

Béla Balázs

Der sichtbare Mensch: Eine Film-Dramaturgie

1924

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15445>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch: Eine Film-Dramaturgie*. Halle (Saale): Wilhelm Knapp 1924. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15445>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-2019120116271858578890>

Nutzungsbedingungen:

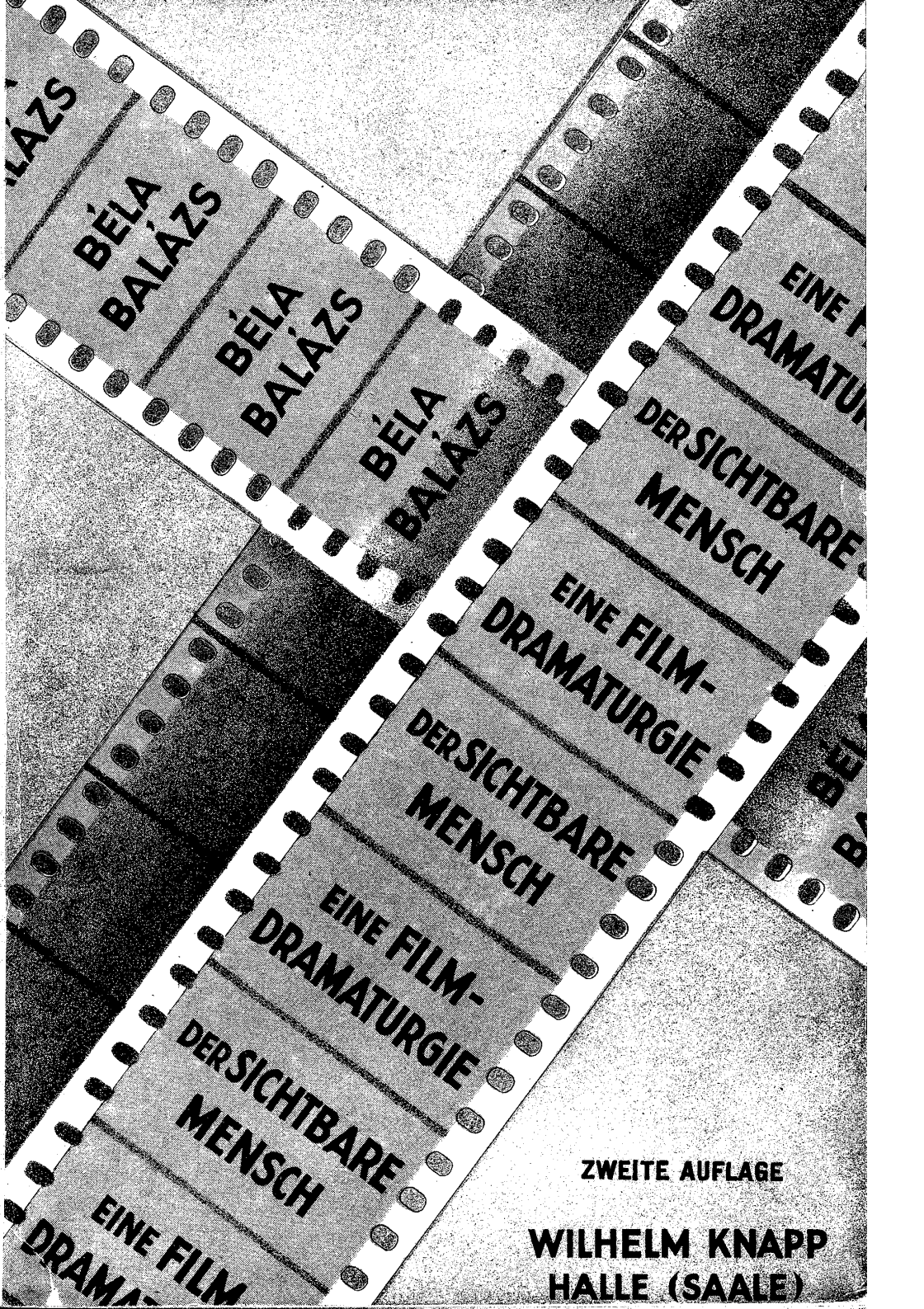
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.



LAZS

BÉLA
BALAZS

BÉLA
BALAZS

BÉLA
BALAZS

EINE
DRAMATUR

DERSICHTBARE
MENSCH

EINE FILM-
DRAMATURGIE

DERSICHTBARE
MENSCH

EINE FILM-
DRAMATURGIE

DERSICHTBARE
MENSCH

EINE FILM
DRAMAT

ZWEITE AUFLAGE

WILHELM KNAPP
HALLE (SAALE)

BÉLA BALÁZS

DER SICHTBARE MENSCH
EINE FILM-DRAMATURGIE

ZWEITE AUFLAGE



VERLAGSBUCHHANDLUNG WILHELM KNAPP
HALLE (SAALE)

COPYRIGHT BY WILHELM KNAPP, HALLE (SAALE).

Inhalt

	Seite
Vorrede in drei Ansprachen	7
I. Wir bitten um Einlaß!	9
II. An die Regisseure und alle anderen Freunde vom Fach	15
III. Vom schöpferischen Genuß	17
Der sichtbare Mensch	21
Skizzen zu einer Dramaturgie des Films	35
Die Filmsubstanz	37
<i>Die Einschichtigkeit des Films — Dichtende Darsteller — Film und Literatur — Film und Fabel — Parallele Fabel und tiefere Bedeutung — Von der visuellen Kontinuität — Die Atmo- sphäre — Die Bedeutung der sichtbaren Dinge — Verfälschte Lite- ratur — Sprachgebärde und Gebärdensprache — Die sichtbare Sprache — Die stumme Kunst und die Kunst des Schweigens — Das Drehbuch</i>	
Typus und Physiognomie	55
<i>Gefahren der Prägnanz — Kleider und andere Symbole — Goethe über den Film — Von der Schönheit — Das eigene Ge- sicht — Fremde Rassen — Seele und Schicksal — Die Ähnlichkeit und der Doppelgänger</i>	
Das Mienenspiel	64
<i>Die Epik der Empfindungen — Die Gefühlsakkorde — Das Tempo der Gefühle — Die sichtbaren Möglichkeiten und die Moral der Physiognomie — Das Drama des Mienenspiels — Die Groß- aufnahme</i>	
Die Großaufnahme	73
<i>Der Regisseur führt dein Auge — Der Naturalismus der Liebe — Vom »Einschneiden« der Detailaufnahmen — Groß- aufnahmen und Aufnahmen von Größen — Massenszenen — Filmimpressionismus — Die Wirklichkeit der Größe — Die Stimmung</i>	

