

den Aufspaltung der Menschen- und Völkergemeinschaft kundgetan. Auf jeden Fall: das Dekret dient der religiösen Aufgabe der Kirche und nur ihr.

Ganz und gar nicht will die Kirche jedoch mit diesem Dekret in die Front eines heute laut betriebenen Antikommunismus einschwenken. Dies Wort ist belastet, seitdem ein Hitler mit ihm zum Verführer vieler deutscher Menschen und anderer Völker wurde. Das Wort verdeckte vieles, allzu vieles. Ist es heute anders geworden? Für die Kirche gibt es nur einen Antikommunismus, den Weg der sozialen Gerechtigkeit und Liebe, die Befriedung sozial und wirtschaftlich bedrückter und dadurch politisch und religiös haltlos gewordener Menschen. Christen also, die vielleicht das Dekret bejubeln, aber aus privatem Egoismus jeder wirtschaftlichen und sozialen Reform sich widersetzen, sind, auch ohne Exkommunikation, außerhalb des Lebens der Kirche. Sie sind im engeren oder weiteren Kreis eine Belastung des Christentums, sind in Wirklichkeit gefährliche Helfer des Kommunismus.

Die Kamera als Kunstwerkzeug

Ein Beitrag zur Krise des Films

Von EBERHARD ITZENPLITZ

Es regen sich immer mehr Stimmen, die nach dem neuen, dem wirklich überzeugenden Film fragen. Nicht nur der Anspruchsvolle, sondern auch schon der Mann auf der Straße fragt. Und das Verwunderlichste ist, daß jene Stimmen selbst in Filmkreisen laut werden, also dort, wo man eigentlich die Entstehung wertvoller Zelluloidbänder veranlassen könnte. Die Gelegenheit eines neuen Starts nach dem Krieg aber scheint man verpaßt zu haben. Nicht, daß wir uns hier gegen die „Trümmerfilme“ wenden wollen oder daß uns die Thematik allein mißfällt. Es geht nicht um das Was, sondern um das Wie der gegenwärtigen Filme, um die Aussageform dieser besonderen dramatischen Kunst. Der Film in seiner alten Art — als Kollektivmythos den Starkult entfesselnd — scheint seit der Hinzunahme des Tons in seiner Entwicklung zu einer neuen Kunst paralysiert zu sein. Die Möglichkeit, den Schauspieler auch im Film sprechen zu lassen, war die willkommene Gelegenheit, die zugrundeliegende Dramatik nun ebenfalls in den Dialogen zum Ausdruck zu bringen. Das Bild erhielt damit lediglich die Aufgabe, den Darsteller in einer Umgebung zu zeigen, die man auf der Bühne nicht in der gleichen Art wie in der „Traumfabrik“ hervorzaubern könnte. Und so erklang unbemerkt über der Kamera als kaum entdecktem Kunstwerkzeug das Grabgeläut: Der Irrweg zum verfilmten Theater war beschritten!

Wenn vom künstlerischen Film gesprochen wird und gleichzeitig dabei jene Filmwerke als Maßstab herangezogen werden, die lediglich eine

Zusammensetzung verschiedener Kunstformen sind, beurteilt man damit ein Ding, das ein Zwitterkind ist. Das geschickte Koppeln von Sprache, Bildern und Musik wird immer den Charakter von etwas künstlich Konstruiertem haben, auch wenn damit gewisse Wirkungen erzielt werden können. Sicher kann der Film auf diese Weise keinen Anspruch auf Anerkennung als reine Kunstform erheben. Solange die Entwicklung sich nicht auf die nur dem Film gegebenen Wege besinnt, wird das Ergebnis immer ein Mischwerk sein, das diese Anerkennung nicht verlangen darf. Noch weit abwegiger wäre es, wenn im Tonfilm das Wort zum Hauptaussagemittel des Geschehens erhoben würde. Ganz im Gegenteil: die allein dem Film eigene bewegte Fotografie ist jene Form, die hier Gegenstand und Ergebnis wahrhaft künstlerischen Schaffens sein kann. Das Werkzeug zu ihrer Gestaltung ist die Kamera, und das eben nur ihr mögliche Einfangen von bewegten Bildern ist die Grundlage für den Schöpfungsprozeß einer unabhängigen Kunst. Bei der Bildgestaltung setzt das spezifisch filmeigene Formen ein, und alle Nebenerscheinungen wie Sprache und Musik haben das primär vom Bild Ausgesagte lediglich zu unterstreichen. Es gab eine Zeit, in der diese Forderungen als avantgardistische Übersteigerungen angesehen wurden. Aber gewisse Filme — insbesondere französische Werke mit starken impressiven Wirkungen — beweisen, daß es eben das *bewegte Bild* ist, was als Aussageform von Geschehen in seiner Art zu uns spricht. Der Film würde nicht mehr sein als ein billiger Abklatsch des Theaters, wenn er den Dialog zum Hauptgegenstand seines Ausdrucks machte.

