Über den Film als Kunstform

Autor(en): **Brack, Johannes Paul**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **32 (1945)**

Heft 3

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-25662

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

Über den Film als Kunstform

Von Johannes Paul Brack

Der Film als Technik und als optische Sprache

«Distinguer pour unir», heißt einer der wichtigsten Sätze der neuscholastischen Denkerschule. Die geistige Haltung, der dieser Satz entspringt, erhält stets wachsende Bedeutung angesichts der Verheerungen, in denen sich das grundsatzlose Denken unserer Tage mit seinem Mangel an allgemeinverbindlichen Grundbegriffen und Grundformen auswirkt. Um dem Ungeist unserer Zeit als Mittel der Mystifikation dienen zu können, mußte die Sprache ihres Charakters als Denkwerkzeug entkleidet werden. Begriffe und Denkformen beruhen auf Konventionen eines Sprachkulturkreises, die auf eine allgemeine Verständigung innerhalb dieses Kreises ausgerichtet sind und denen der einzelne Mensch sich einzufügen hat. Tut er dies nicht, so schließt er sich aus dem Verständnis seiner Mitmenschen aus. Eine sprachschöpferische Tätigkeit ist deshalb nur möglich im Rahmen einer Differenzierung der bestehenden Formen, sowie dessen, was diese Formen in neuen Zusammenhängen, in die sie gestellt werden, meinen können. Entwickelt sich nun die Denk- und Anschauungswelt einer Epoche derart, daß das Instrumentarium überkommener Sprachkonventionen für den Ausdruck der neuen Gehalte nicht mehr zu genügen vermag, so müssen neue, differenziertere Übereinkünfte geschaffen werden. Dies ist der Sinn wissenschaftlicher und technischer Terminologien sowie der dichterischen Schlüsselsprache. Werden aber die überkommenen Formen unterscheidungslos in den Dienst individueller Schul- oder Parteimeinungen gestellt, so wird die Konvention aufgelöst: Ein Wort oder ein Satz drücken dann nicht mehr schlechthin dies oder jenes Ding, diesen oder jenen Sachverhalt aus, sondern sie verändern ihre Bedeutung je nach der Schule oder Partei, der sie dienen. Damit wird nicht nur die Verständigungsübereinkunft als solche relativiert: Es verschwimmen auch die Gehalte. Denk- und Anschauungswelt verlieren ihre Form. Und der Sprachzerfall wird zum Ausdruck allgemeinen Kulturzerfalls.

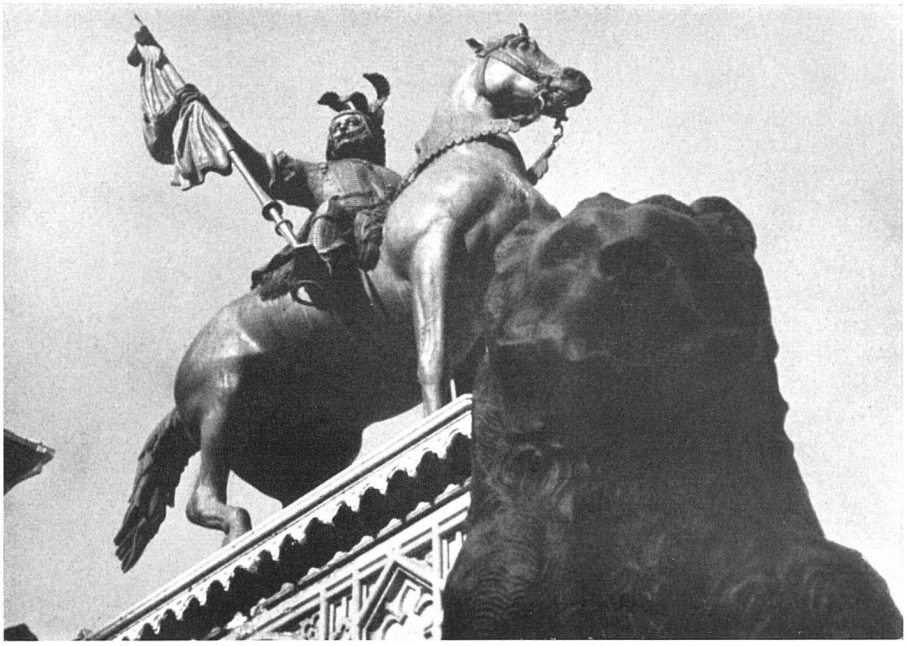
Niemand wird leugnen wollen, daß wir heute in einer solchen Zerfallsepoche leben. Aber es gibt einen Ausweg aus dieser babylonischen Verwirrung: er besteht in der Bejahung der allgemeinen Differenzierung und in der Ausarbeitung einer neuen, allgemeineren Übereinkunft, die den neuen Gehalten Rechnung zu tragen und damit auch wieder allgemeine Verbindlichkeit zu erlangen vermag.

