

Filmstil und Stilmfilm

Autor(en): **Bouchholtz, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zappelnde Leinwand : eine Wochenschrift fürs Kinopublikum**

Band (Jahr): - **(1923)**

Heft 29

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-732151>

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.

Rassendyl gesteht alles ein und setzt sie gleichzeitig von seiner Abreise in Kenntnis. Sie antwortet ihm: „Aber der Liebe steht noch die Pflicht, ohne welche sie den König hätten sterben lassen, um mich zum Weibe zu nehmen. Diese Pflicht befiehlt mir meinem Land und meinem Volk treu zu bleiben und sage ich Ihnen somit . . . Adieu!“



Filmstil und Stilmilm.*)

Von Christian Bouchholz.

Das klassische Drama verlangt die Einheit der Handlung, des Orts, sogar der Zeit. Der Film hängt weder von den Gesetzen des Dramas noch von denen des Romans ab. Ist etwas wesentlich anderes. Einheit der Zeit? Er blendet ab und wieder auf, und hat bereits eine beliebige Zeitspanne überbrückt. Einheit des Orts? Er braucht gerade die Vielheit, die reiche Abwechslung in der Folge der Bilder. Einheit der Handlung? Gerade die Filmtechnik erfordert Verzweigttheit der Handlung; das Zwischenschneiden verschiedener, aber natürlich ineinander verwobener Handlungen schafft die Spannung. Und doch gilt auch für den Film das Gesetz der Einheit, das sich zunächst in der größtmöglichen Klarheit und Einfachheit der Linie ausprägt, dann, zumal bei Filmen von Niveau, in der Einheitlichkeit des Stils.

Es scheint, als ob gerade der deutsche Film dazu berufen sei, auf diesem Gebiet bahnbrechend zu wirken. Man vergleiche z. B. Griffith und Lubitsch in Filmen, die ein und dieselbe Zeit behandeln, z. B. die „Zwei Waisen im Sturm der Zeit“ und „Madame Dubarry“. Griffith hat seine „Zwei Waisen“ nach der „Dubarry“ in offenkundiger Anlehnung an sie gedreht. Der Griffithfilm war ein Geschäft ersten Ranges, aber der verwöhntere Geschmack wird zugeben, daß die Dubarry als Kunstwerk, und gerade durch das feinnervige Sicheinleben in den Stil der damaligen Zeit, zwischen Ancien régime und Revolution, in seiner Qualität über dem Griffithfilm steht. Griffith ist außerordentlich im Tempo, in der Fertigkeit, Kontraste zu meistern, skrupellos in der Wahl der Spannungsmittel, aber seine Revolution — die Revolutionäre gehen in der Sonnenstadt fast nackt umher wie Kaffern — und seine Revolutionshelden sind unmöglich. Von einem Stil ist nicht die Rede, fast man den Begriff „Stil“ nicht ganz oberflächlich auf, sondern begreift unter ihm die möglichste Echtheit des Zeitmilieus und des Zeitgeistes. Aber gerade die bis ins kleinste ausgearbeitete Wiederbelebung jener Epoche, soweit das im Film möglich ist, bildete den Wert der Dubarry. Das Ausland, besonders Amerika, interessierte sich für eine ganze Reihe in Deutschland hergestellter historischer Filme. In Amerika hätten diese in solcher Stilechtheit nicht gedreht werden können; Amerika verfügt nicht über historische Kokofo-, Biedermeier-, Renaissancebauten; die amerikanische Art ist sogar diesen Milieus, deren Ausstrahlungen uns irgendwie noch immer in den Fingerspitzen haften, wesensfremd. Amerika hat bis jetzt überhaupt noch

*) In einer Zeit, in der der expressionistische Stil und der Prosastil des Naturalismus so allgemeine Herrschaft zu erlangen streben, müssen wir immer erst einige Hemmungen überwinden, um idealistisches Stilempfinden naiv ohne Gedankenbrücken aufnehmen zu können. Zumal die typisch deutschen Stilmilieu mit ihren alemanisch eigensinnigen Charakter. Wir müssen erst wieder in Linien sehn, erst wieder metrisch lesen lernen, dann werden uns auch vor den phantastischen Filmwerken die letzten Fremdheiten schwinden. (Anm. d. Red.)

keinen Stil geschaffen. Seine Bauten sind entweder rein praktische und allein dem Zweck dienende Schöpfungen, die allerdings in den Wolkenkratzern imponierende Gestalt angenommen haben, oder Imitationen europäischer Stile. Lubitschs Kammerstück „Die Flamme“ zeigt das feine Stilempfinden des Regisseurs auf höchster Stufe.