	Seite
Das Gesicht der Dinge	87
<i>Expressionismus — Traum und Vision — Rahmenerzählung</i>	
<i>— Traum und Träumer — Die Traums substanz — Gedanken-</i>	
<i>photographie — Impressionismus und Expressionismus — Dekorative</i>	
<i>Stilisierung — Die »Aura«</i>	
Natur und Natürlichkeit	97
<i>Landschaft — Wie entsteht »Landschaft«? — Der Film und</i>	
<i>die Seele der Arbeit — Die Landschaften der Arbeit — Die Phy-</i>	
<i>siognomie als Kategorie und der Pansymbolismus — Das Gleichnis</i>	
<i>im Bild — Wunder und Gespenster — Amerikanischer Real-</i>	
<i>ismus — Tiere — Kinder — Sport — Bewegung — Die Ver-</i>	
<i>folgung — Sensationen — Kulisse, Schminke und Illusion</i>	
Die Bilderführung	123
<i>Die Zwischenbilder — Passagen — Simultaneismus und</i>	
<i>Refrain — Die Richtung der Bilder — Das Tempo — Titel</i>	
Fragmentarischer Nachtrag	139
<i>Von der Photographie — Dem Farbenfilm zum Gruß —</i>	
<i>Musik im Kino — Von der Filmgroteske</i>	
Weltanschauung	147
Zwei Porträts	155
Chaplin	157
Asta Nielsen	161

Vorrede in drei Ansprachen

Wir bitten um Einlaß!

Es scheint wohl angebracht, mein Büchlein nach altem Brauch mit einer Bitte um Gehör einzuleiten. Denn euer Aufhören ist nicht nur Vorbedingung, sondern das eigentliche, erhoffte, letzte Ziel meines unbescheidenen Unterfangens. Nicht mich anhören, sondern die Sache erhören sollt ihr; wie man ein Ding erschafft, er-baut, so sollt ihr sie er-hören.

Denn was ich euch vorläufig sagen kann, ist nicht sehr viel. Doch habt ihr einmal euer Ohr diesen Dingen geliehen, habt ihr überhaupt bemerkt, daß hier etwas zu bemerken ist, dann werden noch andere kommen und euch mehr berichten. Aber unter Tauben wird man stumm.

Darum fange ich diesen Versuch einer Kunstphilosophie des Films mit einer Bitte an die gelehrten Hüter der Ästhetik und Kunstwissenschaft an und sage: vor den Toren eurer hohen Akademie steht seit Jahr und Tag eine neue Kunst und bittet um Einlaß. Die Filmkunst bittet um eine Vertretung, um Sitz und Wort in eurer Mitte. Sie wünscht von euch endlich einer theoretischen Betrachtung gewürdigt zu werden, und ihr sollt ihr ein Kapitel widmen in jenen großen ästhetischen Systemen, in denen von den geschnitzten Tischbeinen bis zur Haarflechtkunst so vieles besprochen und

der Film gar nicht erwähnt wird. Wie der entrechtete und verachtete Pöbel vor einem hohen Herrenhaus steht der Film vor eurem ästhetischen Parlament und fordert Einlaß in die heiligen Hallen der Theorie.

Und ich will ein Wort für ihn sprechen, denn ich weiß, daß die Theorie gar nicht grau ist, sondern für jede Kunst die weiten Perspektiven der Freiheit bedeutet. Sie ist die Landkarte für den Wanderer der Kunst, die alle Wege und Möglichkeiten zeigt, und was zwingende Notwendigkeit zu sein schien, als einen zufälligen Weg unter hundert anderen entlarvt. Die Theorie ist es, die den Mut zu Kolumbusfahrten gibt und jeden Schritt zu einem Akt freier Wahl macht.

Warum das Mißtrauen gegen die Theorie? Sie muß gar nicht stimmen, um große Werke zu inspirieren. Fast alle großen Entdeckungen der Menschheit gingen von einer falschen Hypothese aus. Auch ist eine Theorie sehr leicht zu beseitigen, wenn sie nicht mehr funktioniert. Aber die »praktischen Erfahrungen« des Zufalls verammen wie schwere, undurchsichtige Wände den Weg. Noch nie ist eine Kunst groß geworden ohne Theorie.

Damit will ich nicht gesagt haben, daß der Künstler unbedingt »gelehrt« sein muß, und kenne auch die allgemeine (allzu allgemeine!) Ansicht vom Werte des »unbewußten Schaffens«. Doch kommt es darauf an, auf welchem Bewußtseinsniveau des Geistes einer »unbewußt« schafft. Denn die unbewußten Kompositionen eines Naturalisten fallen anders aus, als die gradeso unbewußten Schöpfungen eines Musikers, der Kontrapunkt studiert hat.

Doch von dem Wert der Theorie brauche ich wohl die gelehrten Herren, an die ich mich jetzt wende, am wenigsten

zu überzeugen. Eher davon, daß der Film einer Kunsttheorie würdig ist.

Aber gibt es denn Dinge, die einer Theorie nicht würdig sind? Ist es denn nicht die Theorie, die den Dingen erst die Würde verleiht, die Würde der Bedeutsamkeit, die Würde: Träger eines Sinnes zu sein? Und ihr werdet euch doch nicht einreden, daß diese Sinnggebung ein großmütiges Geschenk von eurer Seite ist? Die Sinnggebung ist unsere Selbstwehr gegen das Chaos. Wenn ein elementares Sein so gewaltig wird, daß wir es nicht mehr hindern noch ändern können, dann beeilen wir uns, in ihm einen Sinn zu erkennen, damit es uns nicht verschlingt. Die theoretische Erkenntnis ist der Kork, der uns über Wasser hält.

Nun, ihr Herren von der Philosophie, wir müssen uns beeilen, denn es ist höchste Zeit. Der Film ist eine Tatsache, eine so allgemeine, sozial und psychisch so tiefwirkende Tatsache geworden, daß wir, gerne oder nicht, uns mit ihr auseinandersetzen müssen. Denn der Film ist die Volkskunst unseres Jahrhunderts. Nicht in dem Sinn, leider, daß sie aus dem Volksgeist entsteht, sondern daß der Volksgeist aus ihr entsteht. Freilich wird eines durch das andere bedingt, denn es kann sich nichts im Volke verbreiten, was dieses nicht von vornherein haben will. Und da mögen die Ästhetiker ihre feinen Nasen rümpfen, wir können daran nichts ändern. Die Phantasie und das Gefühlsleben des Volkes wird im Kino befruchtet und gestaltet. Ob das ein Glück oder Unglück ist, darüber zu reden ist eitel. Denn in Wien allein spielen allabendlich fast 200, sage zweihundert Kinos mit durchschnittlich 450 Plätzen. Sie geben drei bis vier Vorstellungen pro Tag. Das macht, mit dreiviertelvollen Häusern

gerechnet, täglich fast 300.000 (dreihunderttausend!) Menschen in einer nicht sehr großen Stadt.