Dies meint dem Film gegenüber zweierlei: Erstens: Die richtige Eingliederung des Films in unser ästhetisches und soziales Weltbild verlangt eine ganze Reihe von Distinktionen in Denken und Anschauung, welche für die Betrachtung der alten Künste nicht notwendig waren. Dadurch werden die alten Kunstanschauungen relativiert, und die ihnen entsprechenden Denkformen müssen sich an den neuen Sachverhalten bewähren, oder sie müssen ausgeschieden werden. Zweitens: Der Film hat uns eine neue Bildersprache gebracht, die den Möglichkeiten unseres technisch hochdifferenzierten Zeitalters entspringt. Er ermöglicht neue Ausdrucksformen, macht neue Gehalte sichtbar und hebt Anlagen zu neuen Denk- und Anschauungsformen ins menschliche Bewußtsein, die durch die Wortsprache und die Sprache der bildenden Künste bisher gar nicht oder mit ungenügender Ökonomie ausgedrückt werden konnten.

Zu den wichtigsten Unterscheidungen mag hier folgendes genügen:

Die Entwicklung der Kinematographie hat dem Menschen eine neue Technik gebracht, durch die er sich auf eine neue Weise gestaltend mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen vermag. Auch die Malerei war eine solche Technik. Und mit der Differenzierung ihrer Arbeitsmethoden von der bloß dekorativen Oberflächenfärbung zur Fähigkeit, komplexe Anschauungsbilder festzuhalten, entwickelten sich die spezifisch malerischen Bewußtseinsinhalte, Denk- und Reaktionsweisen des modernen Künstlers und Kunstgenießers. Die Entwicklung des Theaters brachte im Unterschied zur Epik des Rhapsoden und zum kultischen Tanz ebenfalls eine neue Technik. Und die Differenzierung der theatralischen Formen sowie die Differenzierung ihrer Betrachtung entwickelte in uns parallel jene Bewußtseinsinhalte, die sich um die Begriffe des Dramatischen, des Tragischen, des Komischen, des Theatralischen, des Spektakulären, des Komödiantischen usw. bewegen.

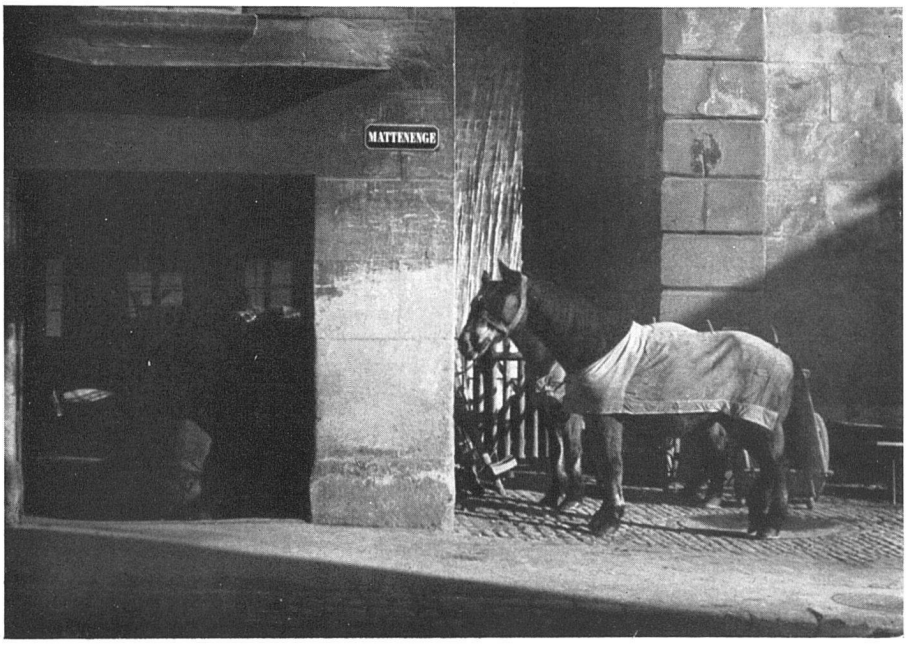
Die kinematographische Technik ist aus zwei Hauptwurzeln entstanden: aus der graphischen Bewegungssynthese und aus der chronophotographischen Bewegungsanalyse. Die graphische Bewegungssynthese ist ein uralter Menschheitstraum, der in unseren Tagen seine Erfüllung gefunden hat. Der Höhlenzeichner, der den vorwärtsstürmenden Eber mit zweimal vier Beinen in Bewegung zeigte; der mykenische Maler, der auf seinem Fries den Springer in den verschiedenen Phasen



