

Günter Giesenfeld

Ästhetisches Programm und soziale Utopie. Karl Freunds Gesamtkunstwerkkonzept

'Gesamtkunstwerk' war in den filmtheoretischen und filmpolitischen Debatten der zwanziger Jahre ein gängiger Begriff, "mit dem wir den Film zu bezeichnen pflegen", wie es in der zeitgenössischen Diskussion heißt. In die filmgeschichtlichen Darstellungen über den deutschen Film dieser Zeit hat er als historisches Konzept aber kaum Eingang gefunden. Interessant ist, daß damals der uns aus einem ganz anderen Zusammenhang bekannte Begriff vor allem von Kinopraktikern verwendet und diskutiert worden ist. Das Zitat, das seine selbstverständliche Verwendung bestätigt, stammt denn auch aus einem Artikel in einer filmtechnischen Fachzeitschrift und ist von einem Kameramann geschrieben worden. Es lautet im Zusammenhang:

Der Begriff 'Gesamtkunstwerk', mit dem wir den Film zu bezeichnen gewohnt sind, bestimmt die Wege und die Mittel, durch welche die zeitlich nächstliegende Evolutionsphase der Kinematographie vorbereitet werden muß.¹

Karl Freund bezog sich mit der Verwendung dieses Begriffs auf Gedanken, die schon für das Kinomedium formuliert worden waren, noch ehe der Film erfunden war. Die Idee, daß es mit Hilfe der Photographie möglich sein würde, Bewegung, also das Leben selbst zu reproduzieren, war eines der wichtigsten Motive der Vorläufer-Erfinder, die an seiner Realisierung arbeiteten. Daß der Film somit nicht eine neue unter älteren gleichberechtigten Künsten sei, sondern etwas ganz anderes, war schon von den Pionieren des Kinos aus seinen gemeinsamen Wurzeln in der bildenden und der darstellenden Kunst abgeleitet und mit den Bedingungen seiner technischen und industriellen Produktionsweise begründet worden.

Diese ursprüngliche Idee von einer Über- oder Gesamtkunst Film war noch stark geprägt gewesen von Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, wie sie etwa Richard Wagner für das Musikdrama entwickelt hatte. Danach sollte das Gesamtkunstwerk "jede Kunst in ihrer höchsten Fülle" enthalten (Wagner). Dies bedeutete zunächst eine Verwischung der Grenzen von

¹Karl Freund, in: *Filmtechnik*, 2/1926, S. 24

Genres und künstlerischen Disziplinen, und für die Oper, auf die Wagners Idee gerichtet war, eine stärkere Betonung der nicht-musikalischen Elemente, vor allem einen höheren Anspruch an die literarische Qualität des Librettos. Die bildende Kunst sollte durch die Bühnenausstattung und die Kostüme einbezogen werden.

Diese "absichtsvolle Vereinigung mehrerer, ja aller Künste in einem Universaldrama"² ist ihrerseits wiederum eine Konkretisierung romantischer Ideen von einer "progressiven Universalpoesie" (Friedrich Schlegel), bei der es ebenfalls darum ging, traditionelle Gattungsregeln außer Kraft zu setzen. Die in der Romantik theoretisch entwickelte Idee einer Verschmelzung von Kunst und Leben beeinflusste spätere Versuche von Theaterregisseuren und -autoren, alle Sinne des Publikums möglichst intensiv anzusprechen, so daß wenigstens für die Zeit einer Aufführung Kunst und Leben zusammenfallen sollten (Reinhard, Meierhold, Piscator). Diese praktischen Realisierungsversuche beruhten alle auf dem Prinzip der Kumulierung sonst einzeln angewendeter künstlerischer Mittel, um eine möglichst intensive, alle Sinne ansprechende Wirkung zu erzielen. Somit ist es nicht zufällig, daß dabei vor allem die darstellende Kunst des Theaters in der Form der Oper eine solche Möglichkeit zu bieten schien, und daß dann das Kino, in vieler Hinsicht ein Ableger und zugleich Nachfolger des Theaters, ganz natürlich als eine neue Möglichkeit der Verwirklichung dieses Ideals erscheinen mußte.

"Aus der Not der Zeit"

Karl Freunds Anspielung an eine so vornehme Tradition geschah in einer bestimmten Situation mit einer bestimmten Absicht. Sein Text ist eine Rede vor der Gründungsversammlung des "Klubs der Kameraleute Deutschlands", zu dessen Vorsitzendem er gerade gewählt worden war. 1926 ist diese Organisation "aus der Not der Zeit" entstanden, einer Zeit, in der der deutsche Film um sein künstlerisches und die deutsche Filmindustrie um ihr wirtschaftliches Überleben kämpften. Der deutsche Markt ist überschwemmt von amerikanischen Produktionen. Schlimmer noch ist der Einfluß auf die Produktionsmethoden, die die übermächtige Konkurrenz auch dem deutschen Film aufzwingt.

