

## A U S D R U C K

## WOHIN GEHT DIE FILMKUNST?

Das künstlerische Durchschnittsniveau der Filme ist in erschreckendem Masse gesunken. Die ausgezeichneten Leistungen von Schauspielern, Kameraleuten und Musikern erhalten dem auf der Leinwand Gebotenen auch heute noch einen gewissen Reiz, aber gutes Spiel, schöne Bilder und angenehme Klänge sind noch nicht Film. Mit dem Film als eigengesetzlicher Ausdrucksform steht es übel. Sie gerät langsam in Vergessenheit, nicht nur bei den Filmschaffenden sondern auch schon bei den Kritikern. Und wenn Nicola Chiaromonte (im «Scenario», Rom, November) schreibt, Lyrik, Musikalität und Rhythmus seien allgemeine Begriffe, deren Anwendung auf den Film nur zu leeren, rhetorischen Phrasen führen könne, so konnte das für den stummen Film nur in einem sehr tiefen Sinne zutreffen, während die gleiche Behauptung für den Sprechfilm von heute so offensichtlich richtig ist, dass sie schon beinahe flach wirkt. Woher dieser Verfall? Der Tonfilm-dialog und die immer stärkere Mechanisierung des Produktionsprozesses sind wohl die Hauptschuldigen. L. Moholy-Nagy weist in seinem «Offenen Brief» (erste Nummer der neuen tschechisch-deutschen Zeitschrift «Ekran», Brno, 15. November) auf das Aussterben der Avantgarde hin, die von der Industrie als unliebsame Konkurrenz erdrückt worden sei. «Die Kunst sollte wegen des Geschäfts erschlagen werden, aber der Bumerang sauste zurück und erschlug das Geschäft». Neue Zugkraft des Films durch neue künstlerische Antriebe also! Aber welchen Weg soll die Filmkunst gehen?

Die Erneuerung des Spielfilms geht über den dokumentarischen Film, sagt — wohl ein wenig pro domo — Joris Ivens («Ekran», Nr. 1); denn «im dokumentarischen Film ist der Filmschaffende gezwungen, ehrlich und offen zu seinem Objekt zu stehen, und so wird er die beste kinematografische Form finden. Und mit dieser Kraft soll der dokumentarische Film neue Wege weisen für den neuen, zukünftigen Spielfilm, und so wird eine wirkliche Filmdramatik gefunden werden». Das Echte und Wahre, nicht das oberflächlich «Schöne» macht den Reiz des Films aus. Der Fehler des heutigen Films besteht, nach Corrado Pavolini («Scenario», Rom, September) darin, «dass er sich ans «Schöne» hält, an ein «Schönes», das jede Beziehung zwischen Bild und Sache zerbricht; und zwar mit Hilfe der Schminktechnik, der dämpfenden Schleier, der weichzeichnenden Objektive, mit Stimmungsmache aller Art. Ein Darstellungsmittel, ganz dazu geschaffen, alle Runzeln und Unvollkommenheiten der Welt zu zeigen, hat aus dem Antlitz der Erde all die kleinen,

lieben Fehler, alle Zeichen des Lebens also, weggewischt, alles Leiden, alle Abnutzung, alles Altern, alles, was sich verbraucht und verdirbt, aufgerieben wird durch die Zeit...».

## SPRECHFILM

Dokumentarische Treue im äusserlichsten Sinne des Wortes genügt allerdings noch nicht. Marcel Pagnol hat seinen Film «Angèle», Innen- und Aussenaufnahmen, ganz ohne die Hilfe des Ateliers und des Filmarchitekten gedreht: man improvisierte die Aufnahmen in Häusern und Gehöften, bediente sich im übrigen der provenzalischen Landschaft und hat mit diesem Verfahren — angeblich zum ersten Mal — schnittlose Passagen vom Innenraum ins Aussengebiet gedreht (wozu allerdings «mittels eines Filterverfahrens» ein Ausgleich zwischen Sonnen- und Kunstlicht geschaffen werden musste) («Le Figaro», Paris, 27. Oktober). Und doch scheint kein Film dabei herausgekommen zu sein.