Die Montage eines Films vollzieht sich in der Bewegung und in der Dauer und widerspricht dem statischen «schönen Bild». Der poetische Dokumentarfilm kann sich jedoch an bestimmten Ruhepunkten auch des rein Zuständlichen bedienen. Damit erhalten «schöne Bilder» die Bedeutung, die ein Akkord im Zusammenhange mit einer Melodie hat.

Links: Der Übergang von einer Bildeinstellung zur andern dient der Lenkung der Aufmerksamkeit des Zuschauers. Ihre Logik kann einfach der Bewegung des stofflichen Gegenstandes folgen; sie kann aber auch darauf ausgehen, einen Gedanken zu formulieren oder eine Emotion zu erzeugen. Hier werden zwei auseinanderliegende Aufnahmeorte (Platz und Gasse) durch die Gestaltassoziation des Pferdes verbunden.

Rechts: Das Bildelement «Turm» als immer wiederkehrendes Leitmotiv.

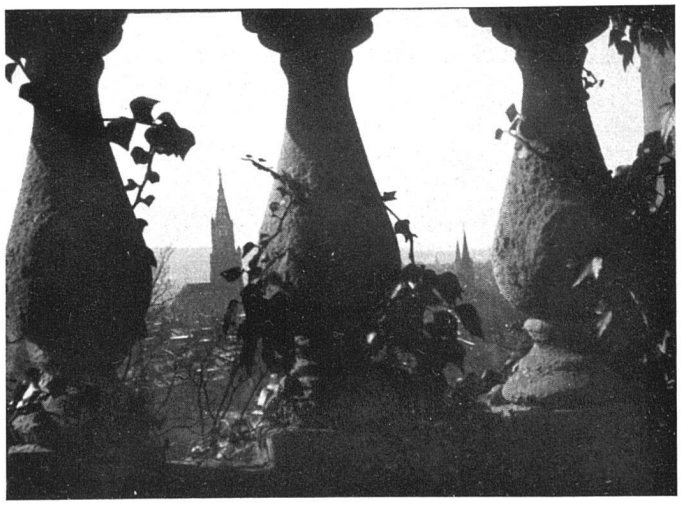


Vorschlag zu einem Film über Bern. Buch und Bild von Otto Ritter, Zürich.

des Salto mortale wiedergab; die Schöpfer des javanischen Schattentheaters, die Maler-Erzähler des Mittelalters und die Erfinder des Lebensrades: sie alle sind die Vorläufer Reynauds mit seinem «Optischen Theater» und Walt Disneys mit seinen Zeichentrickfilmen. Dabei ist Disney erst der graphische Fabeldichter, Spaßmacher und Märchenerzähler, und es bleibt eine offene Frage an die kommenden Generationen, ob die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft und ihr Umgang mit den Mitteln der Technik die Bedingungen für das Kommen großer Maler-Dichter, Maler-Epiker und Maler-Dramatiker schaffen werden.