Das Verbandsorgan der Kameraleute, das sich als Sprachrohr aller Gruppen des technischen Personals (Beleuchter, Architekten, Geräteingenieure) versteht, aber auch Filmregisseure und -theoretiker zu

²Träger/Trommer in: Wörterbuch der Literaturwissenschaft, Leipzig 1986, S. 187

Wort kommen läßt³, belegt die sozialen Folgen dieser Krise in vielen Artikeln ausführlich.

In einem zentralen Leitartikel, erschienen im Januar 1930, "im Produktionsvakuum zwischen 'stumm' und 'tönend'" mit der Überschrift "Das sind Filmexistenzen" etwa heißt es:

"Der deutsche Filmkünstler ist Gelegenheitsarbeiter. Seine beschränkten Arbeitsmöglichkeiten werden noch gemindert durch eine ausländische Arbeitskonkurrenz im Lande. Sein zu geringes Einkommen wird durch Steuerabgabe, Berufsunkosten und Unregelmäßigkeit des Verdienstes unter das ihm gemäße Existenzminimum gebracht. Sozialhilfen fehlen."⁴

Durch etwa 20 prominente Schauspieler oder Regisseure (und vor allem durch Filme, die in einem märchenhaft idealisierten Film- oder Showmilieu spielen) wird das tatsächliche Bild der Lebenssituation des künstlerischen Personals der Filmindustrie in der Öffentlichkeit verfälscht. Die Wahrheit in Zahlen sieht anders aus:

Von den etwa 700 professionellen Filmschaffenden, deren Ausbildung durchschnittlich zehn bis zwanzig Jahre gedauert hat, haben nur etwa 45 feste oder als sicher geltende Stellen, genauer 20 Autoren, 8 Darsteller, 8 Kameraleute, 8 Architekten. Die übergroße Mehrzahl der Mitarbeiter unterhalb der Starebene lebt von "unberechenbaren fallweisen Engagements". Mit entsprechend niedriger Auslastung haben diese Künstler denn auch zu rechnen. Mittlere Darsteller sind etwa 60 Tage pro Jahr beschäftigt, Kameraleute 200, Architekten 150 Tage.

Ein Autor verkauft etwa ein bis zwei Manuskripte pro Jahr, ohne Garantie für die Verfilmung und entsprechende Möglichkeiten, sich einen Namen zu machen.⁵ Er hat nicht nur das Manuskript termingemäß abzuliefern, sondern muß auch "zu jeder gewünschten Tages- und Nachtzeit zu Besprechungen mit (...) Regisseuren, zur Kontrolle von Musterkopien, zur

³Die Zeitschrift *Filmtechnik* erschien 1925 bis 1942 und wechselte mehrmals ihren Namen. Im zweiten Jahrgang 1926 z. B. hieß sie *Filmtechnik & Filmindustrie*, ab 1930 monatlich wechselnd *Filmtechnik* und *Filmkunst*. Ich zitiere sie ungeachtet dessen als *Filmtechnik*. Verlagsort: Halle/Saale. Schriftleiter: Andor Kraszna-Krausz. Im ersten Heft vom 5.7.1925 wurden noch Guido Seeber und Konrad Wolter als Herausgeber genannt. Ihrem ursprünglichen Untertitel "Zeitschrift für alle industriellen, technischen und künstlerischen Fragen des gesamten Filmwesens", später: "Filmkunst, Filmtechnik, Filmindustrie" ist sie stets gerecht geworden, indem tatsächlich Artikel aus allen drei Gebieten in etwa gleicher Gewichtung erschienen. Bis 1933 war sie die Zeitschrift der gewerkschaftlich orientierten Filmkünstler und Filmarbeiter. Sie gibt deshalb ein umfassendes Bild der Diskussion. Es erscheint somit gerechtfertigt, sich für die vorliegende räumlich begrenzte Untersuchung auf sie als Quelle zu konzentrieren.

⁴*Filmtechnik*, 1/1930, S. 4ff.

⁵So wurden etwa in den Jahren nach der Inflation viele sog. "Kontingentfilme" gedreht, die nie in die Öffentlichkeit kamen.

