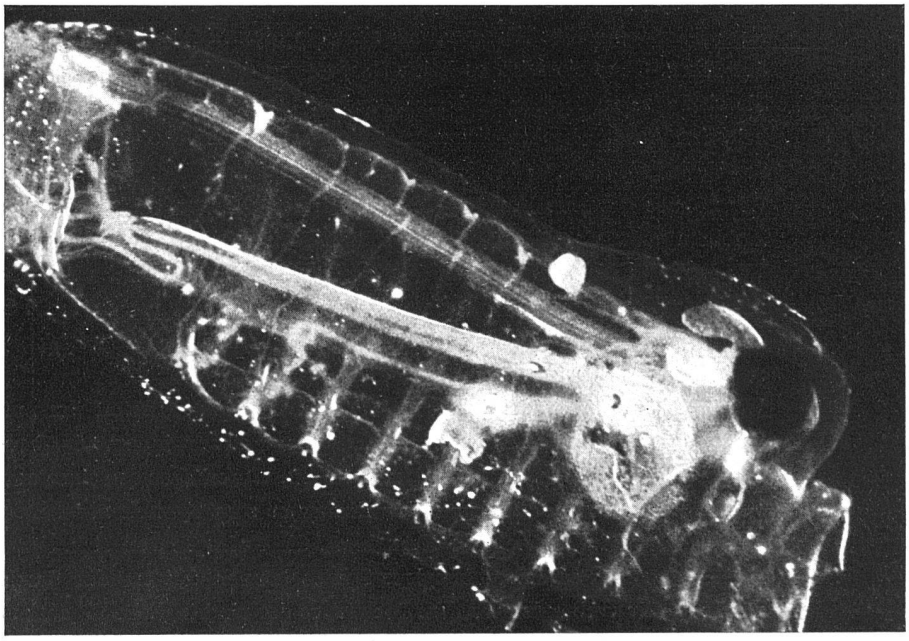
8

9



der wachsenden Zahl, **Abb. 7.** Der Vorgang der Inflation wird so nicht reproduziert, sondern aus seinen geistigen Elementen heraus neu geschaffen, auf eine Weise, wie nur der Film es kann. Zu den stärksten künstlerischen Mitteln des Films gehört die Möglichkeit, Assoziationen zu bilden. Einige der wichtigsten Montageprinzipien haben wir bereits augenscheinlich gemacht: wie man mit ihrer Hilfe Rhythmus, Bewegungen, Vorgänge, aber auch die Darstellung von Gefühlen bauen kann; wir haben damit das Gebiet der Assoziationen berührt.

Die bewusste Bildung der Assoziationen ist eine der wichtigsten Möglichkeiten der Montage, zugleich eine, die bisher fast ganz vernachlässigt ist. — Wir müssen uns darüber klar sein, dass jede Art von Kombination aufeinanderfolgender Bilder eigenartige und zwar sehr starke psychische Wirkungen hervorruft. Jede Kombination eine andere, und eine scheinbar geringfügige Aenderung der Kombination kann die Wirkung ins Gegenteil verkehren. Das ist der Grund für Fehlererscheinungen, die man in fast jedem heutigen Film noch findet: dass der Zuschauer unbewusst Dinge aufeinander bezieht, die sich gar nicht aufeinander beziehen sollen; er wird abgelenkt (die