Die Chronophotographie (der Begriff stammt vom Franzosen Marey, während die Vorstufe dazu beim Anglo-Amerikaner Muybridge noch Zoopraxographie hieß) brachte uns die analytischen Methoden für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem raumzeitlichen Phänomen der Bewegung. Sie zerlegte die Bilder räumlicher Bewegungen von einem räumlichen Koordinatensystem aus in verschiedene Aspekte und teilte diese Aspekte in mehrere zeitlich von einander verschiedene Einzelphasen auf. Wurde ein gegebener Punkt des sich bewegenden Körpers aus diesen verschiedenen Phasen zusammengenommen, so ergaben sich im Raum bestimmte Kurven. Da die einzelnen Phasen in regelmäßigen kurzen Zeitabständen aufgenommen wurden, ergab sich aus den verschiedenen Punkten dieser Bewegung ein Bild ihres rhythmischen Ablaufs. Seit dem Auftreten der eigentlichen Kinematographie konnten der Wissenschaft und der Unterhaltung noch die Effekte der Zeitlupe und des Zeitraffers zur Verfügung gestellt werden, die auf einer Veränderung des Verhältnisses zwischen Aufnahme- und Wiedergabefrequenz beruhen. Für eine normale Wiedergabe wird der Film gleich rasch vorgeführt, wie er aufgenommen wurde. Bei der Zeitlupe läuft er während der Betrachtung langsamer als bei der Aufnahme, beim Zeitraffer hingegen rascher. – Wir beginnen erst heute richtig zu *sehen*, wie stark diese analytischen Anschauungsformen im Film weiterwirken und wie revolutionierend der Film damit auf unser Raum- und Zeitgefühl und auf unsere Begriffe von den Verhältnissen von Raum und Zeit zu wirken vermag. Daß Bewegungsanalyse und Bewegungssynthese sich durch die Erfindung des photographischen Films zur Kinematographie vereinigen konnten, ist eine jener schicksalshaften Zufälligkeiten, an denen die Kulturgeschichte der Menschheit so reich ist.

Die Photographie als Mittel der Kinematographie ergibt für den Film verschiedene Aspekte: Einmal erlaubt sie, die graphischen Kompositionen des Bewegungszeichners auf dem Durchsichtfilm mehr oder weniger vorführbereit zu vereinigen. Dann gestattet sie, die chronophotographischen Abbilder der sichtbaren Wirklichkeit fast direkt wieder in bewegte Bilder umzusetzen, sie aber auch in ihrem zeitlichen Ablauf zu beeinflussen. Drittens erlaubt sie dem Film alle Tricks photographischer Täuschung.



Der Filmschauspieler als Bestandteil der filmischen Wirklichkeit: Jean Gabin und Carette in Jean Renoirs Film «La bête humaine»

Der wichtigste Aspekt ist aber folgender: *Die Photographie gestattet dem Film, für die Schaffung einer Sprache in bewegten Bildern auf den allgemeinverständlichen Konventionen photographischen Sehens aufzubauen.*

Der Film tritt also als technisches Mittel in drei verschiedenen Hauptformen auf (die sich im Einzelfall gegenseitig überschneiden können). Erstens: Der Film ist abhängiges Reproduktionsmittel einer grundsätzlich vom photographischen Film unabhängigen Kunstform, der bewegten Graphik. Zweitens: Der Film ist selbständiges Reproduktionsmittel, indem er durch die Verbindung von Photographie und Kinematographie nach der Natur bewegte Bilder wiederzugeben vermag. Drittens: Der Film ist Träger eines neuen Ausdrucksmittels, einer optischen Sprache, deren Grammatik einerseits den allgemeinen Gesetzen sprachlicher Ausdrucksformen, andrerseits den besonderen Gesetzen des Sehens unterworfen ist. Darüber hinaus ist der Film im Zusammenhang mit seiner photographischen Kopierfähigkeit und seiner öffentlichen Vorführung ein Reproduktionsmittel im Sinne einer Vervielfältigung. Als solches ist er einerseits dem Buchdruck analog (beliebige Zahl von Kopien), andrerseits dem Radio oder Grammophon (beliebige Zahl von Teilnehmern an der Darbietung).

