

Rudolf Arnheim

Das Kino und die Masse¹

Die mechanischen Mittel, die Fotografie, die Tonaufzeichnung, das Kino, haben die Verfahren objektiver Darstellung in entscheidender Weise vervollkommnet. Auch in der Vergangenheit fehlte es nicht an Versuchen, sich mechanischer Mittel zu bedienen. Die ägyptischen Bildhauer nahmen manchmal die Gußformen direkt vom menschlichen Gesicht ab; in der Renaissance zeichnete man den Umriß des Modells perspektivisch exakt auf eine senkrechte durchsichtige Platte, und man perfektionierte die Versuche, für die „richtige“ Form des menschlichen Körpers eine arithmetische Formel zu finden; im 18. Jahrhundert stellte man „Silhouetten“ her, indem man den auf eine Mauer geworfenen Schatten des Profils mit dem Pantographen verkleinerte; und so weiter. Nun, von diesen primitiven, aber hundertprozentig mechanischen Mitteln unterscheidet sich das Kino insofern, als bestimmte Faktoren (Beleuchtung, Begrenzung des Bildes, Aufnahmestandpunkt, Helldunkel, Montage etc.) eine subjektive Lenkung des Reproduktionsprozesses durch den Menschen erfordern. Und der schöpferische Instinkt des Menschen verweigert sich dieser Notwendigkeit nicht, die für ihn zu einer Möglichkeit künstlerischer Betätigung geworden ist. So entsteht ein dramatischer Konflikt zwischen der Neigung der Techniker – Vertreter jener Entwicklung hin zum vollständigen Verismus –, das Bild so getreu wie möglich werden zu lassen (zum Beispiel das einfarbige, flache, stumme Bild mit den Erfindungen des farbigen, stereoskopischen und tönenden Kinos zu vervollständigen), und der Neigung der Künstler, sich des neuen Ausdrucksmittels zu bemächtigen, um die Welt zu formen und zu interpretieren. Der Geist kämpft also gegen die Tendenz, die Beziehungen zwischen Mensch und Realität aufs stärkste zu mechanisieren.

Beim Kampf des Geistes gegen den vollständigen Verismus und beim Kampf gegen die Mechanisierung handelt es sich um zwei verschiedene Dinge. Der erste ist zum Beispiel jener des Biologen, der das Ungenügen der Versuche sieht, das Funktionieren des Organismus mithilfe von Formeln zu erklären; der zweite jener des Architekten, der ein Haus aus standardisierten Konstruktionselementen bauen soll. Im ersten Fall handelt es sich darum, einen Irrtum zu bekämpfen;

1 Dieser hier erstmals in deutscher Übersetzung publizierte Text erschien ursprünglich italienisch unter dem Titel „Il cinema e la folla“ in *Cinema* (Mailand), 30.10.1949, 219-220 (Anm. d. Red.).