Fast schienen nämlich die Filmhersteller vergessen zu haben, daß sie eine Kamera in der Hand hatten — das Werkzeug zur Schöpfung meisterhafter bewegter Fotografien. Alle Arbeit bei der Entstehung eines Films wandte sich schon von den ersten Planungen an der Behandlung jener Dialoge zu. Das Drehbuch, dessen Seiten senkrecht in zwei Hälften geteilt einerseits Platz für das später zu Sehende, andererseits für das einmal zu Hörende gab, füllte sich mehr und mehr auf der tonbeschreibenden Seite. „Filmdichter“ traten auf, und als solche galten Autoren, die mit gewissen technischen Fähigkeiten ihre Dialoge in Einstellungen aufzuteilen vermochten. Das Bild wurde also zum Rahmen des gesprochenen Wortes und hatte nur die „passende“ Umgebung zu stellen. Jene Autoren „Dichter“ zu nennen, scheint nun doch etwas fehlgegriffen. Wir verstehen unter Dichtern Menschen, die als ihr ureigenstes Medium das Wort besitzen und dieses „verdichten“, um zu einer besonderen Kunstform, eben der literarischen Dichtung, zu gelangen — nicht aber zur Schöpfung eines Films! Das Medium des Films ist das Bild, womit die Notwendigkeit eines Dichters zur Gestaltung dieser Kunstform hinfällig wird. Im weitesten Sinne zwar wäre jeder ein Dichter zu nennen, der fähig ist, dramatisches Geschehen zu gestalten, aber bei einer solchen Ausdehnung würde der Begriff doch wohl zu umfassend werden.

Wenn wir uns freilich vergegenwärtigen, daß auch die Worte eines Dichters in vielen Fällen Bilder heraufbeschwören und die eigentliche Kunst darin liegt, diese so zu verdichten, daß eine möglichst hohe Intensität des Gemeinten entsteht, so wird damit eine gewisse Kompliziertheit der Sachlage deutlich. Der Gehalt des literarischen Kunstwerks scheint wie der des Films in einem Bilde zu ruhen. Diese Bilder aber vor einer Verfilmung unverrückbar festzulegen, ist nicht möglich; denn es gibt für den Film keine Symbolschrift, wie es etwa die Partitur für ein Musikstück ist. Ein Drehbuch ist weder der eigentliche Film noch ein Teil von ihm. Es verkörpert ihn nicht, sondern stellt ihn nur vor, weist auf ihn hin. Doch hat es sich in der Praxis gezeigt, daß die Anfertigung eines derartigen Buches als Zeichen-für-etwas, als Darlegung des Gesamtgeschehens notwendig ist. Wenn wir uns aber darauf besinnen, daß der Film ein Geschehen in Bildern aussagt, dann wird daraus klar, daß bereits das Schaffen des Filmautoren von besonderer Art sein muß. Er wird nicht „Dichter“ im gewöhnlichen Sinn, jedoch wohl ein Autor von besonderem Gepräge sein. Sein Können wird vor allem darin bestehen, jeden seiner Eindrücke als Bild zu sehen und diese Visionen sprachlich zu formulieren. Der Schöpfungsweg ist dabei für den Autor nicht der, zu einem Gedanken, den es auszusagen gibt, ein Bild zu suchen, sondern das Bild ist bereits die Weise seines Denkens überhaupt. Es ist nicht Mittel, sondern das Wesen des künstlerischen Empfangens selbst. Die Wortgestaltung der Visionen beschreibt das eigentlich aussagende Element des Geschehens: das Bild. Damit muß die obenerwähnte rechte Seite des Drehbuchs — die tonbeschreibende Hälfte — wieder ihre gegenwärtig primäre Bedeutung aufgeben und eine untergeordnete (wenngleich nicht bedeutungslose) Rolle erhalten. Frankreichs Filme mit ihrem hervorragendsten Vertreter Jean Cocteau beweisen die Richtigkeit dieser Behauptungen. Es mag dahingestellt sein, ob die Franzosen von Natur aus ein feineres Empfinden für impressive Bildwirkungen haben, aber es bleibt doch zu überlegen, ob wir nicht ebenfalls einen eigenen Stil der Bildgestaltung finden sollten.