Titelung und zu Besprechungen mit Stars, Produktionsleitern usw. zur Verfügung stehen". Autoren haben wie die meisten anderen nicht fest angestellten Filmarbeiter kein Anrecht auf Rente, auf Sozialleistungen und sind nicht in der Lage, eine Krankenkasse in Anspruch zu nehmen. Regisseure, die nicht zu den Prominenten⁶ zählen, drehen etwa einen bis zwei Filme pro Jahr, wobei von einer Drehzeit pro Film von durchschnittlich 20 Tagen auszugehen ist⁷.

Von den etwa 80 im Spielfilm arbeitenden Berliner Kameraleuten haben nur acht Jahresverträge, zehn weitere genießen eine gewisse Kontinuität der Anstellung durch produzierende Stammkunden. Der Kameramann hat seine gesamte Aufnahmeapparatur selbst zu stellen, deren Anschaffung und Unterhaltung etwa 60 % seines Einkommens in Anspruch nehmen. Bei den Filmarchitekten sind die Verhältnisse ähnlich: Von 70 in Berlin tätigen haben nur zehn eine feste oder als gesichert anzusehende Stellung. Die anderen arbeiten filmweise für etwa sechs bis acht Produktionen. In der Komparserie sind in Berlin für den Film etwa 1.500 bis 2.000 Menschen beschäftigt. Ein Teil davon sind Bühnenschauspieler, die die Zeit der Suche nach einem neuen Engagement überbrücken. Komparsen müssen ihre Garderobe selbst stellen, damit also überdurchschnittlich reich ausgestattet sein, wenn sie entsprechende Engagements haben wollen. Die Durchschnittsbeschäftigungsdauer liegt bei 100 Tagen pro Jahr, mit entsprechend ihrem minderwertigen künstlerischen Status niedrigem Lohn.

"Die Künstler und Praktiker des deutschen Films, die mit ihren Köpfen und Händen das bisher Erreichte aufbauten, insgesamt etwa 700 Manuskriptautoren, Musikautoren, Darsteller, Regisseure, Kameraleute, Architekten, leiden Not, verelenden, kämpfen zum größten Teil mit Nahrungsorgen."⁸

"Negativ und Positiv"

Karl Freund beschreibt in dem eingangs erwähnten Artikel, auf den ich zurückkommen will, die Krise als eine künstlerische, und es interessie-

⁶Prominent im Sinne von: über gute Beziehungen verfügend. Eine Liste der meistbeschäftigten Regisseure in den Jahren 1926-1928 enthält viele wenig bekannte Namen: Carl Boese, Wolfgang Neff, J. & L. Fleck, Georg Jacoby, Manfred Noa, Richard Oswald, Friedrich Zelnick, Carl Froehlich, Victor Janson, Erich Schönfelder, Jaap Speyer, Rudolf Walther-Fein. Diese inszenierten zwischen 10 und 17 Filmen in den drei Jahren. Nach einer Aufstellung aus *Filmtechnik* 18/1929, S. 394ff.

⁷Vgl. Guido Seeber: Kameraarbeit in Zahlen. In: *Filmtechnik* 6/1928, S. 95

⁸alle Zitate: *Filmtechnik*, 1/1930, S. 4ff.

ren ihn in diesem Zusammenhang vor allem ihre Auswirkungen auf die Arbeit des Kameramanns. Dessen Tätigkeit sieht er auf die Funktion eines Technikers oder Bastlers reduziert, im Studio sei der Kameramann ein "Lehrling ohne Meister".

"Er hat sich selbst auf das Niveau eines Feinmechaniker-Spezialisten degradiert und auch im besten Falle nicht über die Auffassung herausgekonnt, daß das Lösen immer komplizierterer technischer Probleme das einzig Seligmachende sei. Er hat in der talmudisch unfruchtbaren Tüftelei der Aufnahme-Mätzchen immer tiefer unterzugehen begonnen und ist jetzt wirklich schon im Begriff, seinem Beruf gegenüber einen trocken pseudowissenschaftlichen Standpunkt einzunehmen und jeden gefühlsmäßigen Zusammenhang mit ihm zu verlieren."

Dies habe seine Ursache vor allem in der Verbreitung amerikanischer dramaturgischer Konzepte, die allein auf Spannung und Tempo angelegte, äußerliche Handlungsmodelle auch den deutschen Produktionen aufnötigten. Dem stellt Freund das frühere Prinzip der inneren, absoluten Handlung gegenüber, die "rein durch Rhythmus des Bildausschnitts und der Szene (...) und durch die Dynamik der objektiven und subjektiven Aufnahmebewegung" entstanden sei und damit dem Kameramann einen großen Einfluß auf die Gestaltung erlaubt habe.

