Die filmische Ästhetik Carl Theodor Dreyers

Autor(en): **Züfle, Manfred**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **24 (1964)**

Heft 12

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964651

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

Die filmische Ästhetik Carl Theodor Dreyers

Vorbemerkung der Redaktion: Das Akademische Filmforum 1964 der katholischen Akademikervereinigungen versammelte am 14./15. November im Lehrerseminar St. Michael in Zug 230 Teilnehmer. Das Forum war dieses Jahr dem dänischen Filmregisseur Carl Theodor Dreyer gewidmet, dessen bedeutendste Werke vorgeführt und diskutiert wurden. Es herrschte eine sympathisch angeregte und ganz offensichtlich vom Geiste des großen Filmschöpfers geprägte Atmosphäre. Wir geben nachstehend den ersten Teil des eindringenden Referates von Manfred Züfle wieder.

Carl Th. Dreyer erzählt im Interview, das er dem «Expreß» gegeben hat, von einem merkwürdigen Zwischenfall bei den Dreharbeiten an der «Passion de Jeanne d'Arc». Während einer Aufnahme setzte sich eine Fliege auf das Gesicht der Hauptdarstellerin Falconetti. Dreyer und sein Kameramann begriffen sofort, daß ein «neues Element», eine «dritte Dimension» in ihre strenge Konzentration auf die Logik der Handlung und die Psychologie der Gestalt hereinbrach, ein «Geschenk des Himmels», wie Dreyer es nennt. «Nennen Sie das mystisch, wenn Sie wollen», meinte er zum Reporter, den er vor wenigen Augenblicken darüber aufgeklärt hatte, daß der Terminus «mystisch» im Zusammenhang mit seinem Film eine «Eselei» sei. So 1964. 1930 spricht er mit Bezug auf denselben Film von «realisierter Mystik» und von der Schauspielerin Falconetti als von einer «Reinkarnation der Märtyrin». Es scheint also mindestens gefährlich zu sein, von der mystischen Kunst Carl Theodor Dreyers zu sprechen. Sicher scheint hingegen zu sein, daß er ein religiöser Künstler ist, und daß er ein christlicher Künstler ist. Im schon erwähnten Interview lesen wir zum großen geplanten Christusfilm: «Dieser Film ist eine Geschichte des Menschen Jesus. Ob er oder ob er nicht Sohn Gottes gewesen ist, sagt mir nicht viel. Er war ein großer Realist, der die Menschen kannte.» Diese Aussage Dreyers über Christus kann ja nun nicht unbedingt christlich genannt werden. Wir könnten eine Tendenz des Blattes vermuten. Immerhin konnte etwas Ähnliches verstanden werden. Da ist aber, zwar auch in einem Interview, das aber an verschiedenen Orten veröffentlicht wurde, folgendes nicht minder Beunruhigendes zu lesen. Nach einem begeisterten Lobpreis auf die modernen Wissenschaften, besonders auf die Relativitätstheorie Einsteins, die eine vierte Dimension, nämlich die der Zeit, und eine fünfte, die des Psychischen, erwiesen habe, glaubt Dreyer, daß «man neue Perspektiven geöffnet habe, die uns einen tiefen Bezug zwischen den exakten Wissenschaften und der intuitiven Religion erkennen lassen. Die neue Wissenschaft erlaubt uns eine tiefere Annäherung an das Verständnis des Göttlichen. Sie ist auf dem Weg, uns eine natürliche Explikation der übernatürlichen Dinge zu geben.» Das ist mindestens kaum auf eine orthodoxe Weise christlich, erinnert fast ein wenig an eine naive Fortschrittsgläubigkeit, bleibt indes unter einem gewissen Gesichtspunkt auch noch irgendwo religiös. Immerhin scheint es nach Dreyers eigenen Aussagen passender zu sein, ihn einen realistischen und nicht einen religiösen Künstler zu nennen. Ein Schlüsselwort seiner filmästhetischen Äußerungen ist «psychologischer Realismus». Dieser Realismus ist nun aber, bevor

man einen Film Dreyers gesehen hat, nur schon in seinen theoretischen Äußerungen, sehr vieldeutig. So sagt Dreyer 1950, Realismus als solcher sei noch keine Kunst, und 1955, es sei eine Forderung an den Künstler, daß er von der Wirklichkeit abstrahiere, «um den spirituellen Gehalt seines Werkes zu verstärken». Darin zeige sich «eine Art psychologischer Realismus außerhalb der Zeit». Dieser «psychologische Realismus» ist sicher nicht in einem analytischen und irgendwie exakt-wissenschaftlichen Sinne «realistisch». Das Wort spirituell weist zudem zwielichtig genug zurück in eine Sphäre, die wir oben glaubten für Dreyer endgültig abschreiben zu müssen. Fragezeichen über Fragezeichen. Die «Sphäre» ist nicht in einer durchgebildeten philosophischen Terminologie da. Die Begrifflichkeit ist die eines schöpferischen Filmkünstlers. Es gibt Widersprüche in ihr. Sie liegen aber tiefer, als daß sie rein begrifflich aufgelöst werden könnten, sie liegen in der schöpferischen Existenz Dreyers selbst und prägen mit seine Gestalt. Wir wollen mit dem scheinbar Naheliegendsten beginnen, mit dem Filmischen in einem mehr handwerklichen und technischen Sinne.