Denn der Bühnenautor Marcel Pagnol will bekanntlich, Arm in Arm mit der «Comédie Française», die sich ihrerseits an die Verfilmung ihres Repertoires gemacht hat, reines Theater verfilmen, den «Film ohne Bewegung» schaffen. Abfällig äussert er sich, in seiner Zeitschrift «Cahiers du Film», über allzu schaugieriger Leute: «Weil der Film alles zeigen kann, wollen der Filmkünstler, das Publikum, der Kritiker durchaus alles sehen; viele Dramatiker lassen sich, wenn sie eine ihrer Arbeiten für den Film zurecht machen, von dieser versimpelnden Theorie stark beeinflussen». Nicht so Pagnol, der zum Ausgleich dafür der Meinung ist, dass das Publikum alles hören müsse. «Drei Stunden nach der Uhr und 4500 Filmmeter lang sitzen fünf Personen auf einem Bett, auf einer Truhe, auf einem Baumstumpf und reden, reden, reden...», so berichtet in seiner Nr. 7 das «Cinegiornale», eine neue, von ein paar jungen römischen Filmjournalisten geschickt gemachte Halbmonatszeitschrift. Sucht man die Rettung in der Verfilmung des Theaters? Max Reinhardt soll, wie man hört, demnächst zusammen mit Wilhelm Dieterle für die Warner Brothers den «Sommernachtstraum» drehen.

## TRICKS

Dokumentarische Treue kann der Film selbst in der Darstellung des Unmöglichen, des Wunderbaren wahren. Mit Hilfe seiner Tricks zeigt er in aller Genauigkeit, wie das Unmögliche aussähe, wenn es möglich wäre. Für den amerikanischen Film «Der unsichtbare Mann» hat man mit raffiniertester Präzisionsarbeit Bilder geschaffen, die eines intelligenteren Drehbuches, einer amüsanteren Regie würdig gewesen wären. In der Sterbeszene z. B. muss auf einem leeren Kopfkissen ein Totenschädel auftauchen, der

sich allmählich in den eines lebenden Menschen verwandelt. Man blendete einen Schädel und eine Serie von Puppen, die den Kopf des Schauspielers in immer deutlicherer Ausprägung darstellten, und schliesslich den lebenden Schauspieler selbst sukzessiv so vorsichtig ineinander über, dass der Zuschauer, ähnlich wie seinerzeit beim « Dr. Jeckyll », einen einheitlichen Vorgang zu sehen glaubt. Noch viel komplizierter sind die Szenen, in denen der Unsichtbare sich an- und auszieht oder unter den sich abwickelnden Binden, die den Kopf verhüllen, das leere Nichts auftaucht. Hier arbeitete man mit dem Übereinanderkopieren mehrerer Negative, wobei sogenannte Laufmasken verhiinderten, dass der Hintergrund durch den Vordergrund hindurchschien. Eine Laufmaske ist ein bis zu vollkommener Schwärze durchentwickeltes Negativ der Vordergrundszone, das vor dem Hintergrundnegativ liegt, während dieses durch die Kopiermaschine läuft, und so auf dem Positiv den Platz leerhält, auf den später das Vordergrundnegativ kopiert wird. Mit der Laufmaske wird also eine Abdeckung möglich, die von Bild zu Bild ihre Umrisse verändert. (« American Cinematographer », Hollywood, September).