Für Freund ist die Lösung der künstlerischen Krise gleichzeitig ein Ansatzpunkt für einen Ausweg aus der wirtschaftlichen. In dem Streit zwischen den Profitinteressen der Produzenten und dem Selbstbestimmungsanspruch der Künstler faßt Freund das Gesamtkunstwerkkonzept sozial und fordert ein harmonisches Zusammenwirken von Kaufmann und Künstler. Denn "das bisherige Nebeneinander der kaufmännischen und künstlerischen Elemente des Films ist nämlich erschütternd unkaufmännisch und unkünstlerisch."⁹

Er greift damit einen Konflikt auf, der in der damaligen Diskussion ganz im Vordergrund stand. Kunst und Kommerz wurden darin allgemein als unvereinbare Gegensätze beschrieben und die Vorherrschaft der Produzenten als der Tod der Kunst.

"Film besteht aus Negativ und Positiv. Beim Negativ ist das Schwarze weiß, beim Positiv ist das Weiße schwarz.

Film besteht ferner aus Kunst und Geschäft. Bei der Kunst ist das Geschäft "wer weiß?", beim Geschäft ist die Kunst meistens negativ. (...)

Für das Geschäft existiert der Begriff Kunst nur als dekoratives Element - als Mittel zu Steuerermäßigungen und als Köder. Was soll auch dieses unbequeme, unkalkulierbare, ziffernmäßig nicht zu erfassende Etwas im Ge-

⁹Karl Freund, in: *Filmtechnik*, 2/1926, S. 23

schäftsgang einer Industrie, die es prinzipiell ablehnt, mit einer Rentabilität à la longue zu rechnen, und die ihrer ganzen Struktur nach nur existieren kann, wenn ihre Erzeugnisse sofort - fast wie durch Überrumpelung - geschluckt werden."¹¹

Den meisten Äußerungen in dieser Richtung ist zwar zu entnehmen, daß grundsätzlich von einem prinzipiell unvereinbaren Gegensatz ausgegangen wird - frei nach dem "Mahnenden Wort" von Jean-Jacques Rousseau, das Friedrich von Zglinicki an das Ende seines Buchs "Der Weg des Films" gesetzt hat:

"Alles ist gut, wie es der schaffende Geist des Menschen ersinnt, alles kann entarten unter der Zwecksetzung durch das geschäftliche Ziel."

Bei vielen ist aber demgegenüber die Hoffnung zu spüren, "à la longue" würde sich das Künstlerische auch als das auf dem Markt am besten Absetzbare erweisen. Diese Annahme eröffnet die Möglichkeit, den Kaufleuten Kooperationsangebote zu machen. Man wirft ihnen Kurzsichtigkeit auch in bezug auf ihre eigenen Interessen vor: wenn sie nur genug Geduld aufbrächten, bis der Publikumsgeschmack entsprechend ausgebildet sei, und bis dahin auch einige Verluste hinnähmen, dann könnten die feindlichen Lager zu einer für beide erfolgreichen Zusammenarbeit kommen.

Solche Aufrufe zur Einsicht an die Adresse der "Fabrikanten" waren offensichtlich von der nostalgischen Rückschau auf die Phase des deutschen Films geprägt, in der (zwischen 1913 und etwa 1920) ungeachtet der Kriegsergebnisse¹² künstlerische Experimente möglich und erfolgreich waren ("Kunstfilm", expressionistische Schule), bis durch die UFA-Großproduktionen à la *Madame Dubarry* der Ausstattungsfilm in den Vordergrund trat, ein Verdrängungsprozeß, der mit dem wachsenden Einfluß von Hollywood parallel lief und bis etwa 1925 dauerte.

In den Äußerungen von Vertretern derjenigen Künstler, die in dieser Zeit das Gesicht des deutschen Film prägten, der Architekten und Bühnenbildner, der Schauspieler und Autoren, wird dies als ein Enteignungsprozeß beschrieben:

"Es ist aber leider so, daß in diesem Kollektiv die Männer hinter der Kamera, in allem aber der Producer, mehr zu sagen haben als der Autor. Das ist zwangsläufig. Soll der Autor etwa im Atelier zwischen brennenden Lampen eine Szene, die sich gerade als leer erweist, stehenden Fußes noch einmal schreiben? Oder hat es schon einmal einen Autor gegeben, der verlan-