Typisch deutsche Gebilde sind nun die sogenannten Stilsfilme, in denen die Natur stilisiert, durch eine einheitliche Art zu Sehen korrigiert oder gesteigert ist. Der erste Stilsfilm dieser Art war Dr. Wienes „Kabinett des Dr. Caligari“, den man „expressionistisch“ nannte, — man hätte ihn „lubitschisch“ taufen sollen. Auch nicht eine natürliche Szenerie. Selbst die Perspektiven waren künstlich verkürzt oder verlängert. Die gerade Linie war aufgelöst, die Türen waren dreieckig, die Fenster waren schiefe Parallelogramme, die Stühle torkelten wie betrunken, verzerrt waren alle Ausmaße. Dies gewagte Experiment erforderte eine außerordentliche Höhe künstlerischen Geschmacks, und die Handlung wurde für das Publikum nur dadurch möglich und begreiflich, daß sie als Phantasie eines Irren hingestellt wurde. Nachahmungen im Caligari-Stil waren große Reinfälle, sie grenzten ans Lächerliche, wenn unruhig gewordene Regisseure in dem Glauben, hier liege die Zukunft des Films und sie müßten unbedingt mitmachen, wenn sie auf der Höhe der Zeit bleiben wollten, nun plötzlich in irgendeinem modernen Gesellschaftsfilm mit natürlichen gradlinigen Milieus, zwei, drei Bauten im expressionistischen Stil einschmuggelten, — gerade das war stillos. Jeder Stoff hat seinen besonderen Stil, der aus dem Stoff natürlich emporthwächst. Der „Steinerne Reiter“ war der einzige expressionistische Film, der bisher dem Caligari an die Seite gestellt werden konnte.

Ein ausgesprochener Stilsfilm ist der zweiteilige Riesenfilm „Die Nibelungen“, den Fritz Lang für die Decca-Bioscop-Produktion der Ufa dreht. Das Charakteristikum des Heldenepos, die wuchtige Breite, hat ins Filmische überseht, seinen Ausdruck im Architektonischen gefunden. Natürliche Linie, — aber vereinfacht und vergrößert. Alle Bauten von Riesenausmaßen. Und auf jedem Bild irgendein architektonisches Detail im Vordergrund, die Menschen überragend, drohend und grandios wie der Monumentalbau der alten griechischen Theater seine Spieler überragte und ihrem Spiel, ihrer Gebärde die Größe und Bedeutung über das Alltägliche hinaus gab, ohne sie zu erdrücken. Das Wesen des Epos bedingte den Stil. Oder: Dr. Ludwig Bergers Aschenputtelfilm „Der verlorene Schuh“. Das Märchenelement gab dem Film den Stil. Der Architekt ließ seiner Phantasie die Zügel nicht völlig schießen, baute nicht rein phantastisch. Und ebensowenig im Stil einer bestimmten Zeit. Motive aus dem Rokoko und dem Biedermeier mischte er, strich aber jedes Detail und brachte durch Vereinfachung der Linien, der Baugestaltung jene Sphäre künstlerischer Naivität heraus, wie man sie von den Andersen-Märchen her kennt.