Hat je eine Kunst so eine Verbreitung gehabt? Hat überhaupt irgendeine geistige Äußerung (ausgenommen vielleicht die religiöse) je so ein Publikum gehabt? Der Film hat in der Phantasie und im Gefühlsleben der städtischen Bevölkerung die Rolle übernommen, die früher einmal Mythen, Legenden und Volksmärchen gespielt haben. Bitte, keine wehmütigen ästhetischen und moralischen Vergleiche zu ziehen! Wir kommen noch darauf zu sprechen. Vorderhand haben wir das als eine soziale Tatsache zu betrachten und uns zu sagen, daß geradeso, wie Volkslied und Volksmärchen (im übrigen auch nicht von jeher der Beachtung würdig gefunden) Gegenstand der folkloristischen Wissenschaft und Probleme der Kulturgeschichte sind, man von nun an nie mehr eine Kulturgeschichte oder Völkerpsychologie wird schreiben dürfen, ohne ein großes Kapitel dem Film zu widmen. Und wer von euch diese Tatsache als eine große Gefahr ansieht, der hat erst recht die Pflicht, mit ernster theoretischer Kontrolle beizuspringen. Denn hier geht es nicht um eine intime Angelegenheit literarischer Salons, sondern um Volksgesundheit!

Nun, möge die Kulturgeschichte sich — so höre ich euch sagen — mit dem Film befassen, ein Problem der Ästhetik und Kunstphilosophie ist er nicht. Wahrlich, die Ästhetik gehört zu den hochmütig-aristokratischsten Wissenschaften, denn sie ist eine der ältesten und stammt noch aus der Zeit, da mit jeder Frage die letzte Frage nach Sinn und Sein gemeint wurde. Darum hat sich auch die Ästhetik die Welt immer ganz aufgeteilt und findet für Neuerscheinungen sehr schwer Platz. Es gibt keine so exklusive Gesellschaft wie die der Musen.

Und nicht mit Unrecht. Denn jede Kunst bedeutet ein eigenes Verhältnis des Menschen zur Welt, eine eigene Dimension der Seele. Solange der Künstler in diesen Dimensionen bleibt, können seine Werke nie dagewesen, neu sein, seine Kunst ist es nicht. Wir können mit Teleskop und Mikroskop tausend neue Dinge entdecken, es wird doch immer nur das Gebiet des Gesichtssinns sein, das erweitert wurde. Doch eine neue Kunst wäre wie ein neues Sinnesorgan. Und diese vermehren sich auch nicht allzu häufig. Und dennoch sage ich euch: der Film ist eine neue Kunst und so verschieden von allen anderen wie Musik von der Malerei und diese von der Literatur. Sie ist eine von Grund aus neue Offenbarung des Menschen. Dies zu beweisen will ich versuchen.

Sie mag auch neu sein, sagt ihr, aber eine Kunst ist sie doch nicht, weil sie, von Anfang an industrialisiert, keine bedingungslose und spontane Äußerung des Geistes sein kann. Nicht die Seele, sagt ihr, sondern das Geschäftsinteresse und die Maschinenteknik müssen dabei entscheiden.

Nun, es ist noch nicht ausgemacht, daß Industrie und Technik unbedingt und für immer etwas Menschen-, also Kunstfremdes sein müssen. Hier möchte ich aber darauf noch nicht eingehen, sondern nur fragen: Woher wißt ihr, daß ein Film unkünstlerisch ist? Um das beurteilen zu können, müßt ihr doch einen bestimmten Begriff vom künstlerischen, vom guten Film haben. Ich fürchte, daß ihr die Güte der Filme an einer falschen Norm messet und die Maßstäbe anderer, ihnen wesensfremder Künste an sie legt. Der Aeroplan ist kein schlechtes Auto, weil er auf der Landstraße nicht gut zu gebrauchen ist. Und auch der Film hat andere, eigene Wege.

Aber wenn auch jeder Film, der bis jetzt gemacht wurde,

schlecht und unkünstlerisch wäre, ist es nicht gerade die Aufgabe von euch Theoretikern, seine prinzipiellen Möglichkeiten zu erforschen? Diese wären wahrscheinlich des Wissens wert, auch wenn nie eine Hoffnung für ihre Realisierung bestände. Die gute, die schöpferische Theorie ist keine Erfahrungswissenschaft und wäre vollkommen überflüssig, wenn sie warten müßte, bis die Kunst in allem vollendet schon vorhanden ist. Die Theorie ist, wenn auch nicht das Steuerruder, doch zumindest der Kompaß einer Kunstentwicklung. Und erst wenn ihr euch einen Begriff von der guten Richtung gemacht habt, dürft ihr von Verirrungen reden. Diesen Begriff: die Theorie des Films, müßt ihr euch eben machen.

II

An die Regisseure und alle anderen Freunde vom Fach

Ihr schafft den Sinn, ihr braucht ihn nicht zu verstehen. Ihr müßt es in den Fingerspitzen haben, nicht im Kopf. Und dennoch, Freunde, es gehört zur Würde eines jeden Berufes, daß er seine Theorie hat. Denn mit der Praxis ist es so wie mit der Kunst des Wunderdoktors. Er kennt keine Theorie, die Erfahrung diktiert ihm seine Rezepte, und er kuriert oft besser als der gelehrte Arzt. Aber doch nur Fälle, die ihm schon untergekommen sind. Neuen Problemen steht er ratlos gegenüber. Denn Erfahrung kann sich naturgemäß nur darauf beziehen, was schon dagewesen ist, und er hat keine Methode, das Neue zu erforschen. Zum Experimentieren ist aber der Film ein zu teures Ding. Auch in der Technik wird nie aufs Geratewohl darauf losexperimentiert. Erst steckt die Theorie bestimmte Ziele und rechnet alle Möglichkeiten aus, und nur die Wege werden im Experiment ausprobt.

Ihr wißt es am besten, daß in der jungen Kunst des Films jeder Tag neue Probleme bringt, wobei euch keine alte Erfahrung zu raten weiß. In diesen Fällen muß sich wohl auch der Regisseur der Prinzipien, die er unbewußt angewendet

hat, einmal bewußt werden, damit sie ihm zur handlichen Methode werden.

Auch wird euch eure genial-unbewußte Intuition wenig nützen, wenn ihr ganz neue Dinge schaffen wollt. Denn dem »unbewußt« arbeitenden Regisseur steht meist ein höchst bewußt rechnender Generaldirektor der Firma gegenüber, dem er die Brauchbarkeit seiner neuen Idee nicht erst mit dem fertigen Werk praktisch beweisen kann. Denn er kommt gar nicht dazu, den Film zu machen, wenn er nicht die Möglichkeit hat, jenen Geschäftsleiter von vonherein, also theoretisch, zu überzeugen und zu beruhigen.