im zweiten, sich eines neuen Mittels zu bemächtigen, das ungezähmt gefährlich wird. Im Kino verknüpfen sich die beiden Dinge: es kann ein mechanisches Mittel sein, um zur Mechanisierung des Bildes der Welt zu gelangen. Was den richtigen Gebrauch des mechanischen Mittels angeht, so muß man sagen, daß es gewiß falsch wäre, seine Eigenheiten stärkstmöglich zu unterdrücken und zu verbergen. Wie jener Architekt, der zwar auf originelle und persönliche Weise die Konstruktionselemente versammelt, dabei aber doch ihre Uniformität hervorheben wird (wodurch er zu einer schönen Einheit zwischen den verschiedenen Teilen eines Hauses gelangt, innerhalb eines Komplexes von Häusern oder sogar zwischen den Häusern einer Stadt), so wird auch der vernünftige Regisseur, obgleich er seinem Film eine subjektive Note gibt, doch die Möglichkeiten betonen, ein so authentisches, genaues und konkretes Bild der physischen und materialen Fakten zu schaffen, wie es gleichermaßen mit den anderen Künsten nicht möglich wäre. Indem er also den technisch-wissenschaftlichen Verismus negiert und sich eines „überlegten Verismus“ bedient, erlangt der Regisseur mit dem Kino eine Ausdrucksform, die dem Geist unserer Epoche weitgehend entspricht, und die die anderen Künste – wie wir aus verschiedenen Versuchen (veristische und realistische Malerei und Literatur) wissen – nur näherungsweise erreichen und nicht ohne ein wenig von ihrem eigenen Charakter zu opfern. Der Konflikt zwischen Künstler und Maschine – der sich durchaus in der völligen Beherrschung der Maschine durch den Künstler auflösen kann, der dann aus diesem Sieg neuen Reichtum, neue Mittel zieht – ist nur der erste Aspekt, den der technische Mechanismus der Filmproduktion aufweist. Der zweite erwächst daraus, daß der Kinofilm das geeignete Mittel ist, um das volkstümliche Schauspiel in eine Phase der Industrialisierung zu überführen. Es ist sehr bezeichnend, daß in der kinematographischen Technik das „Original“ Kopie genannt wird und in einer großen Zahl von gleichen und gleichwertigen Exemplaren reproduziert werden kann. Das „Negativ“, das Original im technischen Sinn, ist nur die Matrix und nicht das Produkt, das verbreitet wird; es entspricht eher der Kupferplatte bzw. dem Holzbrett des Stichs oder der Druckplatte. Auch bei den Stichen oder beim Druck existiert eine beliebige Zahl von gleichwertigen Originalen; wir wissen, daß beide Drucktechniken, fast gleichzeitig entstanden, der größeren Verbreitung des Denkens, der Kunst, der informativen, polemischen, propagandistischen etc. Dokumentation dienen.

Diese Erfindungen, entstanden am Anfang der modernen Epoche, begründen eine Entwicklung, deren jüngste und höchst wirkungsvolle Mittel Kino und Radio sind. Man sagt oft, daß das Kino eine Kunst für die Massen sei: eine Behauptung, die man als richtig ansehen kann unter der Bedingung, daß die Tatsache nicht ignoriert wird, daß der Film theoretisch auch individuelle Kunst sein

kann. Wir haben in der Tat in den Avantgardefilmen typische Beispiele einer individualistischen Filmkunst, welche – sich der neuen Mittel bedienend – Werke hervorbringt, die allein dem Auge des Kenners verständlich sind: auf die gleiche Weise wie bestimmte Bücher, bestimmte ziemlich esoterische Musiken oder Gemälde. Und es wäre verfehlt, wollte man diesen Produktionen die Daseinsberechtigung verweigern, indem man sie antikinematographisch nennt, nur weil sie sich an wenige richten: „to the happy few“. Andererseits sind Filme dieser Art üblicherweise kurz, mit einfachen technischen Mitteln und von Wenigen mit stark idealistischer Gesinnung gemacht; jeder Versuch, sie auf derselben breiten Basis wie „normale“ Filme herzustellen, erleidet ohne weiteres Schiffbruch. Und zwar aus ökonomischen Gründen. Das Kino verläßt schon früh jene Entwicklungsstufe, auf der man einen Film von einigen Dutzend Metern und mit einigen Hundert Lire macht. Aus dem Operateur, der mit der eigenen Kamera kleine ‚Szenen aus der Wirklichkeit‘ „dreht“, entsteht die große Produktionsfirma, die ein Millionenkapital in die Fabrikation von Filmen investiert, wozu Hunderte von Menschen, riesige Mengen mehr oder weniger wertvollen Materials, große Gebäude, viel Zeit etc. etc. nötig sind. Wir zitieren dazu die ersten Zeilen einer von John Grierson publizierten Schrift², einem der Pioniere des dokumentarischen Films. „Ein Kinokünstler muß nicht wenige Schwierigkeiten überwinden, um die technischen Mittel zu finden, die er braucht. Eine Kamera kostet Tausende Pfund Sterling; eine Tonaufzeichnungseinrichtung dreimal mehr; jede Sekunde der Aufnahme sechs Penny. Fügen Sie die Kosten für die Schauspieler, die Techniker, für die tausend technischen Prozesse hinzu, die zwischen der Konzeption des Films und dem fertigen Film stehen, so gerät der Preis der Produktion in den Bereich der Hochfinanz. Ein Dichter braucht wenige Penny; ein Filmregisseur Tausende und Tausende von Pfund Sterling. Die Kosten eines Films liegen zwischen dem Preis für ein Krankenhaus und dem Kostenvoranschlag für die Sanierung der Elendsviertel von Southwark.“ Nun, eine solche Ausgabe für das Vergnügen Weniger wäre nicht gerechtfertigt, weder vom moralischen Standpunkt (eben weil die für den Film investierten Produktionsmittel für den Bau eines Krankenhauses reichen würden) noch vom ökonomischen Standpunkt (weil das Investment eines solchen Kapitals keine Rendite durch wenige Personen finden kann). Wichtiger als der zweite ist jedoch der erste Punkt: eine Sache, die soviel wertvolle Energie der Gemein-