¹⁰Ebda., S. 22

¹¹Walter Ruttmann, Der isolierte Künstler, in: *Filmtechnik*, 25.5.1929, S. 218

¹²Im Gegenteil sogar begünstigt durch die Ausschaltung der ausländischen Konkurrenz im Krieg

gen durfte, daß eine verspielte Szene noch einmal gedreht wurde? Einen Autor, der zu verhindern imstande war, daß äußerliche Prunkszenen in seinen Film kamen, damit der Verleih höhere Preise erzielt? Es ist ja gar nicht sein Film, des Autors Film."¹³

Hans Brennerts Seufzer "man ruft einen Autor und macht ihn dann zum Industriearbeiter" beschreibt exakt das Lebens- und Arbeitsgefühl des künstlerisch-technischen Personals Ende der zwanziger Jahre angesichts der arroganten Repliken, die das ständige "Jammern" aus den Ateliers bei den Industriellen gelegentlich provoziert:

"Ich setze einmal voraus, der Fabrikant leiste bei dem Film wirklich nicht mehr, als daß er die lumpigen paar hunderttausend Mark riskiert. Haben Sie schon einmal daran gedacht, daß - täte er es nicht - Sie, verehrter Herr, und ihre sämtlichen Berufsgenossen überhaupt nicht in der Lage wären, Ihren künstlerischen Ambitionen auf dem Gebiet des Films Ausdruck zu geben? Haben Sie schon einmal daran gedacht, daß Sie Ihren guten Namen überhaupt nur dieser Kapitalhergabe durch den Produzenten verdanken, daß man ohne diese Investition möglicherweise von Ihrer Existenz bis heute nichts wüßte?"¹⁴

Da spricht eine Industrie, die gerade zweimal hintereinander den Offenbarungseid geleistet hat¹⁵. Ein Zusammengehen der Künstler und Filmarbeiter mit der Industrie zur Erarbeitung künstlerischer und wirtschaftlicher Konzepte für eine eigenständige Produktion, anstatt mehr als nötig die amerikanischen Muster zu reproduzieren, hätte auch eine patriotische Komponente gehabt. Dieser Gedanke wurde nur in Ansätzen gelegentlich in die Debatte geworfen, hat aber nie die Auseinandersetzungen beeinflusst.

Film als Abenteuer

Die Konzepte, die in den deutschen Ateliers und auf den Schreibtischen von Autoren und Regisseuren entwickelt wurden, konzentrierten sich vor allem auf standespolitische Aspekte und Forderungen. Freunds Vorschläge, in den Begriff des Gesamtkunstwerks projiziert, sind nicht frei von einer gewissen Naivität in bezug auf die Analyse der Interessenlage und beruhen auf der allgemein verbreiteten Kunstauffassung, daß das Gute, künstlerisch Hochstehende sich auch in der Massenkunst Film von selber durchsetzen werde. Wie Freund in diesem Zusammenhang die Gesamt-

¹³Hans Brennert, in: *Filmtechnik*, 19.4.1930, S. 6f.

¹⁴Ein Industrieller, zit. in: *Filmtechnik*, 20/1927, S. 357

¹⁵PARUFAMET-Abkommen 1925 und Auslieferung an den Hugenberg-Konzern 1927

kunstwerk-Idee als seriösen Bezugspunkt benutzt und für diesen Zweck neu definiert, bleibt von historischem Interesse.

Wir erhalten dabei nicht nur eine anschauliche Beschreibung von handwerklich geprägten Arbeitsverhältnissen, wie sie für die Frühphase des deutschen Kunstfilms angenommen werden können, sondern es wird auch eine künstlerische Kritik an der danach entwickelten UFA-Produktionspraxis formuliert.

Freunds Vorstellungen haben darüber hinaus auch einen historischen Bezugspunkt, wenn man sich vor Augen führt, wie ähnlich sie einem von Eduard Tissé, dem Kameramann Eisensteins, formulierten Kommentar anlässlich eines Hollywood-Besuchs sind:

"Ich bin begeistert von den großartigen technischen Leistungen, die hier auf allen Gebieten erreicht worden sind. Wir Russen werden daraus vieles lernen. Zu bedauern ist aber m.E., daß hier die Filmtechnik zum Selbstzweck geworden ist. Hinter den Bäumen ist der Wald nicht zu sehen. (...) Was für uns das Wesentlichste ist, fehlt: Es fehlt der Zusammenschluß aller dieser verschiedenen hervorragenden Leistungen zu einer geistigen Einheit. Das habe ich hier vermißt. Den alles verschmelzenden Grundton, der das Werk auf ein geistiges Niveau hebt. Deshalb hat mich "Metropolis" kalt gelassen."¹⁶