Was zuerst auffällt ist, daß Dreyers Aussagen über das rein Handwerklich-Filmische wenig hergeben. Er lobt zwar schon 1922 die technische Perfektion, weil sie neue Aussagemöglichkeiten gebe. Auch 1943 nennt er das Handwerklich-Technische die «erste Bedingung»; es bleibe aber Mittel, nicht Ziel. 1954 gesteht Dreyer, daß er absolut nichts von der Photographie verstehe. Was ihn hingegen interessiere, sei die Einteilung und die Komposition des Bildes. Voraussetzung für einen guten Film sei allerdings die gute Zusammenarbeit mit dem Kameramann. Dreyers filmische Ästhetik setzt also das Technische voraus. Das Ziel ist das Kunstwerk.
Was und wie ist für Dreyer ein Kunstwerk? Diese aufs Zentrale gehende Frage ist noch verfrüht. Wir müssen zuerst einen Einstieg haben und wollen Äußerungen über typisch Filmisches in einem nicht bloß technischen Sinn betrachten. Gerade weil Dreyer nirgends am bloß Technischen haften bleibt, weil das Detail ihm immer je schon bedeutend ist, weist es uns aufs Zentrum hin. So äußert sich Dreyer mehrmals über das ziemlich äußerliche Problem der Schminke. «Wenn man das Gesicht (des Schauspielers) mit Schminke bedeckt, verwischt man etwas von seinem Charakter.» Würde ihm die Schminke zu einem rein technischen Problem, sähe er das Problem der Schminke gar nicht. Ungeschminkt heißt nicht nur «ohne eine gewisse kosmetische Schicht», sondern heißt sofort etwas in bezug auf Wahrheit. Der Filmschauspieler soll Charakter zeigen. Das ist nun schon wieder vieldeutig. Soll er Charakter als Rolle haben und diesen zum Ausdruck bringen, ihn spielen, oder soll er ein Charakter sein, so daß dieser sich zeigt? Dreyer sagt «son caractère». Das könnte eine ungenaue Ausdrucksweise sein. Im gleichen Aufsatz spricht Dreyer auch von der Stimme des Schauspielers: «Der große Vorteil des Films gegenüber dem Theater ist folgender: der Schauspieler kann seine Stimme, seinen Ton und sein natürliches Timbre bewahren. Er kann sogar flüstern, wenn es die Rolle verlangt. Das Mikrophon wird nichts davon verlieren. Jedes Wort und jedes Schweigen haben ihren richtigen Wert.» Wieder ist von «seiner» Stimme die Rede, allerdings so, wie es die Rolle verlangt. Doch scheint ein Unterschied zwischen der Rolle im Theater und der Rolle im Film zu bestehen, weil ein wesentlicher Unterschied ist zwischen Theater und Film. Dieser Unterschied zeigt sich bei der Verfilmung von Theaterstücken. 1954 sagt Dreyer in einem Interview: «Wenn es sich darum handelt, ein Stück zu verfilmen, kann man mit Sicherheit sagen, daß immer eine Reinigung stattfinden muß in dem Maße, als man alles, was nicht die zentrale Idee fördert, unterdrücken muß.» Reinigung heißt Wegnehmen von Störendem und Unnötigem. Das Störende und das Unnötige ist das Spiel. Der Gehalt des Stückes muß ins «Leben versetzt» werden.

Schon 1933 schreibt Dreyer: «Im Theater ist alles falsch. Es handelt sich darum, alle falschen Einzelheiten so aufeinander abzustimmen, daß sie zusammen eine farbige Illusion der Wirklichkeit hervorrufen, während der Film die Wirklichkeit als solche gibt in einer rein schwarz-weißen Stilisierung. Die Distanz zwischen Theater und Film ist die Distanz zwischen repräsentieren und sein . . . denn im Film kann man die Rolle . . . nicht spielen, man muß sie sein.»

Ausgehend vom Problem der Schminke, wurden wir also assoziativ weitergedrängt bis zum Zentralproblem der filmischen Kunst: was kann gerade in diesem Medium, und nur hier, und was nur, und nur wie Gestalt annehmen? — und darin zur Wesensfrage an die Kunst überhaupt: Worin liegt das Sein der Kunst, worin liegt der Modus ihrer Wirklichkeit. Angesichts solcher Fragen müssen wir die Methode wechseln, dürfen uns nicht weiter assoziativ durch möglichst viele Aussagen Dreyers schleusen lassen. Der erste Einstieg lehrte uns mindestens richtig fragen. Wir stellen an Dreyers Texte folgende Fragen: 1. Wie ist für Dreyer Kunst? 2. Wie ist die Kunst, wenn sie filmisch ist? 3. Was ist für ihn Kunst, was ist ihr Wesen, was ist ihr Sein, was hat sie für eine Wirklichkeit? 4. Was für einer ist der Künstler? Bei der letzten Frage sind wir dann wieder, jetzt verstehend, bei der anfänglichen Beunruhigung unseres Überlegens.