2 John Grierson (1898-1972). Der englische Filmproduzent und Dokumentarfilmer war international in zahlreichen Organisationen zur Filmförderung tätig. Bei der von Arnheim zitierten Schrift handelt es sich um *Grierson on Documentary*, London 1946/1966 (Anm. d. Red.).

schaft anzieht, muß, auf direkte oder indirekte Weise, der Gemeinschaft Vorteile bringen.

Andererseits ist das Kino extrem geeignet, ideale Spektakel für die Massen herzustellen, nicht nur wegen des bescheidenen Preises, zu dem sie geliefert werden können. Auch das Buch kann bewegende und sensationelle Geschichten erzählen, jedoch nicht mit derselben unmittelbaren Konkretheit wie die Bilder auf der Leinwand; auch das Theater bietet dem Auge und dem Ohr anziehende Schauspiele an, aber nicht mit jener unerschöpflichen Vielfalt von Milieus und Ereignissen, mit jener Authentizität der Beschreibungen, wie sie dem Kino eigentümlich sind; auch die Musik weckt Gefühle, aber sie erzählt nicht, befriedigt nicht die Neugier, eröffnet keine Ausblicke auf phantastische Traumwelten: die Träume des Dienstmädchens, jene armen Träume von Glück, Reichtum und Schönheit werden nur vom Kino befriedigt. Nachdem es zur Industrie geworden ist und dasselbe Produkt Millionen von Verbrauchern zur Verfügung stellt, bringt das Kino, wie alle Industrien, eine starke Nivellierung hervor: ein Phänomen, das für sich keineswegs schädlich ist, das es aber sein kann, wenn das Produkt keinen ausreichendem Wert besitzt. Dem Problem der Qualität kommt eine enorme soziale Bedeutung zu, sobald sich das Produkt an alle wendet.

Prüfen wir den Wert unseres Produktes, dann entdecken wir, daß es einen Konflikt zwischen zwei entgegengesetzten Lagern gibt. Die einen meinen, man müsse arbeiten, um dem Verbraucher eine Ware von besserer Qualität anzubieten, d.h. von hohem künstlerischen, erzieherischen und bildenden Wert. Dies ist die Meinung von Regierungsinstanzen, die mit der nationalen Erziehung beauftragt sind, und außerdem all derjenigen, denen das Kino als geistige Kraft am Herzen liegt. Der entgegengesetzte Gesichtspunkt besteht darin, sich des großen ökonomischen Werts einer mächtigen Industrie wie der kinematographischen bewußt zu sein und der Notwendigkeit, sie auf jede Weise zu unterstützen. Das ist die Meinung von Regierungsinstanzen, die mit der nationalen Ökonomie beauftragt sind, und all jener, die sich in erster Linie für kommerzielle Werte interessieren. Im übrigen bestehen die Aufgaben des Produzenten selbst darin, mit den kleinsten Kosten und dem geringsten Risiko ein Produkt herzustellen, das die größte Zahl von Kunden am stärksten anspricht. Seine Klage ist bekannt: „Ihr schreibt in den Zeitungen keine Kritiken über Butter oder Zigaretten; warum kritisiert ihr also unsere Filme?“ Um ihm zu antworten, ist es nicht einmal nötig, auf der Tatsache zu bestehen, daß ein Mittel, das fähig ist, hohe soziale und geistige Werte hervorzubringen, eine Kontrolle verdient; es ist vielleicht wirkungsvoller zu sagen: „Aber wenn es einem Hersteller in den Sinn kommt, in die Butter Material minderen Wertes zu mischen oder in die Zigaretten Opium, was passiert dann? Es kommt die Polizei, um die Firma zu schließen