#### ZEICHENTRICKFILM

Zu was für einem Instrument könnten solche Zauberkünste in der Hand eines weisen Märchenerzählers werden, wie ihn der Zeichentrickfilm in Walt Disney besitzt! Disney enttäuscht seine Verehrer nicht. Immer stärker tragen seine Striche und Farben den Ausdruck dichterischen Gefühls. Das unheimliche Phosphoreszieren der Farben im Nordlichterfinale des Pinguin-Films, das gespenstische Grün der tanzenden Fledermäuse im Märchen von der geflügelten Maus erinnert an die Farbensymbolik eines Hans Baldung. Das ist viel mehr als geschmackvolles Kolorieren. Trotz der Unvollkommenheit einer Technik, die z. B. bis heute kein Blau wiederzugeben gestattet. Das Technicolorverfahren ermöglicht jetzt die Anwendung dreier Grundfarben und ihrer Mischöne. Man mischt aus Gelb, Rot und Blaugrün. (Earl Theisen im « International Photographer », Hollywood, Oktober). Auch Oskar Fischinger hat mit viel Erfolg die Farbe in den Dienst seiner Zeichenfilme gestellt. Er verwendet das Gasparcolor-Verfahren, dessen Besonderheit nicht im Aufnahme- sondern im Kopierprozess liegt. Fischingers bunte Kreise, Dreiecke und Quadrate, in ihrer Abstraktheit scheinbar so weltfremd, haben sich jüngst als sehr brauchbar für den Reklamefilm erwiesen (« Lichtbildbühne », Berlin, 18. Oktober). Von neuen Versuchen auf dem Gebiet des Zeichentrickfilms sei die jüngst im Pariser Ursulines uraufgeführte « Joie de vivre » von Hector Hoppin und Anthony Gross erwähnt, ein Film, dessen Besonderheit, nach Emile Vuillermoz (« Le Temps »,

Paris, 27. Oktober), darin besteht, dass die Requisiten der Technik, Telegrafendrähte, Weichenstellwerk, Eisenbahnzüge, in eine Märchenhandlung mit einbezogen sind. Has man allerdings in Disneys neuem Weihnachtsfilm gesehen, wie ein Kinderflugzeug mit seinem Vernebelungsstreifen im Fluge eine zierliche Spiralkette um den Tannenbaum legt, den der Knecht Ruprecht kurz vorher wie einen Regenschirm aufgespannt hat, so wird man sagen müssen, dass auch hiermit wiederum dem Weltmeister der lebenden Bilder kein Vorsprung abgewonnen worden ist. Mittels eines technisch neuen Verfahrens ist « Night on the bare Mountain » von Claire Parker und A. Alexeieff hergestellt. Nach dem sehr unbestimmten Bericht, den die Autoren im « Cinema Quarterly » (Edinburg, Herbst) geben, handelt es sich um eine einzige Vorlage — in ihrer Wirkung offenbar einer litografischen Kreidezeichnung ähnlich —, die nach der Aufnahme jedes Bildchens im Sinne der gewünschten Bewegung retuschiert wird.

#### FARBENFILM

Während sich die Farbe im Zeichentrickfilm schon jetzt ihren festen Platz erobert hat, rechtfertigt die Anwendung des Naturfarbenfilms nach wie vor jedes Misstrauen. Besonders das Verfahren, einzelne bunte Szenen in Schwarzweissfilme — sozusagen als Versuchsbällons der unschlüssigen Industrie — einzustreuen, wie es z. B. im « Haus Rothschild » geschah, scheint uns von einem beträchtlichen Mangel an Gefühl für Reinheit der Ausdrucksmittel zu zeugen — ein Einwand, gegen den auch pittoreske Überblendungsmethoden, wie sie im « Ideal Kinema and Studio » vom 8. November erwähnt sind, nichts ausrichten: statt eines abrupten Überganges folgen auf die Schwarzweiss-Szenen immer stärker getönte Bilder oder wird eine unbunte Szene langsam farbig. Das dürfte ebenso geschmackvoll sein wie die Überblendung eines Orgelsolos in ein, das gleiche Musikstück fortführendes Orchestertutti. — Wer eine erste Einführung in die Hauptmethoden der Farbfilmtechnik wünscht, der lese H. D. Waleys Aufsatz im Herbstheft von « Sight and Sound » der ausgezeichneten Vierteljahrsschrift des British Film Institute; während Glühlampenfreunde im Oktoberheft vom « International Photographer » nachlesen mögen, dass die grosse Empfangshalle im « Haus Rothschild » ausschliesslich mit dem (für Farbaufnahmen besonders geeigneten) Bogenlicht, und zwar mit 250 Bogenlampen, ausgeleuchtet war und dass trotzdem gleichzeitig mit dem Bild auch der Ton aufgenommen wurde. In « Nana » stand ein neuartiges Bogenlicht-Spotlight sogar nur zwei Fuss vom Mikrophon entfernt, ohne dass Störgeräusche entstanden. Vom Technischen abgesehen, warten die Filmindustriellen heute einigermassen nervös auf den Mann, der mit dem

Mute der Verzweiflung das Zeichen zum Farbenfilm gibt. Sie führen um die bereitstehenden schönen Apparaturen einen anmutigen Reigen auf und singen dabei wie die beiden rosa Schweinchen: « Wer fürchtet sich vorm bösen Wolf? » Wir unsrerseits gestehen, dass wir uns fürchten.