10
UNTERWASSERBILD
FOTO UFA

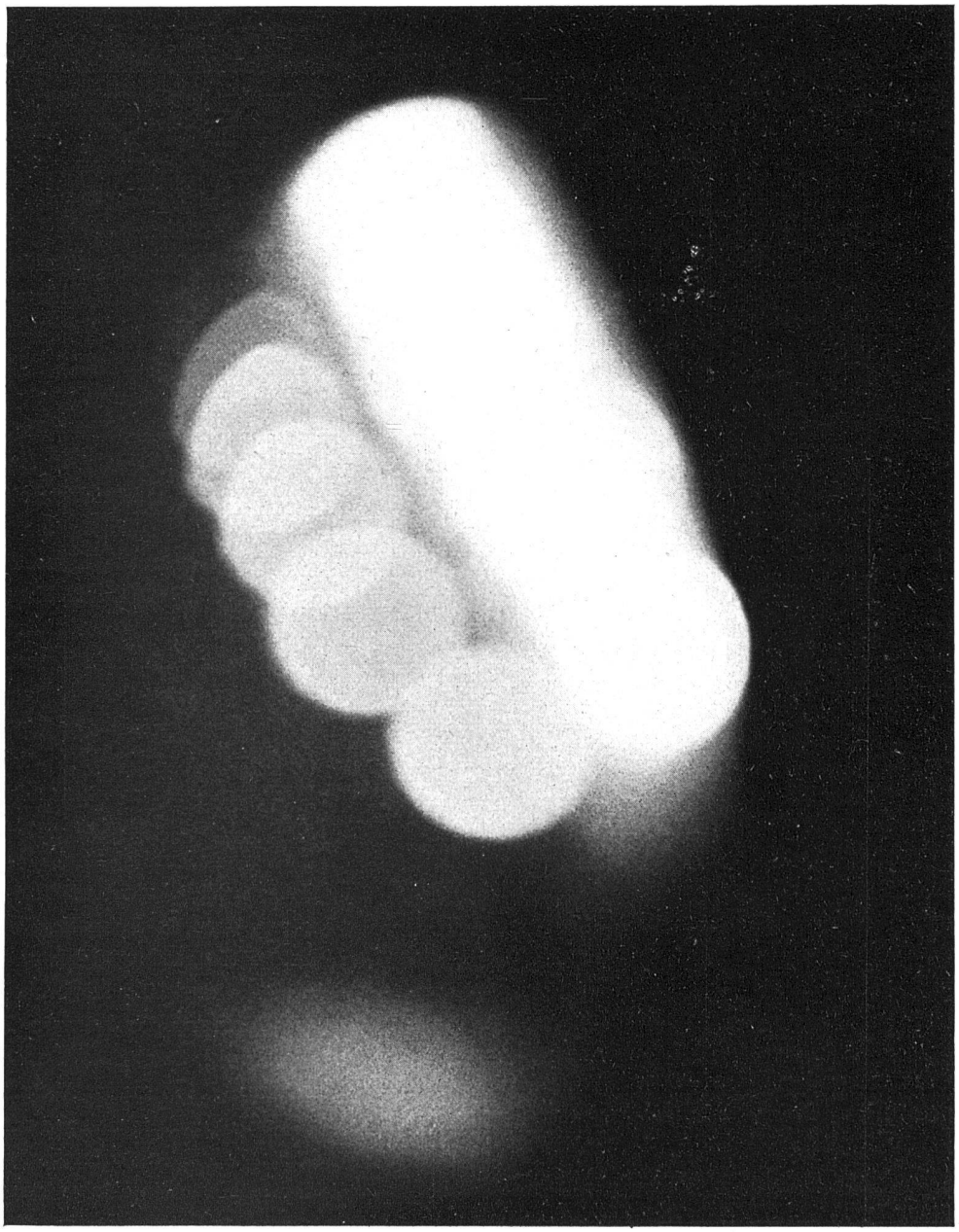
Gedanken «gehen spazieren») oder gar beunruhigt. Wenn also starke psychische Wirkungen sich schon rein aus der Aneinanderreihung der Bilder ergeben, dürfen sie keinesfalls unkontrolliert bleiben. Die psychische Wirkung der Montage muss streng organisiert werden, nicht weniger streng als die psychische Wirkung einer etwa vorhandenen Handlung.

Die Tatsache, dass der Beschauer aufeinanderfolgende Bilderreihen zwangsläufig aufeinander bezieht, bietet die Möglichkeit, ihn dabei besondere Erschütterungen durchmachen zu lassen — Assoziationen durch entsprechende Aufeinanderfolge bei ihm hervorzurufen. Selbst begrifflich weit auseinanderliegendes kann assoziativ verbunden werden, wie hier durch Verwandtschaft der Formen, **Abb. 8 u. 9.**

Die Zeit hat unser Sehvermögen erweitert. Wir haben uns daran gewöhnt, mikroskopische Aufnahmen mit Vergnügen zu sehen, Röntgenfotografie und Luftbilder zu bewundern, **Abb. 10.**