Das liest sich, wenn man von der Frage absieht, inwieweit es eine zutreffende Beschreibung der sowjetischen Praxis ist oder nicht, wie eine Konkretisierung von Freunds sozialer Utopie vom Gesamtkunstwerk. Es gibt aber, und zwar wohl mehrheitlich, in dieser Zeit andere Stimmen, die die Garantie für eine solche geistige Einheit im Film nur in der starken Regisseurspersönlichkeit sehen können. Lupu Pick formulierte die Alternative zu Freunds eher auf Kollektivität ausgerichteten Konzept so:

"Solange der Filmregisseur nicht die Verantwortlichkeit für sein Wirken allen anderen Interessen und Gesichtspunkten voranstellt, und solange die Überzeugung, daß er dies tun muß, nicht möglichst viele, am besten alle Filmregisseure erfüllt, solange wird der wertvolle deutsche Film nur eine Einzelercheinung, vielleicht sogar nur ein Zufall sein."¹⁷

Es war aber jedem Beobachter in der damaligen Krisenzeit klar, daß der grundsätzliche Konflikt in der Filmindustrie nicht durch einen Rückgriff auf das Konzept des individuellen schöpferischen Künstlers zu lösen sei. Zumindest müßte dieser Regisseur/Autor¹⁸ noch weitere, sehr prosai-

¹⁶Eduard Tissé, in: *Filmtechnik*, 6/1927, S. 102f.

¹⁷Lupu Pick, in: *Filmtechnik*, 8/1927, S. 139

¹⁸Nicht im Sinne des modernen Autorenfilms, dessen Konzept eine dualistische Aufteilung der Filmproduktion in "Kommerz" und "Kunst" bereits verinnerlicht

sche Qualifikationen aufweisen. Für Walter Ruttmann kann die "Versöhnung und Ausbalancierung von Kunst und Geschäft" nicht durch einen außerhalb stehenden Machtfaktor (den Staat oder einen Mäzen), aber auch nicht durch eine "Einheitsfront derer, die Kunst wollen und Kunst für nützlich halten" erfolgen. Wenigstens nicht in Deutschland, wo nach seiner Auffassung die Begabung fehlt, "gemeinsames Wollen expansiv nutzbar zu machen".

"So bleibt für uns nur die Hoffnung auf die Persönlichkeit, die stark genug ist, alle Kompromisse zu riskieren, ohne sich zu degradieren; auf die Persönlichkeit, die elastisch genug ist, sich bis ins Hauptquartier des Gegners durchzuschwindeln - um ihn zu überzeugen."¹⁹

Auch wenn dabei möglicherweise an Fritz Lang oder Erich Pommer gedacht worden sein mag, so gibt es keine konkreten Vorstellungen darüber, auf welche (hinterlistige?) Weise eine Persönlichkeit auch von ihrer Statur und ihrem Einfluß den "Gegner", das heißt die Industrie, dauerhaft davon überzeugen könnte, nun nur noch hochkünstlerische Filme zu produzieren. Und doch prägten das Bild vom durchsetzungsfähigen Über-Regisseur-Manager und die Hoffnung auf den natürlicherweise sich durchsetzenden guten Geschmack des Publikums sehr weitgehend die Vorstellungen darüber, wie der Film künstlerisch überleben könnte.

In der Praxis war allerdings die Erfahrung, daß sich die "Diktatur der Regisseure"²⁰ nicht bis in die Kontore der Kaufleute und Konzerne erstreckte - oder nur in begrenztem Maß, dann nämlich, wenn der Erfolg an der Kinokasse dem Regisseur recht gab -, oft genug gemacht worden. Diese Praxis war - in Modifizierung der genannten Vorstellungen - durch drei Elemente gekennzeichnet: Das Team bildete eine verschworene Einheit gegen die Finanziere, unterwarf sich in der Hoffnung, dadurch die Kraft der eigenen Seite vergrößern zu können, absolut dem Willen des Regisseurs. Dazu kam dann das einigende Gefühl, sein bestes für eine große Sache getan zu haben. Das Filmdrehen als Abenteuer, als ein Feldzug mit Soldaten, Offizieren und einem genialen Heerführer im Dienst der Kunst - es ist nicht auszuschließen, daß dieses Bild, das Tissé von den Produktionsbedingungen etwa bei Fritz Langs *Metropolis* zeichnete, die Praxis war, die diesem künstlerischen Konzept entsprach. Und doch hatte Tissé es als

¹⁹Walter Ruttmann: Der isolierte Künstler, in: *Filmtechnik*, 25.5.1929, S. 218

²⁰Eduard Tissé in: *Filmtechnik*, 6/1927, S. 102f.



