Zeitschrift: Zappelnde Leinwand : eine Wochenschrift fürs Kinopublikum
Herausgeber: Zappelnde Leinwand
Band: - (1924)
Heft: 1

Artikel: Auge und Ohr im Kino
Autor: Wolfradt, Willi
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-731687

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

beschuldigt er Teß, die Mutter des Kindes zu sein, doch das junge Mädchen schweigt, getreu ihrem Versprechen. Während Ben Letts eifersüchtig Freds Fortgehen abgepaßt hatte, um Teß zu entführen, findet Fred Ezra Longman halb tot im Schnee. Durch ihn erfährt er, daß Ben ihn, aus Angst, verraten zu werden, töten wollte. Fred eilt zur Hütte zurück, und es gelingt ihm noch rechtzeitig, Teß aus der Gewalt des Verbrechers zu befreien. Dann sagt er ihm, was Ezra ihm gestanden. Ben Letts stürzt auf ihn los, und es kommt zu einem entsetzlichen Ringen zwischen den beiden, aus dem Fred als Sieger hervorgeht. Teß drückt ihm zärtlich ihren Dank aus, doch er stößt sie verächtlich von sich.

Eines Sonntags, da die ganze Kirchengemeinde im Gotteshaus versammelt ist, kommt Teß mit dem sterbenden Kindlein, damit der Pastor es noch vor seinem Tode taufe. Als Graves in größter Aufregung den Priester davon abhält, sprengt Teß eigenhändig das Weihwasser auf das Kind im Augenblicke, wo dasselbe verscheidet. Teckla bricht in Tränen aus und gesteht ihrem Vater, daß sie die Mutter des Kindes ist. Reuig will Fred Teß um Verzeihung bitten, doch sie verläßt gekränkt die Kirche.

Bald darauf stirbt Tekla und der alte Skinner, endlich freigesprochen, kommt zu seiner Tochter heim. Es ist Weihnachtstag und Graves der Teß edles Herz kennen und schätzen gelernt, kommt in Fred's Begleitung zu dem jungen Mädchen, um es um Verzeihung zu bitten. Gleichzeitig überreicht er beim alten Skinner eine Urkunde, die ihn zum Eigentümer seines Heims macht. Nun kann Teß nicht länger grollen und Fred empfängt sie jubelnd in den Armen.

* *

Auge und Ohr im Kino.

Von Willi Wolfradt (Berlin).

Der Film ist lautlos. Das ist eine der Grundtatsachen, die sich alle irgend an der Erzeugung des Filmwerkes Beteiligten unaufhörlich vergegenwärtigen müssen, soll es jemals zu einer nach ihren eigenen Gesetzlichkeiten stilkräftig entwickelten Kunstform des Kinematographischen kommen. Der Film spricht ausschließlich zum Auge. Dies ist ihm wesentlich, das unterscheidet seine Wirkung durchaus von der der natürlichen Realität, die sich zu allen menschlichen Sinnen zugleich äußert und sich als ein Komplex aus optisch, akustisch, haptisch usw. übertragenen Formwerten manifestiert. Aus diesem bunten Gemisch der Geräusche, Gerüche, Erscheinungen, Tastlichkeiten usw., das wir Natureindruck nennen, abstrahiert nun die Filmsprache eine einzige Ausdrucksweise. Gewohnt, das Sichöffnen des redenden Mundes von artikulierten Stimmen oder etwa das Vorüberrasen des Eisenbahnzuges von ratterndem Lärm begleitet zu hören, erliegen wir wohl bei solchem Anblick selbst dann Assoziationen des Ohres, wenn diese Hörbarkeiten tatsächlich gar nicht vorhanden sind. Mit solchen Assoziationswirkungen darf und muß freilich eine jede Kunst rechnen; und man gerät in die Sackgasse der Dogmatik, wenn man etwa als unverbrüchliches Gesetz aufstellt: Musik ist Gestaltung lediglich für das Ohr. So eng möchte ich Grundsatz und Forderung gewiß auch für die Kinematographie nicht gefaßt haben. Aber