und ihn ins Gefängnis bringen zu lassen. Nun, im durchschnittlichen kinematographischen Produkt gibt es so viel Material von minderem Wert, so viel Opium. Und nur selten kommt die Polizei. Und wir beschränken uns darauf, solche Produkte in der einen oder anderen unabhängigen Zeitung oder Zeitschrift zu kritisieren. Wäre es dann nicht klüger, auf ein solches Argument zu verzichten?“ Der Hauptpunkt des Problems liegt in der Tatsache, daß das große Publikum im allgemeinen – zum Beispiel bei den Lebensmitteln oder Kleidern – nach dem Produkt bester Qualität verlangt und den Produzenten so zwingt, gute Ware anzubieten; auf geistigem Gebiet hingegen hat es den Wahn der Gifte, der schädlichen Dinge; so kann der Produzent aus seiner Sicht nicht anders als beschädigende Produkte anzubieten. Diese Tendenzen des Publikums rühren zum Teil von schlechter Erziehung und Gewohnheit her, zum Teil vom Wunsch, den Unbilden des Lebens zu entfliehen und eine schönere, wenn auch illusorische Welt zu suchen. Offenkundig existieren zwei Methoden, um diese schwere Unzulänglichkeit zu heilen: erstens: irgendwie und vor allem mittels der Schule den Geschmack der Massen zu verbessern, damit sie würdige Filme verlangen; zweitens: dem Publikum würdige Filme aufzwingen, um so auch das wirksame Mittel des Kinos für die Verbesserung der Kultur einzusetzen. In einigen Ländern versucht die Regierung, beide Verfahren anzuwenden: aber die Ergebnisse sind noch wenig interessant.

Indessen fährt die Filmproduktion fort, sich zu industrialisieren, und der Typ des kleinen Produzenten, der kommerzielle Interessen mit ehrlichen künstlerischen Ambitionen zu verbinden suchte, ist im Begriff zu verschwinden. Die Produktion tendiert dazu, große Sachen zu schaffen, ausschließlich auf der Grundlage präziser Kalkulationen, basierend auf dem laufenden Publikumsgeschmack und auf Verfahren einer rationalisierten und standardisierten Produktionsweise. Man kann leicht festhalten, worin die Funktion des Künstlers innerhalb einer solchen Organisation besteht: das kinematographische Produkt wird in den technischen und kommerziellen Herstellungsverfahren standardisiert, aber es darf dabei trotzdem, wenn auch in bestimmten Grenzen, individuell bleiben, um die Aufmerksamkeit und Neugier des Publikums nicht zu ermüden. Der Künstler soll also zu dieser Individualisierung beitragen, die für den Produzenten keinen Wert an sich hat, sondern ein Mittel ist, um den Absatz konstant zu halten: ein neues thematisches Motiv, ein neuer „gag“, ein neuer Schauspieler, ein neuer technischer Trick gehören zu den zahlreichen Versuchen, den Markt zu halten oder zu vergrößern, und werden nur dann akzeptiert, wenn das Riskieren unsicherer, weil neuer Faktoren zu einem größeren Gewinn führen kann. Daher existiert eine fortwährende und entnervende Reibung zwischen kreativer Phantasie und kommerziellen Absichten: das Ergebnis sehen wir auf allen Lein-

