

XI. FUNDSTÜCKE AUS DER MEDIENGESCHICHTE

Frank Thiess ist im öffentlichen Bewußtsein gerade noch präsent als polemischer Verfechter der inneren Emigration in der Auseinandersetzung mit Thomas Mann nach Kriegsende. Obwohl immer noch große Teile seines vielseitigen Oeuvres erhältlich sind, haben Literaturkritik und -wissenschaft seit langem keine Notiz mehr von ihm genommen. In neueren Lexika taucht sein Name selten auf. Doch in den zwanziger Jahren und in der Nachkriegszeit zählte er zu jenen weithin beachteten Schriftstellern, die sich als mahnende Kritiker des Zeitgeists verstanden. Seine Essays durchzieht als roter Faden das Lob des Individualismus und der Abscheu gegen die Massengesellschaft. Der frühe Brief an Paul Wegener ist seine ausführlichste und durchdachteste Äußerung zum Film, der ihm als Ausdruck der Massengesellschaft, also nicht als kunstfähig erscheint. - Es ist nicht auszumachen, ob es die Erfindung des Tonfilms war, die sein Urteil verändert hat, oder ob er von 1939 bis 1945 nur um des Brotes willen an fünf Ufa-Filmen als Drehbuch- oder Dialogautor mitwirkte: 'Es war eine rauschende Ballnacht' (1939), 'Der Weg zu Isabel' (1939), 'Diesel' (1942), 'Träumerei' (1942) und 'Die Brüder Noltenius' (1945).

Joachim Schmitt-Sasse

Frank Thiess: Kino. An Paul Wegener (1923)

Es ist sonnenklar: Die maschinelle Seelen- und Leblosigkeit des Films borgt sich Ersatz und Hilfe, wo sie kann, um nicht in ihrem ganzen kunstlosen Handwerksgetriebe durchschaut zu werden. Doch weil selbst Musik auf die Dauer nicht die Öde dieser seelischen Scheune verdecken kann, muß man blenden, koste es, was es wolle. Wie das? Man erfand den **T r i c k**. Nun war das System geschlossen. Denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Trick zur rechten Zeit sich ein. Die Wortlosigkeit beginnt sich bemerkbar zu machen, Briefe und lange Überschriften gehörten in den Film von gestern, also greife man zu dem Mittel, das keine Bühne haben, nicht einmal das Leben in dieser Aufmachung alle Tage bieten kann: man schmeiße den Trick in die Arena. Ein Mensch stürzt aus dem Fenster oder ins Wasser, oder er altert sichtlich, oder er verliert seinen Schatten, oder man sieht, was seine unmäßig vergrößerte Hand tut, oder ein Stuhl wird lebendig usw. Der Trick belebt wunderbar die ermüdeten Nerven, er ist wortlos, er macht die Seele entbehrlich, er nimmt dem Zuschauer das Denken ab, er ist der Triumph der Maschine. Nicht der Mensch oder die Erfindung des Filmpoeten besiegt damit den Widerstand des Zuschauers, sondern der photographische Apparat. Im entscheidenden Moment wird abermals das Wort von der Technik nicht vom Menschen gesprochen. Der Mensch ist hier, wie überall im Film, völlig ausgeschaltet. (...)

Der beste Film kann also (und dahin drängt auch unweigerlich die Entwicklung des Kinos) erstens mechanisch fehlerlos rollen, zweitens das Wort als akustischen Träger seelischer Vorgänge nicht mehr vermissen lassen, drittens im Sichtbaren die Nachahmung der Wirklichkeit bis zur Identität mit ihr treiben. Damit wäre eine artistische Form

geschaffen, deren Vollkommenheit man seine Bewunderung nicht versagen kann, die aber mit Kunst nicht mehr das geringste zu tun hat, da sie gerade auf den Prinzipien beruht, die in der Welt der Kunst sinnlos sind: im Kino siegt die jeweilig höchste technische Vollkommenheit, im Drama die jeweilig höchste schöpferische Menschlichkeit. Schafft jene die Maschinerie, den Trick und die Illusion, so schafft diese ihr Gegenteil, den lebendig beseelten Ablauf eines Schicksals, das Wort mit seinem Rhythmus und die eigengesetzliche Welt des neuen Seins.