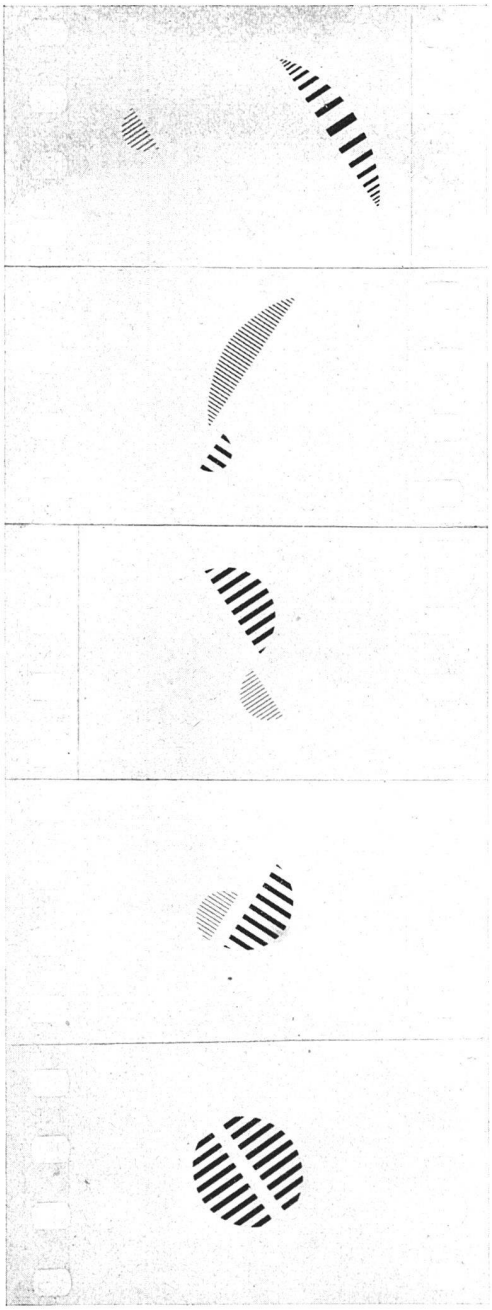
Wir haben mit ihnen neue Schönheiten entdeckt und können sie in den reinen Lichtspielen der neuen Fotografen und Filmkünstler wiederfinden, **Abb. 11,** in den reinen Zeichenspielen stärkster künstlerischer Formung des frühverstorbenen Schweden *Vikking Eggeling*, des Begründers des absoluten Films, **Abb. 12.**

Wieviel grösser sind die Möglichkeiten des Films, wenn man das Spiel des Lichtes, der Formen, die Bedeutung der



11
NÄCHTLICHE STRASSE
«EMAK BAKIA»
MAN RAY

12
«DIAGONALSYMPHONIE»
V. EGGELING



Gegenstände, toter Objekte wie lebender Wesen, nicht nur von dem Standpunkt aus betrachtet: Dekoration oder Akteur, sondern alles gleichmässig als Material: wertvoll, wenn es sich zur Steigerung des beabsichtigten Ausdrucks eignet, wertlos, wenn es nur imstande ist, ihn zu illustrieren (und wäre es die schönste Frau oder der beste Darsteller).

Welche enormen Möglichkeiten ergeben sich für die heute so unwirksamen und langweiligen Kultur-Natur- und Städtefilme. Verliesse man die traurige Begrenzung, ginge man ab von dem Aberglauben, dass es Aufgabe des Kulturfilms sei, durch Aufzählung zu belehren. Solange das Schaubedürfnis des Publikums nicht befriedigt wird, wird auch der Kulturfilm aus seiner Langweiligkeit nicht herauskommen. Das Schaubedürfnis befriedigen kann man allein, indem man Natur durch die Mittel des Films neu entstehen lässt.

Das Publikum, auch das urteilsfähige, steht dem Film gegenüber im allgemeinen auf dem Standpunkt, dass diese Fragen technische oder künstlerische Spezialfragen des Filmkünstlers seien, zwar interessant, aber doch etwas, was es, das Publikum, nicht weiter anginge.

Das ist grundfalsch.

Wenn das Publikum weiterhin in seiner Passivität gegenüber den schlechten Filmen verharrt, darf es sich auf die Länge der Zeit nicht wundern, wenn das Niveau der Filme immer mehr sinkt. Jeder Hersteller von schlechten Filmen beruft sich heute darauf, dass das Publikum solche «Ware» zu sehen wünscht. Der grosse französische Publizist *Léon Moussinac* hat das Verdienst, in der «Humanité» eine Berichterstattung über den Film durchzuführen, die die Filme in zwei Kategorien teilt: Filme, in denen man pfeift, Filme, die man sich ansieht.

Das Publikum muss dazu übergehen, aus seinem passiven Interesse am Film ein aktives zu machen. Die Kreise, denen eine Kultur am Herzen liegt, sollten sich endlich davon überzeugen lassen, dass das Mittel «Film» tausendmal wirkungsvoller für die Umbildung der heutigen Psyche der Menschheit ist, als irgend ein anderes Gebiet. Erst wenn sie selbst erkannt haben, was Film ist und sein könnte, werden sie ihn einst in der Oeffentlichkeit und für die Oeffentlichkeit fordern können. Sie sollten das Gebiet «Film» nicht ungekannt und unstudiert beiseite lassen, denn an ihnen liegt es in erster Linie, dass die Kräfte, die heute wirklich produktiv am Film zu arbeiten imstande sind, die Möglichkeit haben, durch Leistungen den Tiefstand des heutigen Films vorbildlich zu beeinflussen. Der Staat müsste endlich begreifen, dass die Anerkennung kultureller Verpflichtungen, wie Theater zu unterstützen, Ausstellungen zu subventionieren, Hochschulen zu errichten, widersinnig wird in dem Moment, in dem man für die einzige Kunst der Massen, für die Kultur seiner Mittel, nichts übrig hat.