### MONTAGE

Wer sich bisher nicht hat erklären können, wieso gerade die Russen seinerzeit den bisher höchsten Gipfel der Filmkunst erstiegen haben, den belehrt auf verblüffende Weise Karl Freund, Kameramann in Berlin zur Glanzzeit der Erich Pommer-Produktion, heute Regisseur und Operateur in Hollywood. Wenn die Russen eine so virtuose Bildsprache entwickelt haben, so deshalb, weil die Bewohner der Sowjetunion zu 90% Analphabeten waren und ausserdem hundert verschiedene Sprachen redeten. Man musste also Zwischentitel möglichst vermeiden. Die berühmte Kurzschnittmontage wiederum ist der Tatsache zu verdanken, dass die Russen kein Geld hatten, Rohfilm zu kaufen, und sich aus diesem Grunde aus Berlin die kurzen Abfallstreifen kommen liessen, die nach den Aufnahmen in den Kameras ihrer begüterteren deutschen Kollegen übrig blieben. Mit diesem Material konnten sie aber nur ganz kurze Szenen drehen, und also... So einfach ist die Kunst, wenn sie einem nur schwer genug gemacht wird! (« American Cinematographer », September). Erik Charell wiederum — ebenfalls von der Ufa nach Amerika übergesiedelt — scheint eher unter zu langen Filmstreifen zu leiden, denn er verschmäht den Montageschnitt zwischen Totalaufnahme und Grossaufnahme, mit der Begründung, dass im wirklichen Leben das Auge nicht von einer Einstellung zur andern springen könne sondern die Raumspanne vollständig durchlaufen müsse. Er ersetzt deswegen in « Karawane » den Schnitt so oft wie möglich durch die Fahraufnahme. Die Tendenz zur Ablösung des Einstellungssprunges durch die Kamerabewegung lässt sich seit der Einführung des Tonfilms allgemein beobachten, weil der laufende Dialog auf möglichst ununterbrochene Szenen drängt. Ob man aber damit der natürlichen Sehweise entgegen kommt oder nicht, ist gleichgültig, denn Filmsehen ist Betrachten von Bildern, nicht Nachahmung der Betrachtung von Wirklichem.

Ausserdem gibt ein Montagesprung einen ganz andern Bewegungseffekt, einen andern Rhythmus und damit andern künstlerischen Ausdruck als der gefahrene Übergang zwischen zwei Einstellungen. Charell könnte in einem sehr klugen, allerdings nur an Amateure gerichteten Aufsatz von Walter Blümel über die « Praxis der Bildkomposition » (« International Photographer », August) lesen: « Im Film soll Bewegung sein, ja, aber nicht ohne Grund. Wie jedes andere Ding auch, so soll auch jede Be-