1. Wie ist für Dreyer die Kunst?

Die Kunst ist so, daß sie Stil hat. Was aber heißt für Dreyer Stil? Dreyer sagt: «Der Stil ist notwendig, um die Inspiration in eine künstlerische Form zu fixieren.» Dieses wesentliche Formale der Kunst hat für Dreyer die Tendenz der «Abstraktion». Die Abstraktion ideeiert die naturalistisch verstandene Realität. Dann erst gehorcht diese dem «ästhetischen Sinn» des künstlerischen Geistes. Das Ästhetische «transformiert die Idee ins Symbol». Dadurch wird sie dem Zuschauer «Suggestion», Suggestion in die «Welt der Imagination». Der Stil ist somit das, was ein Kunstwerk erst zu einem Ganzen macht, er ist die Seele des Werkes als vollendetes Kunstwerk, aber auch des Kunstwerkes, wenn es wird, wo er schon die Kollektivität des Teams zu einem Ganzen machen muß. Dieser Stil, glaubt Dreyer, bleibe «unsichtbar und nicht demonstrierbar». Letzteres würde mindestens ein zünftiger Literaturwissenschaftler heute mit einem mitleidigen Lächeln quittieren. Überhaupt erscheint Dreyers Stilbegriff im Zeitalter der Stilkritik — in abstracto — nicht besonders interessant. Wir müssen seine konkreten Aussagen anschauen.

2. Wie ist die Kunst, wenn sie filmisch ist?

Die Hauptelemente des Films sind Bild, Rhythmus und zeitlicher Ablauf an sich. Wenn man Dreyers verstreute Aussagen über diese Dreiheit systematisiert (ohne die Einzelaussage zu pressen), ergibt sich eine sehr bedeutende Lehre über die Grundlage jeder filmischen Ästhetik.

Dreyer mißt der Schönheit des filmischen Bildes größte und eine sehr differenzierte Bedeutung zu. «Das Auge zieht die Ordnung vor; deshalb ist es wichtig, daß die Bildeinteilung harmonisch ist und es auch bleibt, auch während der Travellings. Linien ohne Schönheit verletzen das Auge des Zuschauers.» Das Prinzip des Stimmigen, des Schönen wird bis in die letzte einzelne Einheit des filmischen Kunstwerkes durchgehalten. Dreyer bleibt aber nicht bei einem bildlichen, oberflächlichen Ästhetizismus. «Ich habe nie ein Bild einzig aus dem Grund seiner Schönheit gesetzt, denn wenn ein Bild nicht die Handlung fördert, ist es unbrauchbar für den

Film.» Das Bild steht also nicht für sich. Das Bild ist Element des Films. Nun steht auch das Element noch unter dem durchwaltenden Prinzip der Stimmigkeit, der Schönheit. Andererseits ist natürlich das Bild die so fundamentale Wirklichkeit des Films, daß alle andern Elemente, zum Beispiel das Wort, Element des Filmisch-Bildlichen werden. Über diese wesentlich filmische Bild-Bindung, die zuinnerst eine Bindung durch den filmischen Rhythmus ist, macht Dreyer eine sehr gescheite und auch an andern Beispielen der Filmkunst verifizierbare Detailbemerkung: Dreyer meint, daß man in guten Tonfilmen hin und wieder eine «Entspannung» des bildlichen Rhythmus feststellen könne, die es dem Zuschauer erlaube, «Pausen im Innern des Bildes zu finden, um das Wort zu hören». Ich erinnere mich einer solchen bedeutenden Bildpause in Antonionis Eclisse, wo der Ausspruch «Anche per me era una notte terribile» herausspringt. Es zeigt sich schon, daß eine reine Begrifflichkeit des Bildes für das Filmische wesentlich nicht ausreicht. Nur im Rhythmus läßt sich das Bildliche eigentlich begreifen. Das Charakteristische für einen guten Film glaubt Dreyer in einer gewissen «rhythmischen Unruhe» zu sehen. Dreyers Terminologie ist hier etwas unbeholfen, weil er den Begriff des Rhythmus, dieses vielleicht schwerfaßlichsten ästhetischen Phänomens, auf eine zu naive Art zeitlich zu fassen sucht. Rhythmus ist ja in allen Künsten, auch gerade in den nicht vordergründig zeitlichen, zunächst eine Spannungseinheit, die erst in einer ganz bestimmten philosophischen Terminologie wiederum temporal verstanden werden kann. (Ich verweise auf die Einflüsse Heideggers auf die temporalen Methoden der Literaturwissenschaft.) Dreyer spricht denn auch richtiger und bedeutender vom Rhythmus, wenn er ihn nicht unter zeitliche Kategorien stellt. «Alle Formen (von Rhythmus) sind brauchbar, wenn sie sich anschließen an den Charakter der Szenen, in denen sie angewendet werden, und wenn sie in Übereinstimmung stehen mit dem Eigenrhythmus der Handlung und der Umgebung und mit der Intensität der dramatischen Spannung.» Im selben Abschnitt sagt Dreyer, daß es kein Einheitsrezept für filmischen Rhythmus gebe. Es gibt kein Einheitsrezept, weil der Rhythmus in keiner Art und Weise, am wenigsten auf eine vordergründig zeitliche Art, veräußerlicht werden kann. Rhythmus ist die unterschwellige Notwendigkeit eines Kunstwerkes, der Gegen- und Mitbegriff zu «Gestalt», der Aspekt des Seins eines Kunstwerkes, der es unter anderem zu einem Ereignis werden läßt. Auch «Ereignis» ist nicht im vordergründigen Sinne zeitlich verstanden, sondern so wie man zu Recht sagen kann, daß einem auch die Sicht eines griechischen Tempels Ereignis ist.