wänden der Erde. Die kommerziellen Produktionskriterien enthüllen ihren ganzen Charakter in dem dramatischen Konflikt, der ausbricht, wenn sie sich der geistigen Schöpfung bemächtigen. Auch die vergangenen Zeiten kannten die Qualen des Künstlers, der seinen persönlichen Ausdruck dem Geschmack der Mäzene oder der Massen nicht angleichen kann. Man kannte und man kennt die Kämpfe zwischen Dichter und Verleger, wenn es darum geht, ein „schwieriges“ Buch herauszubringen. Doch wird im Falle der Literatur das Dilemma dadurch gemildert, daß der Verleger meist ein gebildeter, oft ein sehr gebildeter Mann ist (und folglich sensibel gegenüber der eigenen Verantwortung als Verwalter und Verbreiter des geistigen Erbes), und darüber hinaus durch den Umstand, daß die geringeren Kosten einer Buchpublikation die Spekulation auf eingeschränkte Leserkreise erlaubt. In der Welt des Kinos jedoch gibt es keine Tradition der Achtung kultureller Werte, und auf der anderen Seite gibt es große materielle Schwierigkeiten, sie zu berücksichtigen. Es verlangte schon missionarischen Idealismus von seiten des Produzenten, die aktuellen Produktionsmethoden aufzugeben, die kommerziell zuträglich sind, aber absolut ungeeignet zur Schaffung von Kunstwerken und dazu, unter den Massen die Wohltaten des Schönen, d.h. des Guten zu verbreiten.

Es ist inzwischen zum unbestreitbaren Faktum geworden, daß die Geistesnahrung der Massen von höchster Qualität sein muß: der einfache vulgäre Zeitvertreib genügt nicht. Man spürt immer mehr die Notwendigkeit, dem Volk eine würdige Kultur anzubieten: aus dem Gefühl der Verantwortung gegenüber all jenen, die kulturell „minderjährig“ sind und daher, wie die Kinder, nicht wissen, was ihnen guttut und wieviel gute Dinge es gibt und geben kann; weil eine Kultur, die vom Volk abgetrennt ist und folglich Privileg der Wenigen, zur Dekadenz verurteilt ist. Für das moderne Leben fatal ist das Fehlen wechselseitiger Beziehungen zwischen der Masse – Trägerin großer vitaler und elementarer Gefühle, die an ihrem Busen die großen Künstler schafft und formt – und den großen Künstlern, die die großen Gefühle präzisieren, interpretieren, reinigen, singen. In dem Augenblick, in dem – wie im Falle von Kino und Radio – die Existenz einer Kunst anfängt, von der Gnade der großen Massen abzuhängen, wird die Rechnung präsentiert: die übergangene, verachtete und erniedrigte Masse zwingt dem künstlerischen Schaffen ihren Willen, ihren Geschmack auf und bindet dem Künstler, der glaubte, „frei“ zu sein, die Hände im Sinne eines mittelalterlichen Feudalismus. Der Riese Anteus bemerkt, daß er den Kontakt mit Mutter Erde verloren hat, und sieht sich von Herkules besiegt. Die Hindernisse, die in der Folge auftauchen, sind nicht nur künstlerischer, sondern auch moralischer und politischer Natur. Die Reife des Denkens und die Breite der Erfahrung, die notwendig sind für das Verstehen und die gerechte Bewertung