wegung, sei es eine des Bildobjekts oder der Kamera, ihren Sinn haben ». Blümel schreibt noch viele beherzigenswerte Dinge über die Beeinträchtigung der Bildkomposition durch das Panoramieren, über den Ausdruckswert verschiedener Bewegungsrichtungen und -bahnen und über die Beeinflussung der Umrisslinien im Bild durch richtige Wahl der Bildachse. Im Oktoberheft der gleichen Zeitschrift beginnt Paul E. Bowles eine Aufsatzreihe über « Die Beziehungen zwischen Drehbuch und Schnitt ». Er sagt, dass der Cutter die Arbeit des Drehbuchautors übernehme, wenn der Regisseur nicht schon bei den Aufnahmen die Abfolge der Einstellungen im fertigen Film vor Augen habe sondern verhältnismässig mechanisch von jeder Szene eine Reihe von Einstellungen drehe. Dabei kommt nicht deutlich genug heraus, dass auch und gerade bei einem vernünftig gemachten Film Drehbuch-, Regie- und Schnittarbeit ein einheitlicher, gleichartiger Prozess sind. Sehr deutlich schreibt in diesem Sinne René Le Henaff (« Comœdia », 30. Oktober): « Man hält im allgemeinen das Schneiden für eine sekundäre Angelegenheit; in Wirklichkeit kommt dem Drehbuchschreiben nichts so nahe wie die Montage ». Und er empfiehlt, den Cutter von vornherein am Drehbuch mitarbeiten zu lassen. Eine Erweiterung des Montagebegriffs bedeutet es auch, wenn Karl Freund, in dem erwähnten Aufsatz, « Montagesequenzen » von « Montageaufnahmen » unterscheidet, also das Aneinanderkleben von Szenen in Beziehung setzt zu Mehrfachbelichtungen, Kombination mehrerer Aufnahmen mittels der optischen Kopiermaschine etc. ähnlich unsrer Unterscheidung von Simultan- und Sukzessivmontage sowie « bemerkter » und « unbemerkter » Montage (Rudolf Arnheim: « Film als Kunst »).

### GESCHICHTE

Was übrigens die Fahraufnahmen anlangt, so haben schon D. W. Griffith und sein Kameramann Billy Bitzer (siehe dessen Aufsatz im « International Photographer », Oktober) für eine grosse Massenszene des 1915/16 gedrehten Films « Intolerance » einen 47 Meter hohen Fahrturm von Pyramidenform gebaut, der eine Gipfelfläche von 2 Quadratmeter und eine Bodenfläche von über 20 Quadratmeter besass; dieser lief mit sechs vierrädigen Sockeln auf Schienen und von 25 Mann geschoben mitten durch die in König Belsazars Prunksaal versammelte Statisterie, und gleichzeitig fuhr die Kamera langsam in einem Lift den Fahrturm hinauf, sodass die Totalaufnahme schliesslich in eine Grossaufnahme der auf hohem Thron sitzenden Fürstlichkeiten auslief, die dort oben eine anmutige Liebesszene zelebrierten. Die ganze Szene wurde mit einer einzigen, durch Handkurbel angetriebenen Pathé-Kamera bei Sonnenlicht aufgenommen. Viele bemerkenswerte Einzelheiten noch

erwähnt Billy Bitzer. Wie lehrreich wäre es, diese alten Filme wieder zu sehen! Wenn wir lesen, dass ihrem alten Regisseur Mack Sennett zuliebe, dessen Werk und Lebensgeschichte in einem Film dargestellt werden soll, Gloria Swanson, Wallace Beery, Buster Keaton, Harold Lloyd u. a. sich bereit erklärt haben, für diesen Film ihre alten Rollen « noch einmal zu spielen » und zwar gratis (« Internationale Filmschau », Prag, 15. Oktober), so rührt uns das, lässt uns aber zugleich denken, wieviel schöner und aufschlussreicher es wäre, bei dieser Gelegenheit charakteristische Stücke der alten Originalfilme wiederzusehen. — R. A.

## D O K U M E N T

Die gegenwärtige Saison bringt uns eine wahre Blütenlese von dokumentarischen Filmen, die man vermutlich dem kommerziellen Erfolg dieser Art Produktion verdankt. Man weiss, dass die Filmindustrie nur dann die Herstellung der einen oder andern Art von Filmen übernimmt, wenn sie einen guten finanziellen Erfolg von ihnen gesehen hat, was auch begrifflich und berechtigt ist. Man muss also glauben, dass die Versuche der letzten Jahre erfolgreich waren und bewiesen haben, dass das Publikum das Wahre liebt und sich zu belehren wünscht. Diese Tatsache sollte die Hersteller selbst veranlassen, den Geschmack des Publikums mehr zu beobachten. Ohne Zweifel will es nicht gelangweilt werden; das Wahre soll es nicht nur nicht abstossen, sondern anziehen, auch ist es im allgemeinen sehr empfehlenswert, den dokumentarischen Film auszuschnürceln und ihn auf eine mehr oder weniger dramatische Unterlage zu stellen, besonders wenn es sich um Filme von grosser Länge handelt.