Trotzdem hat natürlich gerade der filmische Rhythmus eine innerste Beziehung mit der Zeitlichkeit des Films. Diese Zeitlichkeit gilt es noch zu sehen. Wir wollen es wiederum mit Sätzen Dreyers tun. « . . . Während der Zuschauer im Theater immer die Muße behält, rückwärts zu denken, das heißt das, was ihm gerade in die Sinne dringt, in Verbindung zu bringen mit dem, was er schon von der Handlung weiß, vibriert der Film so schnell über die Leinwand, daß der Zuschauer nicht die leiseste Möglichkeit hat, sich wirklich an Antworten zu erinnern.» An anderer Stelle sagt Dreyer, daß jedes nicht augenblicklich verstandene Detail «katastrophal» sei, weil es die Handlung «stoppe». Man könnte eigentlich mit Dreyer sagen: Der Film ist das, was nicht gestoppt werden kann. Damit sind wir bei der eigentlichen Zeitlichkeit des Films. Wir wollen sie zuerst in einem defizienten Modus betrachten. Man geht ja — «leider» könnte man mit einem filmpädagogischen Seufzer sagen — oft ins Kino, um sich die Zeit zu vertreiben. Der so gesehene Film zehrt einem die Zeit, während man sich ihm hingibt, auf, und zwar mit technischer Notwendigkeit. Mit einer eigens dazu veranstalteten Geschichte wird freie, das heißt eigentlich leere Zeit verschluckt, die man nach der Uhr (ich lasse mir für zwei Stunden etwas vorführen!) dafür

aus dem Leben ausgespart hat. Bei dieser defizienten Art, Filme anzuschauen, gebe ich meine Zeit, weil ich sie eigentlich gar nicht habe, weil «mir so fad ist», wie das der Wiener Kabarettist Qualtinger vorzüglich sagt, und lasse mir die leere Zeitspanne, gemessene zwei Stunden etwa, mit der bloßen Illusion von Leben überstreichen. Diese Illusion gelingt auch dem schlechten Film einigermaßen, weil er während dieser Zeit pausenlos sagt, es sei da etwas, wo in Wirklichkeit, das heißt in mir, gar nichts wäre, und zwar — je nichtssagender der Film ist — es einzig sagt mit der technischen Unabwendbarkeit des Ablaufs, der leeren Notwendigkeit der verfliegenden Zeit. Natürlich ist das eben Dargestellte eine Abstraktion, denn so schlecht kann ein Film gar nicht sein, daß ich nicht wenigstens die Zeit mit Ärger über ihn füllen könnte. Die technische Notwendigkeit der vergehenden Zeit bleibt aber auch beim größten Filmkunstwerk wesentlich. Hierin liegt eine Verwandtschaft des Films mit der Musik. Etwas anderes noch weist auf eine Parallele mit der Musik. Die einzige Art, wie technisch verlaufende Zeit menschlich wirklich werden, wie der Film zu einer vollen, künstlerischen Zeit kommen kann, oder, was dasselbe ist, wie die abstrakte Endlichkeit Sinn bekommen kann, ist der Rhythmus, der die Bewegung des Bildes zur Gestalt bringt, und zwar für Dreyer wesentlich zur Gestalt, die die Bewegung des inneren Menschen hat. Dann ist die «Suggestion» der flimmernden Leinwand menschlich und künstlerisch erlaubt. Eigentlich hätte uns die gefährliche Zwielichtigkeit dieses Wortes schon bei seinem ersten Zitat auffallen müssen!

Die sinnvoll oder sinnlos endlich vergehende Bildrhythmik, wie wir die Hauptelemente des Films nun in einen Begriff zusammenfassen könnten, hat nun natürlich ganz bestimmte künstlerische Aussagemöglichkeiten. Stichwortartig und vorläufig wollen wir zum Abschluß dieses Abschnittes einiges für Dreyer Typisches erwähnen. Der Film kommt dem Denken in Bildern entgegen, das wesentlich menschlich, und das gerade heute wesentlich menschlich ist. Das bewegte Bild ist an keine Distanz des Blicks gebunden. Bei Dreyer ist hier natürlich besonders an die Nahaufnahme des menschlichen Gesichts zu denken. Ich glaube, daß die Jeanne d'Arc ein Beweis dafür ist, daß Dürrenmatts Äußerung, jede Nahaufnahme sei unanständig, zu absolut ist. Im Film wird, ganz im Gegensatz zum Theater, wo die Wirklichkeit repräsentiert, gespielt werden muß, wo deshalb auch zum Beispiel die Schminke notwendig ist, eine Art «Reportage» der Wirklichkeit gegeben, die die innerste sichtbare Intimität eines jeweiligen menschlichen Dramas fassen kann. Allerdings kann diese Möglichkeit nicht einfach in einem unreflektierten Naturalismus liegen, sonst hätten wir anstelle der leeren Zeit höchstens eine öde Zeit. Dreyer wendet sich in fast jeder seiner Äußerungen gegen solche Naturalismen, die auf einem falschen Begriff von der Wahrheit basieren.
Unser Fragen aber wird weitergedrängt nach dem Was dieser Kunst der Kamera, in der Dreyer begeistert eine neue Möglichkeit von Kunst überhaupt begrüßt.