Und überhaupt: ihr liebt doch die Materie, mit der ihr arbeitet. Ihr denkt an sie, wenn ihr sie auch nicht gerade unter der Hand habt, und wollt mit ihr im Gedanken spielen. Dieser spielende Gedanke ist aber schon Theorie. (Nur das Wort klingt so häßlich.) Ihr liebt die Materie, aber sie wird euch nur wiederlieben, wenn ihr sie kennt.

III

Vom schöpferischen Genuß

Ich werde wohl auch einige Worte der Entschuldigung und Rechtfertigung an das Publikum richten müssen, denn ich fühle mich fast schuldig vor ihm. Ich komme mir vor wie die Schlange, die den Kindlich-Unschuldigen vom Sündenbaum des Wissens zu essen geben will. Denn das Kino war ja bis jetzt das glückliche Paradies der Naivität, wo man nicht gescheit, gebildet und kritisch sein mußte, in dessen Dunkel, wie in der Rauschatmosphäre einer Lasterhöhle, auch die kultiviertesten und ernstesten Geister sich ihrer verpflichtenden Bildung und ihres strengen Geschmacks ohne Scham entkleiden konnten, um sich in nackter, urnatürlicher Kindlichkeit dem bloßen primitiven Zuschauen hinzugeben. Nicht nur von der Arbeit, sondern auch von der seelischen Differenziertheit hat man sich dort ausgeruht. Man durfte darüber lachen, daß einer auf den Hintern fällt, und durfte (im Dunkeln!) über Dinge dicke Tränen weinen, die man als Literatur mit Verachtung von sich zu weisen verpflichtet war. Man hat sich geniert, an schlechter Musik Gefallen zu finden. Aber das Kino war, Gott sei Dank, keine Bildungsangelegenheit! Es war ein einfaches Genußmittel wie der Alkohol. Und jetzt soll das auch eine Kunst werden, von der man etwas zu

verstehen hat? Jetzt soll man auch da gebildet werden und einen Unterschied erfahren zwischen gut und schlecht wie nach dem Sündenfall?

Nein, wahrlich, ich bin nicht gekommen, um euren Genuß zu stören. Im Gegenteil. Ich will es versuchen, eure Sinne und Nerven zu größerer Genußfähigkeit zu stimulieren. Denn das Verständnis für den Film ist der unbefangenen süßen Kindlichkeit nicht abhold. Der Film ist eine junge, noch unverschmockte Kunst und arbeitet mit neuen Urformen der Menschlichkeit. Darum gehört es gerade zu seinem richtigen Verständnis, sich auf das ganz Primitive und Naive einstellen zu können. Ihr werdet weiter lachen und weinen und werdet es nicht als »Schwäche« leugnen müssen.

Und was den Genuß betrifft, muß man den nicht »verstehen«? Auch das Tanzen muß gelernt werden. Ist nicht der Genußmensch auch immer der Feinschmecker und Kenner? Und jeder Wollüstling wird es euch sagen: das bewußte Genießen ist der höchste Genuß. (Vielleicht ist die Theorie auch nur ein Raffinement der Lebenskunst?)

Wenn ihr Schlechtes von Gutem scheiden werdet, geht für euch vielleicht manches verloren. Doch ihr gewinnt dafür den Genuß des Wertes. Ihr kennt ihn wohl, wenn es sich um echte oder falsche Edelsteine handelt. Die Filmfabrikanten kennen ihn auch und darum pflegen sie bei ihren Ausstattungsfilmen mit den Milliardenkosten Reklame zu machen. Denn der Wert der Sache hat einen ganz besonderen Reiz. Aber die Milliarden zeigen nur den Preis und nicht eigentlich den Wert des Films an, der Film aber hat nicht nur Geld, sondern auch Talent, Geist, Geschmack und Leidenschaft gekostet, die alle in ihm glühen und schillern wie das Feuer im

echten Edelstein und für den Kenner sichtbarer sind als das investierte Geld.

Für den Feinschmecker ist es ein besonderer Genuß, im Weine die Traube und den Jahrgang zu kennen. Er analysiert ihn mit der Zunge. Auch die ästhetische Theorie ist nichts weiter als so ein bedächtiges Schlürfen, mit dem man auch das verborgene Werk des inneren Lebens empfinden und genießen will. Der Mensch, der bei der Kunst dazu nicht fähig ist, kommt mir vor wie jener, der beim Rennen nur den letzten Moment der Ankunft sieht. Jedoch der Weg zum Ziel, der Kampf ums Ziel ist das eigentlich Aufregende. Für den Kenner aber steigert sich jede bloße Tatsache zu einer Leistung, jede Erscheinung zu einem Gelingen, jede Tat zu einem Sieg, an dem noch die lebendige Hitze des Ringens zu spüren ist.

Doch werdet ihr sagen, was die gelehrten Ästheteten sagen: der Film ist eben keine Kunst, weil er ja von vornherein auf den unkritischen Geschmack eingestellt ist und auch gar keine Anforderungen an ein besonderes Verständnis stellt. Das im allgemeinen zu behaupten, ist ein Unrecht. Aber zugestanden, daß es fast soviel schlechte Filme wie schlechte Bücher gibt, und zugestanden, daß die Herstellung eines Films so ungeheuer kostspielig ist, daß die Unternehmer einen Mißerfolg nicht riskieren können und daher unbedingt mit dem bereits vorhandenen Bedürfnis rechnen müssen. Was folgt daraus? Nur, daß es von euch, von eurem Bedürfnis, von eurer Genußfähigkeit abhängt, was für Filme ihr bekommen werdet. Der Film ist, mehr als jede andere, eine soziale Kunst, die gewissermaßen vom Publikum geschaffen wird. Jede andere Kunst ist doch im wesentlichen durch den Geschmack, durch das Talent der Künstler bedingt. Beim Film wird aber der Geschmack

und das Talent des Publikums entscheiden. In dieser Mitarbeit liegt eure große Mission. Das Schicksal einer neuen, großen, unermesslichen Möglichkeiten bietenden Kunst ist in eure Hände gelegt. Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen, um sie dann zu bekommen, ihr müßt erst lernen, ihre Schönheit zu sehen, auf daß sie überhaupt entstehen kann. Und wenn wir sie verstehen lernen, so werden wir, wir Publikum, mit unserer Genußfähigkeit zu ihrem Schöpfer.

Der sichtbare Mensch

Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht der Menschen unleserlich gemacht. Sie haben so viel vom Papier lesen können, daß sie die andere Mitteilungsförm vernachlässigen konnten.

Victor Hugo schreibt irgendwo, das gedruckte Buch habe die Rolle der mittelalterlichen Kathedrale übernommen und wurde zum Träger des Volksgeistes. Doch die tausend Bücher haben den einen Geist der Kathedrale zu tausend Meinungen zerrissen. Das Wort hat den Stein (die eine Kirche zu tausend Büchern) zerbrochen.