### DAS GEOGRAPHISCHE UND MENSCHLICHE DOKUMENT

Das haben auf eine besonders glückliche und kluge Art die Hersteller von *Palos Brautfahrt* getan, einem Film, dessen Eigenschaften die Presse aller Länder einstimmig lobt.

Es ist wahr, dass der Entwurf zum *Palo* das Werk eines Mannes ist, der besser als irgend jemand die Eskimos von Grönland kennt, von denen er übrigens sogar etwas Blut in den Adern hatte, nämlich das Werk des dänischen Forschers Knud Rasmussen, dem es der Tod verwehrt hat, den Erfolg seines schönen Films zu sehen. So ist die einfache Geschichte, die *Palos Brautfahrt* als Leitfaden dient, gewissermassen auch ein treues Dokument der Geistesart und der leidenschaftlichen Erregungen eines Volkes, dessen Leben und einfache Sitten Rasmussen so gründ-

lich studiert hat. In *Palo* kommt der zivilisierte Mensch nur als Beobachter vor, unterstützt von dem sichersten aller Zeugen: der Kamera.

Wir erinnern uns bei dieser Gelegenheit des Eskimo-Films *Nanuk* von dem unvergleichlichen Meister des dokumentarischen Films, Robert Flaherty und gelangen von da aus zu dessen neuem Werk der prachtvollen Menschenschilderung *Die Männer von Aran*, herausgebracht von der « Gaumont-British-Gainsborough ». Auch hier wie überall der Kampf des Menschen gegen die rauhe Natur, die Flaherty uns in Bildern von ausserordentlicher Kraft vorführt. Aber die Filme von Flaherty enthalten nicht nur schöne Bilder: sie lehren Energie und Seelenstärke; denn ob Sieger oder Besiegter, immer wächst in ihnen der Mensch durch den Kampf. Auch eine Lehre von Demut liegt darin, weil der Mensch, vor dem der Künstler uns zur Verehrung zwingt, immer ein demütiger ist.

Gehen wir zu andern Himmelsstrichen über. Herr Schenk, der früher an *Chang* und *Rango* mitgearbeitet hat, gibt uns soeben seinen Film *Malacca*. Diese Reise durch die malayische Halbinsel ist höchst anschaulich, an gewissen Stellen vielleicht zu anschaulich. Wir glauben, dass dieser Film nichts von seinem dokumentarischen Interesse verlieren würde, wenn man einige Szenen ausliesse, die für empfindsame Seelen wenig empfehlenswert sind; umso mehr als das Publikum leicht bei solchen Bildern Fälschungen vermutet, was dahin führen könnte, dass man an der allgemeinen Wahrheit dieses gefilmten Dokuments zweifelte.

Selbst bei der Herstellung von Spielfilmen wird die Wahrheit des dokumentarischen Teils immer mehr von gewissenhaften Herstellern erstrebt; und diese sind zum Glück nicht mehr selten. Da ist zum Beispiel Julien Duvivier, der mit seiner Truppe nach Kanada geht, um die Umgebung von *Marie Chapdelaine* an denselben Orten zu filmen, die Louis Rémon beschrieben hat; da ist Jean Benoît-Lévy, der mit seiner getreuen Mitarbeiterin Marie Epstein in Marocco mitten im Atlas seinen grossen Film *Itto* dreht, eine erlebte Episode aus der französischen Invasion in Marocco und zugleich die wahre Geschichte der Tochter eines rebellischen Häuptlings, dessen Mut und Ehrenhaftigkeit der Marschall Lyautey bewunderte. In der Tat haben gerade diese beiden, dokumentarisch besonders wertvollen Filme den Beifall der Jury gefunden, die den Grand Prix des französischen Films zu verteilen hat. *Marie Chapdelaine* hat nur eine Stimme mehr erhalten als *Itto*. Man muss immer wieder darauf hinweisen, wie notwendig die Echtheit des dokumentarischen Teils eines Spielfilms ist. Die Umwelt, die notwendigerweise die Personen seelisch beeinflusst hat, macht sie greifbarer, also zugänglicher für die Künstler, die sich mit die-