3. Was ist für Dreyer Kunst: Wesen, Sein, Wirklichkeit?

Wir können diese Analyse ganz auf Dreyers Begriff des «psychologischen Realismus» abstellen. Was will der «psychologische Realismus»? Er will «authentische, lebendige Menschen» zeigen, und er will sie zeigen in einem wirklichen Drama. «Die großen Dramen aber spielen sich im Geheimen ab.» Das Geheime ist deshalb geheim, weil es gewöhnlich ist: «Schauen Sie um sich und Sie bemerken, wie die gro-

ßen Tragödien auf eine gewöhnliche und wenig dramatische Art geschehen. Das ist vielleicht das Tragischste in den Tragödien.» Das Menschlich-Dramatische ist eine «unterirdische Spannung», das «nicht explizierbare» Wesen der bewegten menschlichen Erscheinung. Das wesentlich Menschliche ist für Dreyer das Konflikthafte ihres Seelischen. Dies als sehr vorläufiger Begriff der «Realität», die der «psychologische Realismus» sucht. Ihre Tiefenstruktur wird sich erst im Denken des von Dreyer beschriebenen künstlerischen Prozesses ergeben. Wir müssen nun einen schon zitierten Begriff deutlicher untersuchen. Die eigentliche Methode des «psychologischen Realismus» ist die «Abstraktion». Wir haben diesen Begriff unbedacht hingenommen. Abstraktion scheint mit Kunst nur sehr bedingt etwas zu tun haben zu können, eigentlich meint man ja mit der Abstraktion auch in den bildenden Künsten seit eh und je und nicht erst seit Max Bill eine geistige Konkretion — zu Realismus scheint sie sogar ein eigentlicher Gegenbegriff zu sein. Unter Abstraktion versteht nun aber Dreyer eigenartigerweise die «subjektive Interpretation» einer «objektiven Realität». Diese Begrifflichkeit reicht nicht aus für das, was Dreyer eigentlich sagen will. Denn eine nicht subjektive Interpretation dieser «Objektivität» würde dann einfach das nicht reflektierte Abschildern der sogenannten Realität, einen unreflektierten Neutralismus bedeuten, gegen den sich Dreyer zu Recht wendet. Eine solche Realität aber wäre gar nicht objektiv, sondern selbst eine programmatische, das heißt subjektive Setzung. Mit dem Gegensatzpaar subjektiv-objektiv kommt man nicht zu dem, worum es Dreyer eigentlich geht, zu einer inneren Wahrheit. Auch das Wort Abstraktion krankt an derselben begrifflichen Armut, da es doch höchstens aussagen kann, daß man an der sogenannten Realität etwas abstreicht und es durch eine neue subjektive Ordnung präsentabel macht. Wir wollen deshalb nicht an der äußeren Begrifflichkeit Dreyers kleben bleiben, sondern mit andern Aussagen in das einzudringen versuchen, was er eigentlich meint.

Das Resultat der künstlerischen «Abstraktion» ist für Dreyer die ins «Symbol transformierte Idee». Was heißt das? Das «Symbol» ist die ästhetische Adäquation der Dreyerschen Innerlichkeit. Diese ist wie jede künstlerische Innerlichkeit zweipolig. Sie ist das Innere des «Gegenstandes» des Künstlers, dem die Innerlichkeit der künstlerischen «Vision» entspricht. Da ist einmal der «innere Drang» des Künstlers, «gerade diesen Film und nicht irgend einen andern zu machen». Als Dreyer in Frankreich war, boten sich ihm drei mögliche Sujets, drei große Frauenfiguren der französischen Geschichte: Catharina von Medici, Marie Antoinette und Jeanne d'Arc. Wer Dreyer etwas kennt, weiß irgendwie, daß Jeanne d'Arc die «richtige» Wahl war für Dreyer. Er weiß es irgendwie, denn er hat im Dreyerschen Stil irgendwie seine Seele gespürt, und die paßt zum Sujet, das er schließlich gewählt hat, am besten. Dreyer sagt: «Die Seele erscheint im Stil.» Bis dahin könnte die Innerlichkeit als eine Art Subjektivitätsfröhlichkeit bei Künstler und Publikum erscheinen. Das wäre aber Sensation im Stile unserer Zeit, und nichts ist Dreyer ferner als das Sensationelle. Die Innerlichkeit ist auch die Innerlichkeit des Gegenstandes. «Der Künstler muß das innere Leben beschreiben», sagt Dreyer, er muß den «spirituellen Gehalt» verstärken, «er muß seine künstlerischen Erfahrungen dem Publikum vermitteln» — und er muß dies, indem er dem Publikum die individuelle Gestalt seiner Schau vermittelt. Die Wahrheit und die Wirklichkeit der Kunst, die «Realität» seines «psychologischen Realismus» ist also gerade die Innenschau des Künstlers. Das aber ist wahre Wirklichkeit und wirkliche Wahrheit, die nicht mit dem Worte subjektiv umschrieben oder gar ad acta gelegt werden kann. Es ist Wahrheit in der eigentlich einzigen Form der Wahrheit, der Evidenz oder, was