So wurde aus dem sichtbaren Geist ein lesbarer Geist und aus der visuellen Kultur eine begriffliche. Daß diese Wandlung das Gesicht des Lebens im allgemeinen sehr verändert hat, ist allbekannt. Doch weniger denkt man daran, wie sich dabei das Gesicht des einzelnen Menschen, seine Stirne, seine Augen, sein Mund, verändern mußten.

Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben. Sie heißt Kinematograph. Sie ist eine Technik zur Vervielfältigung und Verbreitung geistiger Produktion, genau wie die Buchpresse, und ihre Wirkung auf die menschliche Kultur wird nicht geringer sein.

Nicht-sprechen bedeutet noch lange nicht soviel wie nichts zu sagen haben. Wer nicht redet, der kann noch

überevoll sein von Dingen, die nur in Formen, Bildern, Mienen und Gebärden auszudrücken sind. Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebärden nicht Worte wie etwa die Taubstummen mit ihrer Zeichensprache. Er denkt keine Worte, deren Silben er mit Morsezeichen in die Luft schreibt. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar.

Es war die große Zeit der bildenden Künste, da der Maler und der Bildhauer nicht nur Form und Raumverhältnisse zu abstrakten Gebilden komponierte und der Mensch für ihn nicht nur ein Formproblem war. Die Künstler durften Seele und Geist malen, ohne darum »literarisch« zu werden, weil Seele und Geist nicht in den Begriffen stecken blieben, sondern noch restlos zu Körper werden konnten. Das war die glückliche Zeit, da die Bilder noch ein »Thema«, eine »Idee« haben durften, weil die Idee nicht immer vorerst in Begriffen und Worten erschien, und der Maler nicht erst nachträglich mit seinem Bilde eine Illustration dazu malte. Die Seele, die unmittelbar zum Körper wurde, konnte in ihrer primären Erscheinungsform gemalt und gemeißelt werden. Doch seit der Buchdruckerei ist das Wort zur Hauptbrücke zwischen Mensch und Mensch geworden. In das Wort hat sich die Seele gesammelt und kristallisiert. Der Leib aber ist ihrer bloß geworden: ohne Seele und leer.

Unsere Ausdrucksfläche hat sich auf unser Gesicht reduziert. Und nicht nur darum, weil die anderen Teile des Körpers mit

Kleidern verhängt sind. Unser Gesicht ist jetzt wie ein kleiner, unbeholfener, in die Höhe gestreckter Semaphor der Seele, der uns Zeichen gibt, so gut er kann. Manchmal nur helfen die Hände nach, deren Ausdruck immer die Melancholie verstümmelter Fragmente hat. Aber an dem Rücken eines griechischen Torsos ohne Kopf kann man deutlich sehen — auch wir können es noch sehen —, ob das verlorengegangene Gesicht geweint oder gelacht hat. Die Hüften der Venus lächeln nicht minder ausdrucksvoll als ihr Gesicht, und es hätte nicht genügt, einen Schleier über ihren Kopf zu werfen, um nicht zu wissen, was sie denkt und fühlt. Denn der Mensch war sichtbar an seinem ganzen Leib. Doch in der Kultur der Worte ist die Seele (seitdem sie so gut hörbar wurde) fast unsichtbar geworden. Das hat die Buchpresse gemacht.

Nun, der Film ist dabei, der Kultur wieder eine so radikale Wendung zu geben. Viele Millionen Menschen sitzen allabendlich da und erleben durch ihre Augen menschliche Schicksale, Charaktere, Gefühle und Stimmungen jeder Art, ohne der Worte zu bedürfen. Denn die Aufschriften, welche die Filme noch tragen, sind nebensächlich, teils vergängliche Rudimente der noch unentwickelten Formen, teils von spezieller Bedeutung, die nie eine Nachhilfe für den visuellen Ausdruck sein will. Die ganze Menschheit ist heute schon dabei, die vielfach verlernte Sprache der Mienen und Gebärden wieder zu erlernen. Nicht den Wortersatz der Taubstummensprache, sondern die visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele. Der Mensch wird wieder sichtbar werden.

Die moderne Philologie und Sprachgeschichtsforschung hat festgestellt, daß der Ursprung der Sprache die Aus-

drucksbewegung ist. Das heißt, der Mensch, der zu sprechen beginnt (wie auch das kleine Kind), bewegt Zunge und Lippen nicht anders wie seine Hände und die Muskeln seines Gesichtes, also ursprünglich nicht mit der Absicht, Töne von sich zu geben. Die Bewegungen der Zunge und der Lippen sind zu Anfang geradeso spontane Gebärden wie jede andere Ausdrucksbewegung des Körpers. Daß dabei Laute entstehen, ist eine sekundäre Erscheinung, die sozusagen im nachhinein praktisch verwertet wurde. Der unmittelbar sichtbare Geist wurde dann in einen mittelbar-hörbaren Geist übersetzt, wobei, wie bei jeder Übersetzung, manches verloren gehen mußte. Aber die Gebärdensprache ist die eigentliche Muttersprache der Menschheit.

An diese fangen wir jetzt an, uns zu erinnern, und sind dabei, sie neu zu lernen. Sie ist noch unbeholfen und primitiv und weit davon entfernt, der Differenziertheit der modernen Wortkunst nahezukommen. Aber weil sie ältere und tiefere Wurzeln in der menschlichen Natur hat als die gesprochene Sprache und weil sie dennoch von Grund auf neu ist, drückt sie schon mit ihrem Stammeln häufig Dinge aus, die die Künstler des Wortes vergeblich zu fassen versuchen.

Ist es ein Zufall, daß gerade in den letzten Jahrzehnten gleichzeitig mit dem Film auch der künstlerische Tanz zu einem allgemeinen Kulturbedürfnis wurde? Offenbar haben wir viele Dinge zu sagen, die mit Worten nicht zu sagen sind. Man geht zurück auf die ursprüngliche Ausdrucksbewegung, deren sekundäre und abgeleitete Formen unsere Kultur in die verschiedensten Sackgassen getrieben zu haben scheinen. Das Wort scheint den Menschen vergewaltigt zu haben. Prokrustes-

Begriffe warfen vieles über Bord, was uns heute schon abgeht, und die Musik allein genügt nicht, um es uns wiederzugeben. Die Kultur der Worte ist eine entmaterialisierte, abstrakte, verintellektualisierte Kultur, die den menschlichen Körper zu einem bloßen biologischen Organismus degradiert hat. Aber die neue Gebärdensprache, die da kommt, entspringt unserer schmerzlichen Sehnsucht, mit unserem ganzen Körper, vom Scheitel bis zur Sohle wir selbst, Mensch sein zu können (nicht nur in unseren Worten) und unseren eigenen Leib nicht mehr als eine fremde Sache, als irgendein praktisches Werkzeug mit uns schleppen zu müssen. Sie entspringt der Sehnsucht nach dem verstummten, vergessenen, unsichtbar gewordenen leiblichen Menschen.