Assoziationswirkungen miteinrechnen, das ist etwas anderes, als sich auf sie einfach verlassen und so die Bemühung um wesensmäßigen und daher stilreinen Ausdruck vernachlässigen. Beruht doch jegliche künstlerische Eindringlichkeit und Geschlossenheit in dem Verzicht auf derartige assoziative Unterstützung und in der Innehaltung der besonderen Bedingungen und wesenseigenen Fähigkeiten eines Ausdrucksmittel. Kinokunst und Filmstil stehen und fallen also mit der Forderung, daß aus der Beschränkung des Lichtbildstreifens auf sichtbare Wirkungen ein neuer Schatz optischer Ausdrucksformen für sonst im Leben anders sich manifestierende Vorgänge entwickelt werde.

Ein paar Beispiele zur Illustration des Gesagten: Symplomatisch für die völlige Richtungslosigkeit und tappende Unentschlossenheit des heutigen Kinos zu eigenem Ausdruck ist etwa die Art, wie uns ein Revolverschuß demonstriert wird. Man begnügt sich, den Schuß einfach abzuphotographieren: einerseits den Revolver, der durch eine extrastarke Rauchentwicklung einer losgedrückten Insektenpulverspritze nur zu ähnlich sieht, anderseits den (infolgedessen) Niederstürzenden. Schuß aber ist phänomenal in erster Linie: Knall, und all sein dramatischer Effekt, der doch in jedem zweiten Film bemüht wird, liegt in dem knapp und reißend einfallenden Lärmhieb. Fällt gar hinter der Szene ein Schuß, so merkt der Zuschauer zunächst gar nichts davon, bis er sich aus den erschrockenen Mienen und Bewegungen der Anwesenden langsam die Ursache davon klar macht und so rein intellektuell von dem Schuß erfährt. Da der Schreck der bestürzt Hinauslaufenden so nur verstanden, nicht aber unmittelbar geteilt und mitgemacht wird, ist die Wirkung nur eine matte. Es ist sehr typisch, wie sich der Ehrgeiz unserer Filmproduktion mit solchen baren Unmöglichkeiten einfach abfindet, anstatt den Versuch wenigstens zu wagen, akustische Ereignisse dem Auge zu veranschaulichen. Es gilt, ein optisches Analogon, ein Lichtsignal, neue Schriftzeichen und Bewegungshieroglyphen zu schaffen, die geeignet sind, Schußwirkungen usw. in ihrer Wirkung zu ersetzen. Wie diese Vokabulatur optischer Parallelgebilde im einzelnen auszusehen hat, das kann und soll hier nicht erwogen werden — das mag der Erfindungsgabe jener speziellen Kinoingenieure vorbehalten bleiben, die es heute noch kaum gibt, in deren Händen jedoch die Zukunft dieser Kunst ruht. Eine grelle, blitzhafte Unterbrechung, Zerschneidung könnte vielleicht schußähnlich wirken, zumal, wenn erst eine Art von Konvention dafür sich ergibt. Man müßte es ausprobieren — hier sei lediglich der Grundsatz aufgestellt.

Entsprechende Signale wären zu schaffen für zerklirrende Scheiben, polternden Sturz, grollenden Donner, Explosionen und sonstige stereotype Filmgeräusche. Jedes einzige Geräusch zu bildsignalisieren, das wäre natürlich plump, pedantisch, ein kleinlicher Realismus. Aber die wichtigen, dramatisch entscheidend eingreifenden Geräusche, die akustischen Pointen an den kritischen Punkten des Geschehens bedürfen der Uebersetzung, sonst gehen sie verloren. Anderseits ist es wichtig, den Film von Anfang an optisch zu konzipieren, sowohl was die Gesamtfabel betrifft wie hinsichtlich der Einzelheiten. Es ist so einzurichten, daß möglichst selten die Stummheit des Films zum Vakuum wird, weil auf einer rein hörbaren Aeußerung ein Akzent sitzt. Dann wird man den Gebrauch der Hilfssignale nicht übermäßig auszudehnen genötigt sein.