Damit dürfte klar geworden sein, daß es nicht angeht, in einer grundsätzlichen Auseinandersetzung über die Möglichkeiten des Films als Kunstmittel immer wieder an den «übermächtigen technischen Apparat» zu erinnern. Es ist eine Frage, wieviel das heutige Filmwesen mit dem Wesen des Films zu tun hat. Daß «der Film» heute eine weitverzweigte und hochkapitalisierte Unterhaltungsindustrie geworden ist, besagt an sich nichts gegen seine schöpferischen Möglichkeiten. Zu wie viel ist doch schon die Alltagssprache fähig! Es würde sich lohnen, einmal zu untersuchen, wie klein der Anteil wahrer Sprachkunst am literarischen Konsum unserer Tage ist und wie wenig der mannigfaltige Wandschmuck unserer Räume mit malerischer oder graphischer Kultur zu tun hat.

Jean Gabin und Carette in Jean Renoirs Film «La bête humaine»

Der technische Apparat der Filmherstellung ist nicht mehr, aber auch nicht weniger, als der Ausdruck unserer Zeit mit ihrem Bedürfnis nach einer hohen Standartqualität des Produktes. Er hängt zusammen mit der Absatzsteigerung einer kostspieligen Industrie, die mit der Erweiterung der Märkte immer allgemeineren Ansprüchen genügen muß, aber auch genügen kann. Mit der künstlerischen Qualität des Films hat er wenig zu tun. Das industrielle «Fini» spektakulärer Unterhaltungsfilme ist sogar in der Regel weit besser als dasjenige bedeutender Werke der Filmkunst, beispielsweise der klassischen Russenfilme.

Das, worauf es ankommt, ist nicht in erster Linie die photographische Qualität des einzelnen Filmbildes, sondern das, was sich auf der Leinwand vor uns abspielt. Und da entscheidet nicht der Ateliertechniker, sondern der Filmschöpfer, der in lebenden Bildern zu *erzählen* weiß; nicht der, welcher die Photographie auf Hochglanz poliert, sondern der, welcher die Dinge auf der Leinwand erlebbar macht.

Die bloße lebende Photographie eines Vorganges ergibt an sich in der Projektion noch kein als formuliert erlebbares Abbild des Vorganges; auch wenn wir zum Vorgang selbst ein inneres Verhältnis haben mögen, gibt er uns seine Bedeutung noch nicht preis. Wenn ich beispielsweise das Bild einer anfahrenden Lokomotive zeige, so heißt das nicht mehr, als: Ein Zug fährt ab. Dabei gehe ich im Grunde mit dieser Formulierung schon zu weit; an sich heißt dieser Vorgang erst: Eine Lokomotive fährt ab. Aber die mehr oder weniger allgemeinen Konventionen photographischen Sehens erlauben uns hier, eine pars pro toto zu setzen, die bildwirksame Lokomotive für den ganzen Zug zu nehmen. Soll ich nun sagen: *Diese* Lokomotive fährt ab, so muß ich den Zuschauer vorher schon mit mehreren zusätzlichen Lokomotiven vertraut gemacht haben, und er muß in der Lage sein, sie jetzt voneinander zu unterscheiden. «*Der* Zug fährt ab», setzt voraus, daß der Zuschauer weiß, daß diese Lokomotive zu dem Zug gehört, um den es in der umgebenden filmischen Erzählung geht. Die einzelne Bildeinstellung wird also

erst durch ihre sinngemäße Umgebung in ihrer Bedeutung erlebbar, durch den «*Context*», der dem Detail eine definierte Bedeutung gibt und der das Wie und die Hintergründe begreiflich macht. Was man aber mit der Eisenbahn als Welt, als Lebensraum der Menschen im Film machen kann; was das heißt, wenn ein Zug abfährt; in wie verschiedener Bedeutung er je nach der menschlichen Situation abfahren kann, und welch leidenschaftliche Musikalität seinem Leben abgewonnen werden kann, das alles hat Jean Renoir in seinem Film «La bête humaine» gezeigt.

Der Mensch im Film

Da die sichtbare Wirklichkeit für den Filmschaffenden nichts anderes ist, als Material, mit dem er mittels Kamera und Lichtführung eine bildliche Aussage formulieren muß, so hat sich auch der Schauspieler den Anforderungen der Kamera unterzuordnen. Die Kamera hinwiederum muß die Einzelaussage, die einzelne Aufnahme (Einstellung), durch Gestaltung des Bildinhaltes und durch graphische Begrenzung des Bildes so formulieren, daß sie sich mit den andern Teilaussagen zu einem Ganzen fügen läßt (Montage).