Warum die dekorativen Choreographien der Tänzer und Tänzerinnen diese neue Sprache nicht bringen werden, darüber wird noch gesprochen werden. Der Film ist es, der den unter Begriffen und Worten verschütteten Menschen wieder zu unmittelbarer Sichtbarkeit hervorheben wird.

Dieser sichtbare Mensch ist aber heute schon nicht mehr und noch nicht ganz da. Denn es ist ein Gesetz der Natur, daß jedes Organ, das nicht gebraucht wird, degeneriert und verkrüppelt. In der Kultur der Worte wurde unser Körper als Ausdrucksmittel nicht voll gebraucht und darum hat er auch seine Ausdrucksfähigkeit verloren, ist unbeholfen, primitiv, dumm und barbarisch geworden. Wie oft ist der Gebärdenschatz ganz primitiver Völker reicher als der eines hochgebildeten Europäers, der über den größten Wortschatz verfügt. Noch einige Jahre guter Filmkunst und die Gelehrten werden vielleicht daraufkommen, daß man mit Hilfe des Kinetographen das Lexikon der Gebärden und der Mienen zu-

sammenstellen müßte wie das Lexikon der Worte. Das Publikum wartet aber nicht auf diese neue Grammatik künftiger Akademien, sondern geht ins Kino und lernt von selbst.

Es wurde schon viel darüber gesprochen, daß der moderne Europäer seinen Körper vernachlässigt. Und man hat sich mit heiliger Begeisterung auf den Sport geworfen. Doch der Sport kann den Körper gesund und schön machen, beredt macht er ihn nicht. Denn es sind doch immer nur die animalischen Qualitäten, die er steigert. Er macht ihn nicht zum empfindlichen Medium der Seele, nicht zum nervösen Spiegel, der jede leiseste Seelenregung zeigt. Es kann jemand auch eine gewaltige und schöne Stimme haben, ohne mit ihr präzise sagen zu können, was er meint.

Doch nicht nur der menschliche Körper ist durch diese Vernachlässigung als Ausdrucksorgan verkümmert, sondern auch die Seele, die durch ihn auszudrücken gewesen wäre. Denn, wohlgemerkt, es ist nicht derselbe Geist, der sich einmal hier in Worten, ein andermal dort in Gebärden ausdrückt. Wie auch in der Musik nicht dasselbe bloß anders gesagt wird wie in der Dichtung. Die Eimer der Worte schöpfen aus anderen Tiefen und bringen anderes an die Oberfläche als die Gebärden. Doch in diesem Fall ist es so, daß der Brunnen versiegt, aus dem nicht geschöpft wird. Denn die Möglichkeit uns auszudrücken, bedingt schon im voraus unsere Gedanken und Gefühle. Das ist die Ökonomie unserer geistigen Organisation, die nichts Unverwendbares zu produzieren vermag. Psychologische und logische Analysen haben es erwiesen, daß unsere Worte nicht nur nachträgliche Abbilder unserer Gedanken sind, sondern ihre im vorhinein bestimmenden Formen. Zwar reden schlechte Dichter und Dilettanten viel

von ihren unaussprechlichen Gefühlen und Gedanken, in Wahrheit ist es aber so, daß wir nur sehr, sehr selten Dinge denken können, die man nicht aussprechen kann, und dann wissen wir erst nicht, was wir gedacht haben. Die geistige Entwicklung des Menschen ist auch hier, wie auf jedem anderen Gebiet, eine dialektische. Der wachsende, sich dehnende menschliche Geist dehnt und vermehrt zwar seine Ausdrucksmöglichkeiten, doch andererseits sind es gerade die vermehrten Ausdrucksmöglichkeiten, die ein Wachsen des Geistes ermöglichen.

Das Bild der Welt im Wort ergibt ein lückenloses und sinnvolles System, in dem Dinge, die es nicht enthält, nicht etwa fehlen, wie auch die Farben in der Musik nicht fehlen, obgleich sie nicht vorhanden sind. Gerade solch ein vollständiges, lückenloses System ergibt das Bild des Menschen und der Welt in der unmittelbaren Ausdrucksbewegung. Die menschliche Kultur wäre ohne Sprache denkbar. Sie würde freilich ganz anders aussehen, sie müßte aber nicht minderwertiger sein. Sie wäre jedenfalls weniger abstrakt und dem unmittelbaren Sein des Menschen und der Dinge weniger entfremdet.

Ruth de Saint Denis, dieses größte Genie des Tanzes, schreibt in ihrer Selbstbiographie, daß sie bis zu ihrem fünften Lebensjahre das Sprechen nicht erlernt habe. Denn sie lebte allein und abgeschlossen mit ihrer Mutter, die lange Zeit selbst an allen Gliedern gelähmt war und darum eine ganz besondere Empfänglichkeit für die Bedeutung der Bewegungen hatte. Sie verstanden einander durch Mienen und Gebärden so gut, daß Ruth das Sprechen, dessen sie nicht bedurfte, sehr langsam erlernt hat. Ihr Körper aber wurde so beredt,

daß sie zur großen wunderbaren Dichterin der Gebärden wurde.

Aber die Ausdrucksbewegungen selbst der größten Tänzerin bleiben immer Konzertsaalproduktionen für wenige, sie bleiben umrahmte, vom Leben abgesonderte Kunst. Doch nur die angewandte Kunst bedeutet Kultur. Nicht die Schönheitsposen der Statuen in den Galerien, sondern Gang und Gebärde der Menschen auf der Straße des Alltags, während ihrer Arbeit. Kultur bedeutet die Durchgeistigung der alltäglichen Lebensmaterie, und visuelle Kultur müßte den Menschen in ihrem gewöhnlichen Verkehr miteinander andere und neue Ausdrucksformen geben. Das schafft die Tanzkunst nicht, das wird der Film schaffen.

Überhaupt scheint die Kultur den Weg vom abstrakten Geist zum sichtbaren Körper zu gehen. Sieht man denn nicht den Bewegungen, den feinen Händen eines Menschen den Geist seiner Ahnen an? Gedanken der Väter werden zur Empfänglichkeit der Nerven, zu Geschmack und Instinkt bei den Kindern. Das bewußte Wissen wird zu unbewußter Sensibilität: es materialisiert sich zur Kultur im Körper. Die körperliche Ausdrucksfähigkeit ist immer das letzte Resultat einer Kulturentwicklung, und darum, mag der Film von heute ein noch so primitives, barbarisches Stammeln im Verhältnis zur Literatur von heute sein, bedeutet er dennoch die Entwicklung der Kultur, weil er eine unmittelbare Körperwerdung des Geistes bedeutet.