Solche für die Filmarbeit begabte Autoren müssen noch erst kommen. Jedoch hängt die Schöpfung eines kunstvollen Films nicht nur von ihren Fähigkeiten ab, weil das Drehbuch allein noch lange nicht den fertigen Film bedeutet. Der Film entsteht erst unter den Händen des Regisseurs, der zweifelsohne dessen wahrer Schöpfer genannt werden darf. Es geht dabei — das kann nicht oft genug gesagt werden — nicht um die Gestaltung von meisterhaften Dialogen: dafür haben wir das Theater. Die Bilder sind es, die uns erfassen sollen, mit denen wir leben und erleben sollen, wenn sie vorgeführt werden. Und diese werden durch die Kamera eingefangen. Sie ist das Werkzeug, mit dem das Element der Handlung geformt wird; und die durch sie und nur durch sie gegebenen Möglichkeiten vollendet zu nützen, verlangt eine spezifisch künstlerische Begabung. Wenn man im Theater den Schauspieler zur Aussage des bestimmten

Gehaltes einer Szene so und so sprechen läßt, dann wäre die erste und wichtigste Aufgabe des Filmregisseurs die, durch eine meisterhafte Synthese aller sichtbaren Elemente — Darsteller, Requisiten, Beleuchtung — dasjenige zu einer Bildkomposition zu gestalten, was den Gehalt der jeweiligen Szene bildlich-künstlerisch auszusagen vermag. Dazu gehört ein Talent, das sich wesentlich von dem eines Theaterspielleiters unterscheidet.

Darum muß wohl der Filmregisseur auch selbst hinreichende praktische Dreherfahrungen haben, da die Gestaltung des Fotografisch-Optischen während der Arbeit von ihm verlangt, daß er das Filmbild im voraus zu sehen vermag. Die zum Positiv verarbeiteten Fotografien weisen in der Schwarz-Weiß-Zeichnung wie auch in der Perspektive merkbliche Unterschiede zur realen Welt auf. Die Hereinnahme der Farbe in den Film mag dann zusätzlich zum Erzielen stärkster Bildwirkungen ausgenützt werden. Daneben müssen zu einer typisch filmeigenen Gestaltung die Trickmöglichkeiten der Kamera voll ausgenützt werden. Hier öffnet sich ein Gebiet, zu dem nur der Schöpfer eines Films Zugang hat; hier kann er aber auch Erfolge erzielen, die reine Kunst sind, wenn sie mit genialer Hand durch Anwendung von Möglichkeiten erreicht werden, wie sie nur dem Film gegeben sind. Licht und Kunstlicht können so zu impressiven Bildzwecken angesetzt werden, daß der Stimmungsgehalt jeder Einstellung (Szene) ohne banale Dialoge zum Ausdruck gelangt. Auf diesem Wege werden nicht nur Handlungen, sondern sogar inneres Geschehen sichtbar gemacht. Der Film hat die Möglichkeit, in bewußten Kompositionen bewegte Fotografien aneinander zu reihen. Wenn er Gegenstände unter entsprechendem Blickwinkel, in bestimmtem Rhythmus und in geeigneter Beleuchtung sehen läßt, wird auch seelisches Geschehen symbolhaft anschaulich gemacht. So würde auf dem filmeigenen Weg des Bildgestaltens auch beim Darsteller zwangsläufig das Wort aus seiner Vorrangstellung verdrängt. Die Komponenten zur Gestaltung der bewegten Fotografie sind nur Intensivierungsmittel des vom Gesamtbild Gesagten. Auch der Darsteller spricht seine Worte nur zur Verdichtung der durch das Zuschauerauge erfaßten Eindrücke. So wird das Mienenspiel und die Gebärdensprache des Schauspielers zum Prüfstein für dessen eigentliches Können vor der Kamera.