Seht man die Reihe der Neuschöpfungen auf dem deutschen Filmmarkt durch, so fällt einem das stilistische Feingefühl auch in den Filmen rein naturalistischen Milieus auf. Hier z. B. F. W. Murnaus Karl-Hauptmann-Film „Die Austreibung“. Es ist ein Bauernkammerstück. Bisher waren die Filme mit bäuerlichem Milieu ziemlich verlogene Gebilde mit Salonbauern und spießbürgerlichen Sentimentalitäten. Hier ist aber jede Gebärde abgewägt, das Glatte, „Städtische“ ist in Bewegungen und Stellungen zurückgebogen ins Schollenhafte. Und der Kammerstückcharakter ist dadurch erzielt, daß

der Betrachter gleichsam unter die Spieler versetzt ist; die Spieler sind dauernd ganz nahe gerückt und haben im Rahmen des Bildes monumentale Wirkung.

Dort wieder, in Dr. Johannes Guters Zirkusfilm „Der Sprung ins Leben“ ist in den Josaateliers in Berlin ein riesiger Großstadtzirkus erbaut worden. Man wünschte sich diese Fassade, diese Innenräume in der Wirklichkeit, — aber im verarmten Deutschland kann nicht mehr gebaut werden, es sei denn mit Rabikwänden im Film. Immerhin hat die architektonische schöpferische Phantasie wenigstens dies Betätigungsfeld und kann sich dank der Leinwand ungehemmt entwickeln. Auch hier handelt es sich um Stilbauten, wie wir sie in der Wirklichkeit leider noch nicht zu sehen bekommen, und die doch der Wirklichkeit angehören. Der Baustil der deutschen Zukunft entwickelt sich im Filmatelier. Und vielleicht wird er sich durch dieses Ventil, das der überschüssigen Kraft gestattet, sich auszutoben, abklären, bis die Zeit gekommen ist, auch außerhalb des Glashauses wieder zu bauen: Wohnungen, die nicht nur provisorische Siedlungen sind, Bauten großen Stils, Versammlungshäuser und Paläste.



Der Film im Film.

Von Friedrich Dorges.

Jede Erfindung hat ihre Geschichte. Von den ersten tastenden Versuchen bis zur Vollendung führt oft ein langer Weg, von Erkenntniszufällen vielleicht an bis zur praktischen Umwertung einer Idee vergehen Jahre, Jahrzehnte. Vielfach ist der Erfahrungssatz längst gefunden, der den Unterbau der Erfindung bedeutet. Aber es bedarf der ausdauernden Arbeit noch vieler Gehirne, um die Theorie in die Praxis umzusetzen. Es ist im Grunde schwierig, das Alter einer Erfindung zu bestimmen, wenn man nicht von jenem Tag oder Jahr an rechnen will, in dem bereits die erfolgreiche Erprobung stattgefunden hat. Geschichte technischer Errungenschaften ist gewissermaßen Entwicklungsgeschichte. Und darum wäre es unrichtig, nur Daten des Effekts zu geben, ohne das Werden zu berücksichtigen.

Die Geschichte der Kinematographie ist noch ungeschrieben. Sie ist es vielleicht deshalb, weil man allzusehr an die Jugend dieser Erfindung glaubt und weil selbst Leute, die sich seit jeher für sie interessierten, ihren Anbeginn frühestens in das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts gesetzt denken. Diese Meinung ist natürlich insofern richtig, als jene endgültige Form des „lebenden Bildes“, wie wir sie heute in unseren Kinotheatern sehen, bereits in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, wenn auch photographisch primitiv, auf Gips- oder Linnenwänden in Jahrmarktbuden, ja auch schon in kleinen „Biograph“-Theatern gezeigt wurde. Dieses „lebende Bild“ aber war bereits der Effekt theoretischer Erkenntnisse und praktischer Versuche, die weit über ein Jahrhundert zurückreichen, ja, deren „Ahnung“ sogar in den Zeiten des Ptolemäus schon vorhanden war. Man könnte also den Ursprung der Erfindung der Kinematographie eigentlich in das Altertum verlegen, wäre nicht nach jener Ptolemäischen Periode, die das Prinzip der Verlebendigung durch Bewegung erkannte, eine jahrhundertlange Zeit eingetreten, in der man an eine Beschäftigung mit jener Theorie nicht im entferntesten dachte. Der penible Geschichtsschreiber muß dort beginnen, von wo aus eine kontinuierliche geistige Verarbeitung der einmal