Jetzt kann es sein, daß Sie mir von einem ganz andern Angriffspunkt aus begegnen und sagen: Lieber Freund, Ihre Theorie ist die eines Mannes, der nur im Parkett sitzt und vergessen hat, daß, bevor der Film über die Leinwand rollt, schon ein künstlerisches Geschehen abgeschlossen ist. Wenn man also der Kinoaufnahme zusähe, was dann?

Antwort: Dann wäre es kein Film, sondern bestenfalls eine Freilicht-theaterimprovisation von zweifelhaftem Rang. Nein, nicht einmal das. Sondern es wäre eben nur ein S t ü c k des kinographischen Prozesses, nicht d a s Kino. Denn die Aufnahmen sind nicht für den Zuschauer, sondern für den Photographen gemacht. Und das Wort? Ist es hier vielleicht darum mehr vorhanden, weil die Schauspieler improvisieren oder Vorgesprochenes nachsprechen? Sie sprechen es ja gerade mit Unterstützung von Gebärde und Mimik so, daß es nicht mehr notwendig ist. Das Wort klingt also noch, aber es ist in Wahrheit nicht mehr da.

Nein, Paul Wegener, es gibt keine Dialektik, der es gelänge, den Film für die Kunst zu retten, und ich wüßte auch nicht, warum dies notwendig sei. (...)

Das Leb- und Seelenlose vermag Leben und Seele nicht zu berühren, aber Nerven, Neugier und Netzhaut werden gekitzelt, und die ganze mechanische Maschinerie im Menschen gerät in Erregung. Das Entscheidende beim starken künstlerischen Erlebnis, Erschütterung durch die Wucht dichterischer Gestaltung, ist durch ein ganz neues Moment abgelöst worden: das unproduktive Phantasiebild. Ist der Leser eines Romans, der Beschauer eines bedeutenden Gemäldes gezwungen, sich aktiv und damit produktiv für das eigene Phantasieleben auf die Welt des Künstlers einzustellen, so wird seine Phantasie beim Kino, ehe sie noch arbeiten kann, auf eine Droschke gesetzt und dahin gefahren, wohin der Filmkutscher sie haben will. Damit wird sein Schauen gefälscht, seine Phantasie, wenn er sie einmal an richtiger Stelle brauchen soll, geschwächt und auf eine völlig unwahre Ansicht der Dinge hin geschult. Endlich aber tritt eine Erschlaffung dieses geistigen Muskels ein, und der häufige Kinobesucher wird - wie ich das bei intelligenten Menschen feststellen konnte - für ernsthafte Kunstbetrachtung nach und nach verdorben. Sein selbständiges Denken ist eingeschläfert, sein Verhältnis zur Kunst erschöpft sich in Betrachtung des Nur-Gegenständlichen, die starken Sexualreizungen, die drei Viertel aller Filme enthalten, ruinieren sein Gefühl für gesunde Erotik, so daß er sich auch in der Literatur langsam, aber sicher einem entsprechenden Stoffgebiet zuwenden wird.

Diese immensen Bequemlichkeiten des Films konnten ihre Wirkung auf die künstlerisch ungebildete urteilslose Masse nicht verfehlen. Als ein zeitweilig gepriesener expressionistischer Poet wie Walter Hasenclever, obendrein in einem illustrierten Boulevardblatt, begeistert Fern Andra besang, mußte auch der Literatürling das Kino für den Kunsttempel der Zukunft halten. Hatte er unrecht? Nein, Sie werden zugeben, daß er recht hatte. Das Kino ist der Kunsttempel der nächsten Zukunft. Denn die riesigen mechanischen Verbreitungsmöglichkeiten eines Films sichern ihm in einem Monat ein so großes Publikum, wie es das besuchteste Theater in einem Jahr nicht haben kann. Damit ist der Boden für wirksamste Propaganda- und Aufklärungsarbeit bereitet. Und es ist lustig zu sehen, wie man Großstädtern Begriffe von der Landwirtschaft beizubringen sucht, indem man ein Weib zeigt, welches Kartoffeln hackt, oder ein anderes, das Kühe melkt, buttert und Hühner füttert. Die Oberflächlichkeit dieser Aufklärungen und Lehrmethoden ist ja so bezeichnend für die Vorkämpfer des Reform- und Kulturkinos, die auf dem Wege mechanischen Prozesses einem Menschen eine lebendige Erkenntnis eintrichtern wollen. Kultur läßt sich nur leider nicht bewußt erschaffen, ebenso wie sich trotz des bekannten Wiener Professors ein Sechzigjähriger nicht wieder verjüngen kann. Am allerwenigsten aber lassen sich Kulturideen, deren Besonderheit eben die individuelle Aufnahme durch den einzelnen, sie Erlebenden ist, in Massen einpflanzen, die nur dasitzen, um gedankenlos zu glotzen, oder bestenfalls von Ernst und Geschäft auf schmerzlose Weise abgelenkt werden wollen.