Dieser Weg führt in zwei scheinbar entgegengesetzte Richtungen. Denn auf den ersten Blick scheint es so, als wenn die Physiognomiesprache jenes Entfremden und Auseinandergehen, das mit der Sprachverwirrung beim Turmbau von Babel

angefangen hat, nur noch vermehren und vergrößern würde. Dieser Weg der Kultur scheint einesteils in der Richtung der Vereinzelung der Individualität, der Einsamkeit weiterzuführen. Denn nach der Sprachverwirrung von Babel blieben doch noch Gemeinschaften, die Worte und Begriffe ihrer gemeinsamen Muttersprache gleichermaßen fertig bekamen, und das gemeinsame Wörterbuch, die gemeinsame Grammatik rettete den Menschen vor der letzten Einsamkeit des Unverstandenseins. Nun ist aber der mimische Ausdruck noch vielfach individueller und persönlicher als die Wortsprache. Zwar hat auch das Mienenspiel seine »eingeführten«, mit bestimmter Bedeutung allgemein gebrauchten Formen, so daß man eine vergleichende Mienenlehre nach dem Muster der vergleichenden Sprachlehre machen könnte und sogar müßte. Doch hat diese Gebärdensprache zwar ihre Traditionen, aber keine Gesetze wie die Grammatik, die verpflichtend wären und von denen abzuweichen schon in der Schule unter Strafe verboten ist. Diese Sprache ist noch so jung, daß sie sich biegsam an die Eigenart jeder Einzelindividualität schmiegt. Sie ist noch in dem Stadium, wo sie vom Geiste geschaffen wird und nicht der Geist von ihr.

Andererseits scheint uns gerade die Filmkunst eine Erlösung von dem babelschen Fluch zu versprechen. Denn auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickelt sich jetzt die erste internationale Sprache: die der Mienen und Gebärden. Das hat seine Gründe im Wirtschaftlichen, das immer die festesten Gründe liefert. Die Herstellung eines Films kostet soviel, daß er sich nur bei internationaler Verbreitung rentieren kann. Die wenigen Titelaufschriften sind bald von einer Sprache in die andere übersetzt. Doch das Mienenspiel der Künstler muß für alle Völker gleich verständlich sein. Der

nationalen Eigenart werden hier enge Grenzen gezogen, und es war in den ersten Jahren des Films noch zu beobachten, wie anglo-sächsischer und französischer Stil der Ausdrucksbewegung um die Hegemonie miteinander kämpften. Denn das Gesetz des Filmmarktes duldet nur eine allgemeine Gebärdensprache, die von San Francisco bis Smyrna in jeder Nuance gemeinverständlich ist und der jede Prinzessin und jede Grisetten gleichermaßen folgen kann. Und heute spricht schon der Film die einzige gemeinsame Weltsprache. Ethnographische Spezialitäten, nationale Intimitäten werden dann und wann noch als Lokalkolorit, als Ornamentik eines stilisierten Milieus verwendet. Doch nie mehr als psychologische Motive. Die Gebärden, die den Lauf und den Sinn der Handlung entscheidet, muß für die verschiedensten Völker gleichermaßen verständlich sein, sonst bringt der Film seine Kosten nicht ein. Die Gebärdensprache wurde im Film sozusagen normalisiert. Dementsprechend hat sich aber auch eine gewisse Normalpsychologie der weißen Rasse herausgebildet, die zur Grundlage jeder Filmfabel geworden ist. Das ist die Erklärung für die vorläufige Primitivität und Schablonenhaftigkeit dieser Fabeln. Trotzdem ist dies von ungeheurer Bedeutung. Hier liegt der erste lebendige Keim jenes weißen Normalmenschen verborgen, der als Synthese aus den verschiedenen Rassen und Völkern einmal entstehen wird. Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen. Und mehr noch. Indem der Film ein einheitliches Schönheitsideal als allgemeines Ziel der Zuchtwahl suggeriert, wird er einen einheitlichen Typus der weißen Rasse bewirken. Die Verschiedenheit des Gesichtsausdruckes

und der Bewegung, die schärfere Grenzen zwischen den Völkern gezogen hat als Zoll und Schlagbaum, wird durch den Film allmählich wegretuschiert werden. Und wenn der Mensch einmal ganz sichtbar wird, dann wird er trotz verschiedenster Sprachen immer sich selbst erkennen.

Skizzen
zu einer Dramaturgie des Films

Die Filmsubstanz

Wenn der Film eine eigene Kunst mit eigener Ästhetik sein soll, dann hat er sich von allen anderen Künsten zu unterscheiden. Das Spezielle ist das Wesen und die Berechtigung jeder Erscheinung, und das Spezielle ist durch seine Verschiedenheit am besten darzustellen. So wollen wir nun die Filmkunst abgrenzen von ihren Nachbargebieten und damit ihre Autonomie erweisen.

Vor allem ist man geneigt, im Film ein mißratenes und verkommenes Kind des Theaters zu erblicken, und ist der Ansicht, daß es sich hier um eine verdorbene und verstümmelte Abart handle, um einen billigen Theaterersatz, der sich zur echten Bühnenkunst so verhält wie etwa die photographische Reproduktion zum Originalgemälde. In beiden Fällen — so scheint es — werden ja erdichtete Geschichten von Schauspielern dargestellt.

Die Einsichtigkeit des Films

Allerdings. Aber nicht im selben Material. Auch Skulptur und Malerei stellen gleicherweise Menschen dar und haben doch ganz verschiedene Gesetze, die durch das verschiedene Material bestimmt sind. Das Material der Filmkunst aber, seine Substanz, ist von der des Theaters grundverschieden.

Es ist immer ein doppeltes Ding, das wir auf dem Theater wahrnehmen: das Drama und seine Darstellung. Sie erscheinen uns unabhängig, in einem freien Verhältnis zueinander, immer als eine Zweiheit. Der Theaterregisseur bekommt ein fertiges Stück, der Bühnenschauspieler eine fertige Rolle in die Hand. Ihnen bleibt nur die Aufgabe, den vorhandenen, festgelegten Sinn herauszustreichen und plastisch darzustellen. Dabei hat das Publikum die Möglichkeit der Kontrolle. Denn wir hören ja aus den Worten, was der Dichter gemeint hat, und sehen, ob Regisseur und Schauspieler es richtig oder unrichtig darstellen. Sie sind nur Interpreten eines Textes, der uns im Original — durch ihre Darstellung hindurch — zugänglich ist. Denn das Material des Theaters ist eben zweischichtig.

Beim Film ist die Sache anders. Wir können nicht hinter der Darstellung ein selbständiges Stück wahrnehmen, dieses unabhängig von der Vorführung betrachten und beurteilen. Das Publikum hat beim Film keine Möglichkeit irgendeiner Kontrolle darüber, ob Regisseur und Schauspieler das Werk des Dichters richtig oder unrichtig dargestellt haben, denn es ist einzig und allein ihr Werk, welches das Publikum zu Gesicht bekommt. Was uns gefällt, haben sie gemacht und sie sind verantwortlich dafür, was uns mißfällt.