Man wird vielleicht einwenden, daß damit in übertriebener Weise auf die starken Seiten des Stummfilms von ehemals hingewiesen werde, ohne seiner Schwächen gebührend zu gedenken. Diese Schwächen waren zweifellos vorhanden — man denke nur an die grotesken Pantomimen und die übermäßige Gebärdensprache —, aber nicht sie werden hier zum Gegenstand des Vergleichs genommen, sondern nur die vielfach vorbildlichen Ausdrucksmöglichkeiten für Vorgänge, wie sie der Stummfilmkünstler ohne Anwendung von Zwischentexten anwandte. Allein die Bilder und ihre Folge gelangten dort oft zu höchst vollendetem Ausdruck, und das ist es, was wir auch für den Tonfilm fordern sollten. Dabei be-

deutet das oft gebrauchte Wort „filmisch“ jene dramaturgischen Möglichkeiten, welche die optische Verwendung von realen Gegenständen als Symbole für innere Vorgänge vorsehen.

Alle dramatischen Werke sind nach festen, allgemein gültigen Regeln und Gesetzen gegliedert. Der Aufbau der Handlung muß in einer ganz bestimmten Weise erfolgen, wenn überhaupt ein Kunstwerk zustande kommen soll. Ob das Können beim Erschaffen eines Dramas anerzogen oder Veranlagung ist, soll hier nicht untersucht werden. Sicher ist, daß jedes dramatische Kunstwerk einen ähnlichen Aufbau offenbart. Dieser ist die Voraussetzung für jede wirkungsvolle Aufführung eines Geschehens. Nur die Form der Aussage ist jeweils eine andere. Bei jeder Handlung ist der Kernpunkt ein Konflikt, der sich in spannungserfüllten, in bestimmter Reihenfolge auseinander entwickelten Szenen knotet und löst. Für die Gestaltung eines Films entsteht durchweg die Aufgabe, auf dem nur ihm gegebenen Wege die Handlung in „scènes à faire“ aufzulösen. Dieses Sichtbarmachen der Aktion ist die Arbeit des Filmdramaturgen, wenn er an die Konzeption eines Stoffes herangeht; es ist die Aufgabe jedes Regisseurs, jedes Filmschöpfers überhaupt. Die Bedeutung der künstlerischen Bilder muß so offensichtlich sein, daß der Dialog die Handlung nicht zu tragen, sondern lediglich eindrucksvoll zu unterstreichen hat. Dasselbe gilt für die Musik und die Welt der Geräusche überhaupt. Das Gesamtgeschehen wird im wesentlichen nach den vollzogenen Aufnahmen, durch den Filmschnitt bearbeitet und bis in die letzten Feinheiten wirkungsvoll aufgebaut. Dieser Schnitt ist eine rein dramaturgische Arbeit.

Der Film wird einmal die *Kunst des bewegten Bildes* werden. Das filmschaffende Ausland — insbesondere Frankreich und Italien — widmet sich bereits seit langem einer bewußt auf diese Entwicklung abgestimmten Arbeit. Es ist bedauerlich, daß in Deutschland die Wege zur Eroberung der Kunst im Film noch so weit auseinandergehen und vorläufig noch von den Ambitionen einzelner Regisseure bestimmt werden, die sich nicht untereinander im Sinne einer gemeinsamen Arbeit verständigen und deshalb durch individuelle Experimente nur viel langsamer weiterkommen. Man kennt zwar die dramaturgischen Grundgesetze, man erkennt aber leider noch nicht zur Genüge, daß jede Filmhandlung in erster Linie bildliches Geschehen sein muß. Und nur die Schöpfung wahrhaft künstlerischer Bilder als eine vom Bühnendrama verschiedene Aussageweise von Geschehen vermag dem Film den Rang einer neuen, unabhängigen Kunstform zu geben.