Damit ist aber das entscheidende Charakteristikum des Kinos bloßgelegt. Die Kunst ist immer nur für den einzelnen da, und wenn Millionen dasselbe Kunstwerk erfassen, so erfassen sie es millionenmal individuell. Der Film ist aber nur für die Masse da, und die durch ihn getroffenen Empfindungen sind Massenempfindungen, weshalb auch geistig und künstlerisch sehr hochstehende Persönlichkeiten nur darum gern ins Kino gehen, um wieder einmal Kollektivempfindungen zu haben, gewissermaßen auf Augenblicke der Masse gleich zu werden. Kein Wunder, daß in Sowjetrußland die Kunst unterdrückt, ja verfolgt wird, denn sie ist ihrem ganzen Wesen nach menschentrennend, nicht menschenverbindend, weil ihre Wirkung auf dem Erlebnis, das heißt einem urpersönlichen einmaligen Vorgang der Seele beruht. Der Film hingegen erfreut sich bei den Kommunisten wegen seiner großen Massenwirksamkeit größter Beliebtheit. Er ist das Schwesterbild zum Tatlinismus (der Mensch-Maschinenkunst), zu der Millionenpresse, zur Internationale und den Massenmarschrhythmusliedern, die das Surren der Transmissionen, den Takt der Kolben in den Fabriksälen wiedergeben sollen. Alle diese Dinge hängen ja viel enger zusammen, als man denkt. Es kann nicht anders sein: in einem Jahrhundert der Massenindustrie (also der Ersatzhandarbeit), des Telephons (dem Ersatzsprechen), dem Automobil (dem Ersatzgehen), mußte auch das Kino, die Ersatzkunst, als die bequemste Art "künstlerischer" Massenspeisung, ihren Siegeszug durch die Städte antreten. Und ihr mußten sich alle die Menschen anschließen, deren Lebensführung nicht innerlich, sondern äußerlich, nicht beseelt, sondern mechanisch ist. (...)

Andererseits konnte ich aber bei den besten Films (Ihren "Golem" ausgenommen) eine unbewußte klassentrennende Tendenz bemerken; ich sah nämlich immer Paläste, Automobile, Bacchanalien, Spazierritte und eleganteste Kleidung. Wo aber Armut gezeichnet war, da schien sie aus den elendsten Quartieren von Whitechapel zu stammen. Diese Gegensätze müssen zu falschem Aufwand ermuntern, wenn nicht gar zum Klassenhaß reizen, bestimmt aber gerade jene Instinkte des Menschen berühren, die von seinem sittlichen Zentrum weit entfernt sind. (...)

Nach all dem scheint mir der Siegeszug des Films durch die ganze Welt, das heißt überall dort, wo Kulturen tot sind, nur begreiflich und natürlich zu sein. Das Kino hat die nationale Kunst der Singhalesen verdrängt, erobert den indischen Menschen und ist mit flimmernder Leinwand in Japan, dem östlichsten Zivilisationsstaat, eingezogen. Bei uns in Europa ist der Zweikampf zwischen Theaterkunst und Kinobetrieb im ersten Gang für das Kino entschieden. Auch im zweiten wird es so sein, denn die Kinotagespresse sekundiert, und die Kinosterne überleuchten mit ihrem künstlichen Licht die Sonne. Wann der dritte Waffengang gekämpft werden wird, weiß niemand. Nur dies ist gewiß, daß dann andere Streiter auf dem Boden Europas stehen. Auch der Ausgang dieses letzten Zweikampfes ist schon sicher. Und Ihre Gegner von heute mögen nur das eine bedauern, daß Sie, Paul Wegener, dann nicht mehr leben werden.

(Frank Thiess: Das Gesicht des Jahrhunderts. Briefe an Zeitgenossen.- Stuttgart 1923, S. 106-120)