ROBERT HERLTH: **DER KÜNSTLER UND DER KAUFMANN.**

aus: *Filmtechnik* 5/1930

Schreckensbild, als reine Vorherrschaft der Technik, der Ausstattung und der Millioneninvestitionen im Dienste einer scheinbaren großen Künstler-Energie gemeint, dem er die idealisierten kollektiven Produktionsbedingungen im russischen Revolutionsfilm (*Potemkin*) entgegensetzen wollte.

Gesamtkunstwerk: ein soziales Harmonisierungsmodell?

Dem feudalistisch anmutenden Bild vom Kampf mit fliegenden Fahnen hatte Karl Freund die Vorstellung von einer Art kreativer Besessenheit aller an einem Film Mitwirkenden entgegengesetzt, die allein im gemeinsamen Glauben an eine Aufgabe "von jeder Halbheit befreite Höchstleistungen" ermöglichen. Der leitende Impuls ist nicht die Verteidigung der Künstlergemeinschaft gegen das kunstfeindliche Imperium der Industrie. Für ihn ist der Kaufmann in die gemeinsame künstlerische Arbeit mit einzubeziehen. Das Gesamtkunstwerk entsteht aus dem

"Gemeinschaftsgeist, der die zahlreichen schöpferischen Faktoren eines solchen Gesamtprodukts, wie der Film eines ist, zu der subjektiven Einheitlichkeit eines einzigen, hinter seinem Werk geistig wahrnehmbaren Künstlers verschmelzen sollte."²¹

Hier wird die allgemeine Erkenntnis formuliert, daß der industriell hergestellte Film nicht mehr einen individuellen Autor haben kann, und aus einer durchaus konventionellen Perspektive beklagt, daß die Entscheidungsbefugnis bei der Produktion sich immer mehr auf die Produzenten und Geldgeber verlagert hat. Dennoch sieht er in ihnen nicht schlechthin die Feinde der Kunst. Freund's Haltung bezieht sich auf eine Produktionsweise, in der tendenziell nicht die starke Regisseurspersönlichkeit im Mittelpunkt stand, sondern die anteilige Kreativität mehrerer Personen und Künste unter Ausschluß des schädlichen Einflusses der Industrie zusammenkommen. Auch ihm scheinen dabei Filme wie *Der Golem*, *Das Cabinet des Dr. Caligari* und die Art, wie sie entstanden sind, vorgeschwebt zu haben.

Gleichzeitig ist dieses Konzept progressiv, denn es will nicht den individuellen Autor wieder einführen, und es nimmt den industriellen Charakter der Filmproduktion ernst. Erahnbar aus seinen Worten ist die Vorstellung eines kollektiven Autors. Zumindest versucht aber Freund, die für die kapitalistische Industrieproduktion typische Arbeitsteilung und die damit verbundene Zerstückelung der künstlerischen Verantwortung und Hierarchisierung der sozialen Beziehungen im Produktionsprozeß durch eine

²¹Karl Freund, in: *Filmtechnik*, 2/1926, S. 22

Neudefinition der kollektiven Produktion zu vermeiden. Ein filmisches Kunstwerk (und das kann für ihn nur ein Gesamtkunstwerk im von ihm verstandenen Sinn sein) entsteht nur, wenn sich künstlerische Fähigkeiten und Talente in den verschiedenen Disziplinen zur Produktion zusammenfinden: Die Künstler müssen zusammenkommen, nicht nur die Künste.

Die Finanzseite, im Produktionsprozeß meist durch den Produzenten oder, wie Freund häufig sagt, den Kaufmann vertreten, soll dabei in den künstlerischen Prozeß integriert werden. Freund behauptet sogar, dieses Modell sei nicht nur künstlerisch befriedigender, sondern auch wirtschaftlicher, es helfe Geld sparen: "Das bisherige Nebeneinander der kaufmännischen und künstlerischen Elemente des Films" sei nicht nur unkünstlerisch, sondern auch "erschütternd unkaufmännisch". Es aufzuheben läge im ureigensten Interesse des Kaufmanns:

"Seine rein wirtschaftlichen Interessen mahnen ihn doch schon, danach zu trachten, daß die einzelnen Vertreter seiner Arbeitssphäre beruflich und menschlich möglichst nahe zueinander kommen. Die Ersparnis-Vorteile einer eingearbeiteten Maschinerie sind doch sicher bedeutender als diejenigen, welche man gegenwärtig durch eine sorgfältig naive Auseinandertreibung von 'Cliques' erzielen zu können hofft, wobei man nur *ein* Resultat sicher erreicht - nämlich in jedem Sinn unfruchtbare, eitle und ewige Konkurrenzkämpfe im eigenen Lager".²²

Als Angebot zur Zusammenarbeit mit der Kapitaleseite, ohne Rücksicht auf die Erkenntnis, wie total das Abhängigkeitsverhältnis tatsächlich ist, wird Freunds harmonisierendes Konzept zunächst als Ausdruck einer (gewerkschafts)politischen Strategie zu werten sein. In der aktuellen filmtheoretischen Diskussion stellt es aber darüber hinaus einen interessanten Utopie-Entwurf dar.