Das Kapitel für sich ist die menschliche Rede im Film. Rede muß weitgehend in Mimik und Gebärde aufgelöst werden, das alberne Mundauf-

undzuklappen muß endlich verschwinden. Insbesondere ist es sinnlos, gar nach Erscheinen des Gesprochenen in Schrift. Es ist die grundsätzliche, zwangsläufige Abstraktionsweise des Films, den handelnden Menschen nicht als Redenden zu zeigen; und eben auf der Abstraktionskraft beruht die Kunstmäßigkeit einer Sprache, also soll man diese Abstraktion nicht verwischen, sondern präzisieren. Der Mensch spricht im Film in erster Linie durch sichtbare Bewegungen. Sein Mund muß darum jedoch nicht starr versiegelt bleiben, vielmehr gehört die Mimik des Mundes zu den unentbehrlichen Ausdrucksmitteln des Filmdarstellers. Auch darf man den Film nicht mit der Pantomime verwechseln, wie dies in Werken ohne „Titel" (zum Beispiel dem Panfilm „Schatten", einem in jeder Beziehung verunglückten Stück, das kürzlich gezeigt wurde) zuweilen geschieht. Ohne hier die Grenzen von Film und Pantomime feststellen zu wollen (was einer besonderen Darlegung verbleibe): der Film kann sprechen, wobei weniger an den in unvollkommener Form bereits erfundenen, morgen gewiß ganz gelungenen sprechenden Film zu denken ist, der als Theaterersatz wertvoll, filmkünstlerisch aber kaum ein Fortschritt sein wird, sondern an Möglichkeiten der eingeschalteten Inschriften lesbarer Dialogworte. Bis zu welchem Grade hier durch Größe, Farbe, Art, Arrangement, ja Bewegung, Verschleierung, typographische Metamorphose usw., der Klangcharakter, Dialekt, Ausdruck, ja Gewicht, Spannung und Tempo der Rede nüancenreich gestaltet werden kann, davon ahnt die heutige Praxis kaum noch etwas. (Nur aus dem Film „Dr. Marbuse" entsinne ich mich eines recht glücklichen Versuches, die suggestive Sprache des Hypnotiseurs schriftbildlich auszudrücken). Freilich soll die Gestaltung des Schriftbildes nicht von der noch wichtigeren Methode des sprachlichen Differenzierens abbringen, die ebenfalls noch ganz unentwickelt ist: durch wahrhaft dichterische Wortwahl, Satzfassung und Interpunktion. Es sei bei dieser Gelegenheit auf die Notwendigkeit hingewiesen, für die Formulierung der „Titel", zumal bei ausländischen Filmen, geeignete Hilfskräfte zu gewinnen. Ein schlagender Satz, zudem charakteristisch im Duktus, kann die Wirkung eines Films unerhört konzentrieren.

Man pflegt sich heute mehr auf das Orchester zu verlassen, das durch die Begleitmusik tatsächlich die Stimmung einer Szene außerordentlich intensivieren und selbst durch illustrierende Geräusche die Bildererscheinung, etwa eines heranbrausenden Flugzeuges oder einer nächtlich durch die Straße tuckelnden Droschke, noch sinnfälliger machen kann. Dieses Ausweichen ist natürlich keine sinnfällige Lösung, ein bloßes Surrogat, das jedenfalls bei dramatisch entscheidenden Momenten als unzulänglich sich erweist. Außerdem garantiert nur die restlos filmische Fixierung aller Wirkungen, daß jede Aufführung, wo auch immer, eine vollwertige ist.

Der Film muß rein optisch werden. Es geht nicht um Ersatz und Abhilfe, sondern um Konsequenz des Stils. Die abstrakte, sogenannte „absolute" bildelnde Kunst hätte dabei vielleicht entscheidende Anregungen zu geben, da sie geschult ist im Erfinden rythmischer Figuren und freier Farbmotive. Ein kaum noch ausgenutztes Wirkungsmittel des Kinos, die wechselnd anschwellende und verebbende Lichtstärke während ein und derselben Szene, sei noch erwähnt, technisch Erfahrenere werden tausend neue Einfälle in dieser Richtung haben, wenn sie diesen Kurs einmal halten. Sie würden an einem neuen Kontinent landen, ein neues Reich erschließen.

(N. Fr. P.)