dasselbe ist, und wie Dreyer es nennt, in der Form der Vision. Solche Wahrheit ist gerade keine subjektive Mache, die reduziert werden könnte auf die psychologische Persönlichkeit des Künstlers — und damit abgetan. Diese Wahrheit wird sichtbar einleuchtend, wenn sie als Kunst erscheint, oder sie wird «Symbol»: Bedeutung für den Zuschauer. Sie bleibt aber, wie Dreyer richtig sagt, «unexplikabel», es bleibt das offenbare Geheimnis der «Imagination». Wir wollen die Züge dieser Dreyerschen Innerlichkeit der Kunst noch einmal profilierter zusammenfassend aussagen: Kunstwerke im Dreyerschen Sinn sind Visionen, symbolisch, das heißt bedeutend, evident für uns, weil in ihnen in schöner, stimmiger Form sich eine Konkordanz des Inneren weist, des Inneren im Gegenstand, für Dreyer der Mensch in seiner inneren Tiefe und seinen innersten Bezügen gesehen, das so Inneres ist, daß es die Innerlichkeit gerade dieses Künstlers brauchte, daß es überhaupt gesehen werden konnte. Es brauchte gerade diesen Künstler, der die Idee (das heißt ja bekanntlich das Bild!) gerade davon haben konnte, und der zudem die Idee zur Gestalt, zum evidenten Symbol für uns, der uns zu Mitschauenden im Schönen machen konnte.

Wir sprachen wohlverstanden bis jetzt noch nicht von Dreyers Kunstwerken, sondern von seiner Auffassung über Kunst (die sich ja wahrscheinlich schon auch in seinen Kunstwerken spiegeln wird). Hat nun diese Kunstauffassung irgend etwas mit Mystik zu tun? Ich glaube eigentlich nicht, und es ist eher beglückend, daß Dreyer von «Eselei» spricht, wenn das Wort einfach aus einem dunklen Drang nach Tiefe gebraucht wird. Wir müssen aber Dreyers Verwendung des Wortes mystisch doch noch etwas näher untersuchen. Dreyer nennt es also gegenüber dem Reporter des «Expreß» eine Eselei, bei ihm von Mystik zu reden, und doch sieht er im selben Interview die Verwandtschaft zwischen Mystik und «psychologischem Realismus» als zu nahe, als daß man säuberlich trennen könnte. Worin besteht die Nähe dieser Begriffe, die sie doch nicht ineinander aufgehen läßt? Die Nähe besteht darin, daß auch der psychologische Realismus die Wahrheit als einen Innenbezug ansieht. Das wesentliche Kontakthaben mit dem Gegenstand als ein Getroffensein und deshalb Treffenkönnen gehört sicher auch zum mystischen Weg der Wahrheit, dem ja die Wahrheit gerade in der Unio gegeben ist. Was aber im Mystischen nicht impliziert ist, ist die Evidenz als Kunst. Sicher sind Mystiker häufig auch große Künstler — man denke an den vielleicht größten, an Johannes vom Kreuz —, aber die mystische Wahrheit kann auch ganz anders Gestalt werden, ohne daß sie deshalb weniger mystisch wäre — man denke etwa an Bruder Klaus. Ja, in einem letzten Sinne liegt die mystische Gestalt der Wahrheit vielleicht immer auch jenseits der Formen, mit denen die Kunst das Wahre schön fassen kann. Wir sollten Dreyer hier für die polemische Schärfe seiner Begriffe dankbar sein, die vielleicht gerade aus der problematischeren Stellung eines mehr «protestantischen» Geistes zu den fragwürdigen Möglichkeiten der Kunst resultiert. Ein protestantisch gestimmter Geist, wenn er selber und vor allem, wenn er selber so reflektierter Künstler ist, wie es Dreyer in seinen theoretischen Äußerungen ist, ist immer in einem letzten Dilemma, das wir noch werden denken müssen.
Und doch verwendet Dreyer, im Überschwange gleichsam, einmal das Wort mystisch in bezug auf eines seiner Kunstwerke. Er sagt zur Passion der Jeanne d'Arc — wir haben es schon einmal zitiert —, allerdings 34 Jahre vor jenem Interview im «Expreß»: «Hier haben wir die ‚realisierte Mystik'.» Was heißt das: hier? Um Dreyer hinter seinem überschwänglichen Ausdruck besser zu verstehen, betrachten wir am besten seine Auffassung über die Geschichtlichkeit. Dreyer sagt im Zusammenhang mit seinem Jeanne-d'Arc-Film: «Das Jahr, in dem das Ereignis stattfand, scheint mir ebenso un-

wichtig wie seine Entfernung von der Gegenwart.» Noch schärfer wird dasselbe mit Bezug auf den geplanten Christusfilm formuliert. Das Historische der geschilderten Epoche muß Gegenwart werden, oder genauer: schon Gegenwart sein. Christus als Thema eines Kunstwerkes war ihm gegenwärtig, als die Situation Israels vor 2000 Jahren ihm im durch die Deutschen besetzten Dänemark gegenwärtig wurde. Das Gegenwärtig-Sein könne auch durch das Gleichbleibende im Unterbewußtsein geschehen, wie Dreyer im Hinblick auf «Jeanne d'Arc» und «Dies Irae» ein wenig sphinxhaft bemerkt. Das ist das Gegenteil einer historischen oder gar historistischen Distanz, die alles versteht und der alles gleichgültig ist. Die Vergegenwärtigung der Geschichte ist eine Verinnerlichung alles Geschichtlichen. Das Faktische wird spiritualisiert, und damit wird im Faktischen schon mehr Wahres gesehen, als wenn man bei einer äußerlichen, dann meistens monumentalen Nachkonstruktion bleibt. Wenn diese Sicht auf Christus angewendet wird, zeigt sich natürlich auch die letzte Gefahr der Innerlichkeit. Hier gehört eben die historische Faktizität mit zur Wahrheit. Hier zeigt sich die Fallgrube der Innerlichkeitssicht, eine Art mystischer Skepsis, könnte man etwas gewagt formulieren. Im Extrem würde nämlich nur eine pervertierte Unio mystica mit der eigenen Seele erreicht! Diese leere Spiegelung in der eigenen Seele lauert auch in Dreyers Äußerungen. Im Ganzen aber ist sie gehalten von einem höheren Bewußtsein, vom Wissen um die Inkarnation. Wenn Dreyer im selben Abschnitt, in dem er den Ausdruck realisierte Mystik braucht, von der «Reinkarnation der Märtyrin» spricht, ist die lauernde Gefahr in der Gestalt überwunden. Die Kunst ist dann, wenn sie schön glückt, wesentlich selber eine Wirklichkeit der Wahrheit. Von innen her ist sie als Ereignis und Form Menschliches, offen als Wahrheit und offen als schöne Evidenz «außer der Zeit», uns im Jetzt-Ereignis ihrer Aufnahme etwas sagend.