Der Schauspieler ist somit nichts anderes als photographisches und phonographisches Material für die Formulierung einer Bildaussage. Diese Aussage ergibt sich, wie wir gesehen haben, nicht durch den Bildinhalt und noch viel weniger durch den Dialogtext allein, sondern durch die Gestalt, welche die Einstellung (die einzelne Aufnahme-Einheit) als solche erhält, und durch die Gestalt, welche diese Teilform mit den vorangehenden und den nachfolgenden Teilen zusammen ausformt: also durch die Gestalt des Contexts.

Der Schauspieler ist nicht der «Mensch im Film». Er ist das Material, mit dessen Abbild im Film die Gestalt eines Menschen geformt wird. Der «Mensch im Film» ist jene Gestalt, die das Geschehen trägt; und diese bildet sich in unserer Phantasie aus den einzelnen Teilaussagen von ihr und über sie, die sich im Filmganzen zum Bild ausformen. Der Mensch im Film ist somit das Bild, das der Film uns vermittelt, und nicht das Material, das die Kamera aufnimmt. Genau wie der Mensch im Porträt nicht durch die Rückerinnerung an das Modell entsteht, das da «konterfeit» wird, sondern durch die Übertragung rein malerischer Ausdrucksformen. Der Wert eines Filmdarstellers wird daher nicht danach gemessen, wie stark seine komödiantische Gestaltungskraft ist, sondern danach, wie rein er sich der Form der Einzelaussage und damit den darstellerischen Absichten des Gesamtwerkes unterzuordnen versteht. Es kommt dann nicht mehr, wie im Bühnenschauspiel, darauf an, eine Rolle zu gestalten, durch die eine Persönlichkeit aus sich selber spricht. Die «Rolle» entsteht erst durch die Montage der einzelnen Teile, sofern diese sich psychologisch und formal fugenlos zu einem Ganzen fügen. Der Darsteller hat daher die Aufgabe, einen kleinen Ausschnitt «künstlicher» Wirklichkeit mitzugestalten. Er tut dies unter der Führung des Filmschöpfers, d.h. des Regisseurs, und zusammen mit andern Menschen, mit Tieren, Landschaften, Bauten und Requisiten. Und er hat diesen Ausschnitt so mitzugestalten, daß durch die lebende und tönende Photographie hindurch der menschliche Sinngehalt dieses Augenblicks faßbar und nacherlebbar wird. Diese Augenblicke werden allerdings, wir können dies nicht genug betonen, nur selten aus sich selber zu einer sinnvollen Gestalt. Sie erhalten in der Regel ihre volle Bedeutung und Form erst im Zusammenhang des Ganzen, so wie ein Abschnitt einer Novelle seinen spezifischen Sinn erst in ihrem Zusammenhang erhält.

Darum kann der Filmgenießer an die schauspielerische Gestaltung nicht die gleichen Maßstäbe legen wie der Bühnenfreund. Der Mann der Bühne kann sich am Spiel eines Emil Jannings weiden, das für den Filmfreund oft fast unerträglich wird, weil sein in der Welt der Bühne durchaus berechtigtes Pathos die Objektivität der filmischen Bildaussage sprengt. «Der zerbrochene Krug» nach Kleists Lustspiel war darum wohl als Konservierung einer bedeutenden komödiantischen Schöpfung wertvoll, aber der filmgewohnte Zuschauer fühlte sich mangels filmischer Gestaltung oft gelangweilt.

Auf der andern Seite vermag der Mann der Bühne filmischer Darstellung oft schwer gerecht zu werden, weil sie für seine Begriffe die einheitliche Charaktergestaltung des Theaters in die Einzelteile der einzelnen Einstellungen zerlegt. Und weil im Spiel des echten Filmdarstellers eben jene Übersteigerung des Ausdrucks fehlt, welche die Gestaltung von der Bühne in den Raum des Zuschauers trägt, scheint ihm immer wieder jene Übertragung selbst zu fehlen, welche im Filmbetrachter die nachschöpferische Illusion schafft. In Wirklichkeit beruht dieses Fehlen der Übertragung beim Bühnenfreund lediglich darauf, daß er seine Erlebnisfähigkeit vom Ganzen der filmischen Erzählung weg- und dem Schauspielerischen, einer bloßen Komponente filmischer Darstellung, zuwendet.