von sehr vielen Kunstwerken, können bei den Massen nicht vorhanden sein; daher rührt eine Notwendigkeit der ziemlich strengen Kontrolle all dessen, was sich an ein großes Publikum wendet. Niemand kann leugnen, daß die Zensur ein unangenehmes und für die künstlerische Produktion extrem negatives Phänomen ist; aber es ist ein Irrtum, die Verbote der Kinzensur mit der extremen Ausdrucksfreiheit zu vergleichen, die hier und dort für die anderen Künste existiert, die sich eben an ein begrenztes Publikum wenden. Für die Literatur zum Beispiel ist diese Analogie auch aus einem anderen Grund falsch: die Abstraktheit des Wortes erlaubt die Beschreibung vieler Motive, die vor dem Auge, in der Konkretheit des optischen Bildes, unerträglich werden. Aber auch davon abgesehen ist es offensichtlich, daß der ungebildete Mensch sehr vielen irrtümlichen und gefährlichen Verallgemeinerungen ausgesetzt wird; während der temperierte Mensch, versehen mit einer starken geistigen Disziplin, fähig ist, die Fiktion mit wirklichen Fakten zu vergleichen und den Einzelfall mit der allgemeinen Wahrheit. Das ändert nichts daran, daß die Zensur ein zeitweiliger und wenig sympathischer Notbehelf ist und daß sie praktisch sehr oft – mit den verschiedenen privaten Kontrollen wie der „Legion of Decency“³ in den Vereinigten Staaten – unnütze Schwierigkeiten schafft, indem sie Filme verbietet, die es nicht verdienen, aber andere Filme voll tiefer Immoralität, die allerdings den kleinbürgerlichen Moralmaßstäben weniger zugänglich ist, passieren läßt. Solche Kontrollen folgen rein äußerlichen Kriterien, indem sie sich mechanisch Nacktheit, Scheidung, Selbstmord, verachtenswerten Milieus, Müttern unehelicher Kinder, ungünstigen Beschreibungen von Berufen, Klassen oder Personen entgegenstellen. Sie unterdrücken so die Möglichkeit, über schwere und leider existente Probleme zu diskutieren: sie untersuchen nämlich nicht die Moralität oder Immoralität des Geistes, mit dem die sympathischen oder unsympathischen Dinge behandelt werden. In der Praxis dienen Methoden dieser Art dazu, die strenge Aufrichtigkeit der echten Moralisten unmöglich zu machen: sie sprechen vielmehr die unzähligen Frivolitäten all derer frei, die die ungeschönte und realistische Beschreibung der Fakten geschickt zu vermeiden wissen.

Unterschiedliche und gewichtige geistige, moralische, soziale und ökonomische Faktoren behindern so entscheidend den Versuch, das Kino zu einer Kunst und zu einem Erziehungsmittel zu machen. Doch können wir nicht schließen, ohne daran zu erinnern, wie es in bestimmten, für die allgemeine Situation unty-

3 1934 gegründete katholische Organisation zur Bannung sogenannter unmoralischer Filme, die wegen ihrer strikten Forderungen und ihres (bis Anfang der fünfziger Jahre großen) Einflusses von Hollywood gefürchtet war. Vgl. Corliss, Richard: The Legion of Decency, in: *Film Comment* 4 (Summer 1969), S. 24–61 (Anm. d. Red.).

pischen Fällen möglich war, Werke von großem Wert zu schaffen, die belegen, wie das Kino ein neues Mittel von enormen Wert sein kann. Zuweilen hat ein Produzent einem mutigen und originellen Regisseur die Möglichkeit gelassen, ein Kunstwerk zu schaffen; oder es hat ein reicher oder von einem Mäzen geschützter Künstler einen Traum realisieren können. Enthusiastische Pioniere opferten ihre armen Ersparnisse, um einen Film nach streng persönlichen und künstlerischen Kriterien zu verwirklichen. Wir können auch auf tröstliche Perspektiven hoffen; wir sehen in der Tat die Initiative, die einige Regierungen unternommen haben, um die – staatliche oder private – Filmproduktion zu unterstützen; wir sehen die Produktion großer Reihen von „dokumentarischen“ Filmen, die für das Vorprogramm der öffentlichen Kinos, für die Schulen aller Art, für die wissenschaftliche Forschung bestimmt sind; wir sehen bestimmte große Industrien und Unternehmen, die für Werbezwecke Filmabteilungen nutzen, welche in weiten Grenzen frei sind, nach künstlerischen Kriterien zu produzieren (wie zum Beispiel die „GPO Unit“⁴, unterhalten von der englischen Post und von Grierson geleitet); wir sehen die Filmclubs, die ihren Mitgliedern beachtenswerte Filme präsentieren, welche oft alt oder verboten sind oder aus verschiedenen Gründen auf den Leinwänden der normalen Kinos nicht projiziert werden; und wir sehen schließlich die Zahl der Kinoliebhaber wachsen.

Aus dem Italienischen von Irmbert Schenk

4 Das *General Post Office* (GPO) übernahm 1933 die Filmabteilung des *Empire Marketing Board*, die u.a. Filme wie PANZERKREUZER POTESKIN (UdSSR 1927, Sergej Eisenstein) und BERLIN–DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walter Ruttmann) nach Großbritannien brachte und u.a. Flahertys INDUSTRIAL BRITAIN (1933) produzierte (Anm. d. Red.).