Diese grundsätzlichen Überlegungen stehen natürlich bei Dreyer nicht in einem luftleeren, eigentlich müßte man sagen: filmleeren ästhetischen Raum. Einige Hinweise und Rückverweise auf die filmischen Konsequenzen müssen hier genügen. a) Die Filmkunst muß weg von einem langweiligen Naturalismus. b) Das letzte Ziel des Schauspielers ist eigentlich Inkarnation. c) Das filmische Kunstwerk muß für das Publikum eine innere Glaubhaftigkeit haben, muß wirklich filmische Vermittlung der künstlerischen Vision sein, die den Zuschauer von der flimmernden Leinwand her trifft. Für uns aber drängt sich immer mehr die Frage auf:

4. Was für einer ist der Künstler?

Wir wollen die künstlerische Figur zunächst anhand von Dreyers Aussagen über den Schauspieler zeichnen. Dreyer mißt der Rollenverteilung größtes Gewicht zu. Er sagt, daß dann der Film «schon zur Hälfte gerettet sei». Wichtig ist die «innere Korrespondenz» zwischen Rolle und Schauspieler, «eine Ähnlichkeit der Mentalität, des Charakters und des Temperaments». Das tiefste Ausdrucksmedium ist das Gesicht. Dieses Gesicht muß man «von innen her belebt sehen und sich in Poesie verändernd». Die produktive Leistung schon des Schauspielers ist also die Umformung in Poesie, das Form-Werden der Vision, die künstlerische Inkarnation. Der Künstler ist also schon als Schauspieler der existentielle Innenraum des Kunstwerks.

Die eigentliche kreative Seele des filmischen Kunstwerks ist nach Dreyer aber der Regisseur. (Gerade im Vorwort zu einer Geschichte des dänischen Films ist das wiederum bekenntnishaft festgehalten.) Und doch bezeichnet Dreyer seine Aufgabe gerade gegenüber dem Schauspieler immer wieder in sehr bescheidenen, allerdings bedeutenden Ausdrücken. So nennt er sich gegenüber

dem Schauspieler einmal «Hebamme», die dem Schauspieler bei der Geburt des Kindes behilflich sein müsse. Die Aufgabe des Regisseurs wäre es dann, die einzelnen kreierten Einheiten zu einem Ganzen zu bringen. Das könnte den Regisseur als eine Art glorifizierten Manager erscheinen lassen. Nichts wäre verkehrter. Das zeigt sich deutlich in Dreyers Aussagen zu: Regisseur und Stoff. Zunächst einmal weist er auch hier bloß auf eine dienende Funktion hin. Der Regisseur übersetze die Gedanken anderer. Immerhin trete der Regisseur durch seine Regiekunst in Erscheinung. So 1922. 28 Jahre später geht Dreyer dann wesentlich weiter. Er glaubt dort, daß das Ideal eigentlich wäre, wenn der Regisseur auch das Drehbuch schreiben würde (Dreyer hat das eigentlich nie bis zur rein stofflichen Erfindung getan); auf alle Fälle betont er sehr das eigentlich Kreative der Regiekunst. Hier fällt das schon zitierte Wort von genau dem Film und keinem andern, zu dem ein innerer Drang führt. Der Regisseur ist die Seele des Kunstwerks, und diese Seele erscheint in seinem Stil. Seine Persönlichkeit, der diese mögliche Vision gegeben wurde, ist im Ganzen anwesend. Er ist der durchwaltende «Architekt», und er ist es, der die Suggestion seines Stils dem Publikum gibt, daß diesem die «symbolische Vision» glaubhaft wird. Er ist die Seele und mehr: er ist das «Gewissen», das hinter dem Ganzen steht. Dreyer sagt, daß er zwar seine Filme so gestalte, daß sie für das Publikum überhaupt aufnehmbar seien, daß er aber sonst keine Konzessionen an das Publikum mache. «Ich denke nur daran, im Sinne meines eigenen künstlerischen Gewissens zu arbeiten.» Das Gewissen also ist für Dreyer die letzte und einzige ästhetische Instanz. Das klingt so schön und so selbstverständlich, ist es aber gar nicht. Hier zeigt sich nun — nachdem wir bis jetzt nur allgemeine Strukturanalysen gemacht haben — nicht mehr überhörbar, was für einer zuinnerst der Künstler Dreyer ist. Die letzte und einzige ästhetische Instanz ist für Dreyer also kein Kanon — und, wohlverstanden, der Kanon der Kunst kann durchaus eine mögliche und eine originäre Instanz für den Künstler sein — die letzte Instanz ist eine eigene innere existentielle Verantwortlichkeit, ist diese zuinnerst, das heißt der allgemeinen geistigen Struktur nach, so typisch protestantische Ehrlichkeit der Existenz, die, wenn sie eine künstlerische ist, die Crux des Bilden-Müssens nach allen radikalen Bilderstürmen des Glaubens tapfer und allein mit sich selber herumtragen muß. Wir wollen am Schlusse dieses Abschnittes nur noch einen Blick tun in das verborgene Existentielle auch in diesen theoretischen Äußerungen. Es soll uns dabei nicht um eine Demonstration der «Weltanschauung» Dreyers gehen. Ich halte nicht viel von fixierten Weltanschauungen, sie halten hinter dem Rücken immer die inquisitorische Peitsche des Urteils. Was sich anzeigt, wollen wir aber sehen:

Da wird von Dreyer einerseits seine Unparteilichkeit betont, anderseits zeigt sich häufig, etwa in der energischen Verneinung des jüdischen Deicids, ein sehr persönliches, fast kämpferisches Engagement. Das schließt sich gar nicht aus. Beides geschieht aus dem Horizonte des einsamen, verantwortlichen Gewissens.
Im selben Zusammenhang steht seine Einstellung zum Tragischen. Dreyer sieht in seinem Hingezogensein zur Tragödie selbst etwas für ihn Wesentliches, «ein gewisses Etwas, das den Film übersteigt» und das auch die Zuschauer zuinnerst aufhorchen läßt. Er sieht darin eigentlich seine «Persönlichkeit». Seine innerste «Vision»

der Welt sei eine tragische. Ein Hinweis sei gewagt. Das Tragische liegt in der menschlichen Existenz als solcher, wie sie Dreyer sieht. Es erscheint im Filter des Dreyerschen künstlerischen Gewissens, in der intellektuellen Ehrlichkeit, zeigen zu müssen, daß die menschliche Existenz in der Welt nicht aufgeht, gerade wenn und weil sie als Innerliches, als Seelisches gerufen ist, sich in ihr zu zeigen, Gestalt anzunehmen, und das heißt in Konflikt zu treten, so daß sie zwar sichtbar wird, aber nicht zu begreifen, unexplikabel, wie Dreyer das nennt. Da ist allerdings schon etwas faszinierend Schreckliches, ein Tremendum und Fascinosum in seinen Filmen, etwas, was den Film als solchen übersteigt, weil es letztlich auch inexplikables Gerufensein gerade dieses Künstlers zu gerade dieser Aussage ist. Und manchmal sieht man, wie Dreyer das selbst von seiner Jeanne d'Arc sagt, wirklich den (tragischen) «Triumph der Seele über das Leben».

Da ist also einer, der mit innerer Notwendigkeit sucht aus der Einsamkeit seines künstlerischen Gewissens heraus, könnten wir auf die Frage, was für einer ist der Künstler Dreyer?, antworten. Es ist da diese spirituelle Ehrlichkeit des künstlerischen Gewissens, durchdroht von der Gefahr lauernder Skepsis. (Ich möchte hier nur noch einmal auf den eigenartigen Hymnus auf die Wissenschaften zurückweisen, wo ein prometheischer Titanismus des Wissens funkelt.) Es ist der Dreyersche Realismus des Inneren, begnadet vom Treffenden im innersten Getroffensein, von ferne bedroht von der Hybris des Gewissens, von der ästhetischen Verzweiflung, das Spirituelle doch allein im Gewissens-Inneren des Menschlichen leisten zu müssen.
Über die Christlichkeit und Religiosität Dreyers anhand seiner theoretischen Äußerungen mehr behaupten zu wollen, wäre vielleicht fromm und gut gemeint, wäre aber nicht in den Texten zu finden! Versteht sich aber ein Künstler in seiner eigenen Reflexion? Ich glaube wenigstens nicht, daß man sie übersehen darf.

Manfred Züfle

Filme

Billy Liar (Billy, der Lügner) III. Für Erwachsene

Produktion: J. Janni; **Verleih:** Columbus; **Regie:** John Schlesinger, 1962; **Buch:** K. Waterhouse, W. Hall, nach dem gleichnamigen Roman; **Kamera:** D. Coop; **Musik:** R. Rodney Bennett; **Darsteller:** T. Courtenay, J. Christle, W. Pickles, M. Washbourne, H. Fraser, G. Watts und andere.

Billy Fisher ist der Sohn kleinbürgerlicher Eltern. Er arbeitet in einem Bestattungsunternehmen. Die Eltern und eine schrullige Großmutter, wie natürlich auch die Leute im Geschäft, sind alles andere als Lebenspartner. Offenbar hat nie jemand Billy zu einem wirklichen Kontakt mit der Welt gebracht. So ist er ein gelangweilter, verspielter junger Mann geworden. Er hat zwei Freundinnen, vermag sich aber — aus Angst vor einer Bindung — für keine zu entscheiden. Überhaupt scheut er vor jedem Engagement zurück. Stattdessen springt er jeden Augenblick mit seiner Phantasie in eine Fluchtwelt hinüber, die er sich eigens aufgebaut hat und die er mühelos bewältigen kann. In eigentlichen Tagträumen sieht er sich als Tat- und Erfolgsmenschen, der Revo-