Auch diese Dimension seines Gesamtkunstwerk-Konzepts enthält ein zeitgebundenes Element. Freund stellt sich bewußt gegen eine vorherrschend resignative Erkenntnis, die durch den damals geläufigen Satz: "Der Film ist ein Beispiel von Konzernkunst." auf den Begriff gebracht werden kann. Er stammt aus einem programmatischen Artikel von Klaus Pringsheim mit dem Titel "Kunst und Konzern", dessen wichtigste Passagen zitiert werden sollen.

"Konzernisierung ist die zeitgemäße und unausbleibliche Konsequenz der Industrialisierung, die Industrialisierung kommt von der Technisierung der Kunst, nämlich der Künste. Oder andersherum, chronologisch entwickelt: Die Technik hat sich der Kunst, die Industrie der Technik, der Konzernkapitalismus der Industrie bemächtigt. Wir haben technisierte Kunst, industrialisierte Technik, konzernierte Industrie; künstlerisch-technische Industrien, technisch-industrielle Konzerne. Die Kunst geht in der Technik, die Technik

²²Ebenda

in der Industrie, die Industrie im Konzern - und ohne Rest geht die Rechnung auf, daß die Kunst, wenn es so weitergeht, im Konzern rettungslos untergehen wird."²³

Auch Pringsheim sieht als erstes Indiz für diesen Untergang das Verschwinden der Instanz des Autors, des konkret greifbaren Verantwortlichen für das Produkt und seine Wirkung. An wen könnte sich etwa ein Kritiker wenden mit Einwänden, wer käme als greifbarer Adressat für Anregungen aus der Öffentlichkeit, etwa von den Rezipienten in Frage? Denn

"dieser Filmkutschaffende, diese kuriose Kunstverkörperung, dieser fiktive Kollektivkünstler trägt gemeinhin nicht den Namen eines Einzelnen, einer Person, gar einer Persönlichkeit, sondern einer Firma, eines Konzerns.

(...) Das eben ist das Grundübel - oder nennen wir es, weniger versöhnlich, das Grundgefährliche und wahrhaft Paradoxe aller kommenden Konzernkunst: daß ein Übermaß individueller und nur individuell tragbarer Kunstverantwortung auf ein Subjekt gehäuft wird, dessen Gesicht keine individuellen Züge verträgt, dessen Stärke - die Stärke des modernen Großbetriebs - immer eine Kraft der geistigen Neutralisierung und Nivellierung sein muß."²⁴

Als Lösungen läßt Pringsheim, eher in skeptischer Pflichterfüllung, die lang diskutierten Möglichkeiten Revue passieren: Mäzenatentum ("Schwächen des spleenigen Amerikaners, von denen der Deutsche sich frei weiß"), genossenschaftliche Organisation nach dem Vorbild von Buchgemeinschaften und Volksbühnen (dazu ist die Branche viel zu kapitalintensiv), Subventionen der öffentlichen Hand (in der Filmbranche bis jetzt unbekannt), kultureller Staatssozialismus ("solche Worte haben ihren Schrecken verloren").

Karl Freunds Konzept macht sich letztlich von solchen Rücksichten aufs Machbare frei. Er formuliert, nicht ohne Anspielungen auf solche Diskussionen:

"Man kann sich solche geistigen Konzerne von einem Autor, einem Regisseur, einem Maler²⁵ und einem Kameramann gedacht, ebenso innerhalb bestimmter Produktionsunternehmen wie auch absolut selbständig vorstellen."²⁶

²³Klaus Pringsheim, in: *Filmtechnik*, 1.11.1930, S. 6f. (Syntaktische Eigenheiten stammen aus dem Original)

²⁴Ebenda

²⁵Gemeint ist der Filmarchitekt ("Ich nenne ihn besser Maler.")

²⁶Karl Freund, in: *Filmtechnik*, 2/1926, S. 24

Schon allein, weil sie diesen schönen, zugleich paradoxen wie utopischen Begriff "geistiger Konzern" hervorgebracht haben, sind Freunds Überlegungen zum Gesamtkunstwerk bis heute bedenkenswert.