Dichtende Darsteller

Darum sind auch die Filmregisseure viel bekannter und berühmter als ihre Kollegen vom Theater. Wer hingegen merkt sich den Namen (wenn er überhaupt genannt wird) eines Filmautors? Auch mit den »Filmstars« wird ein viel größeres Wesen getrieben als mit den Bühnensternen. Ge-

schieht hier ein Unrecht, das nur auf die Reklame zurückzuführen ist? Nein. Auch die größte Reklame kann nur dann nachhaltig wirken, wenn sie auf ein vorhandenes Interesse gegründet ist. Die Sache ist eben die, daß Regisseur und Schauspieler die eigentlichen Dichter des Films sind.

Wenn ein Schauspieler einen Satz sagt und dazu ein Gesicht schneidet, dann erfahren wir aus seinen Worten, was er meint, und seine Mienen sind nur eine Art Begleitung dazu. Wenn diese Begleitung falsch ist, wirkt das unangenehm, gerade darum, weil wir in der Lage sind festzustellen, daß sie falsch ist. (Denn der Träger des Sinnes ist das Wort.)

Im Film geben uns Worte keinen Anhaltspunkt. Wir erfahren alles aus dem Gebärdenspiel, das nun keine Begleitung und auch nicht Form und Ausdruck sondern einziger Inhalt ist.

Freilich können wir auch im Film bemerken, wenn schlecht gespielt wird. Doch hat das schlechte Spiel hier eine andere Bedeutung. Es ist keine falsche Interpretation einer vorhandenen Figur, sondern eine falsche Gestaltung, durch die eine Figur überhaupt nicht zustande kommt. Es ist eine schlechte Dichtung. Die Fehler sind nicht Widersprüche mit einem Text, der zugrunde liegt, sondern Widersprüche des Spieles mit sich selber. Auch auf dem Theater ist es möglich, daß ein Schauspieler auf Grund eines Mißverständnisses eine Figur der Dichtung doch konsequent und gut verfälscht. Wenn das einem Filmschauspieler gelingt, sind wir nicht in der Lage zu bemerken, daß eine Fälschung vorliegt. Denn der Urstoff, die poetische Substanz des Films ist die sichtbare Gebärde. Aus dieser wird der Film gestaltet.

Film und Literatur

Regisseur und Schauspieler (die beim Film in einem ganz anderen Verhältnis zueinander stehen wie auf dem Theater) könnten am ehesten mit Improvisatoren verglichen werden, die vielleicht eine Idee, eine kurze, allgemeine Inhaltsangabe von einem anderen bekommen haben, doch den Text sich selber dichten. Denn der Text des Films besteht aus seiner Textur, aus jener Sprache der Bilder, wo jede Gruppierung, jede Gebärde, jede Perspektive, jede Beleuchtung jene poetische Stimmung und Schönheit auszustrahlen hat, die sonst die Worte eines Dichters enthalten. Auch bei einem Gedicht und einer Novelle kommt es ja am wenigsten auf den bloßen Inhalt an. Feinheit und Kraft des Ausdrucks machen den Dichter. Feinheit und Kraft der Bildwirkung und der Gebärde machen die Kunst des Films aus. Darum hat er nichts mit der Literatur zu schaffen.

Film und Fabel

Ich muß auf diese Analyse so ausführlich eingehen, denn hier liegt die Wurzel aller Mißverständnisse und Vorurteile, die den Großteil der literarisch Gebildeten unfähig machen, die Kunst im Film wahrzunehmen. Sie schauen nur auf den Fabelinhalt des Films und finden ihn freilich zu einfältig und primitiv. Aber die visuelle Gestaltung beachten sie nicht. So kann es dann geschehen, daß ein Literat, der Büchern gegenüber vielleicht eine hochdifferenzierte Empfindsamkeit zeigt, über den Griffith-Film »Ein Mädchenlos« schreibt, er wäre ein abgeschmackter, sentimentaler Kitsch, weil er nichts weiter enthält, als daß ein Mädchen verführt und verlassen und darob elend und unglücklich wird. Doch Faustens

Margarete ist ja letzten Endes auch nur so ein verführtes und verlassenes Mädchen. Nur kommt es hier wie dort nicht auf das letzte Ende an, sondern auf den Text. Was dort die Worte eines großen Dichters aus dieser primitiven, ureinfachen Geschichte machen, das macht aus ihr in diesem Film das erschütternde Mienenspiel der Lilian Gish und die meisterhafte Bilderführung Griffiths, der jede Szene auf dieses Gesicht hinspielen und auslaufen läßt.

Ein Herr gesteht einer Dame seine Liebe. Diese Tatsache kommt in den größten Meisterwerken der Literatur sowie in den schlechtesten Kolportageromanen gleicherweise vor. Worin liegt also der Unterschied? Ausschließlich darin, wie die Szene beschrieben ist und was der betreffende Herr jener Dame sagt. Nun, beim Film kommt es auch nur darauf an, wie der Regisseur die Szene im Bilde darstellt und was das Gesicht des Schauspielers sagt. Darin liegt die gestaltete Kunst und nicht in den abstrakten »Tatsachen« eines abstrakten Inhalts.

Ein guter Film hat überhaupt keinen »Inhalt«. Denn er ist »Kern und Schale mit einem Male«. Er hat so wenig einen Inhalt wie ein Gemälde oder eine Musik oder wie eben — ein Gesichtsausdruck. Der Film ist eine Flächenkunst, und »was innen ist, ist außen« bei ihm. Trotzdem — und darin liegt seine prinzipielle Verschiedenheit von der Malerei — ist er eine zeitliche Kunst der Bewegung und der organischen Kontinuität und kann daher eine überzeugende oder falsche Psychologie, einen klaren oder verworrenen Sinn haben. Nur daß diese Psychologie und dieser Sinn nicht als »tiefere Bedeutung« im Gedanken, sondern in der sinnfälligen Erscheinung restlos an der Oberfläche liegt.

Daher kommt jene Primitivität des Fabelinhalts der Filme,

welche die Literaten so verdrießt. Allerdings muß hier auf rein gedankliche Werte verzichtet werden sowie auch auf jene seelischen Konflikte, die nur im Gedanken ausgetragen werden. Dafür bekommen wir aber Dinge zu sehen, die nicht zu denken und mit Begriffen nicht zu fassen sind. Und wir bekommen sie zu sehen, was ein ganz eigenes Erlebnis ist. Auch die Malerei vermittelt uns keine Gedanken und keine feinen psychologischen Probleme und ist deswegen noch keine minderwertige Kunst. Auch ist sie darum noch nicht primitiv, weil sie immer nur eine Szene darstellen kann.

Parallele Fabel und tiefere Bedeutung

Trotzdem scheint der Film jener »Tiefe« der Literatur, die in einer dritten Dimension des Gedanklichen, nämlich darin liegt, daß man hinter dem obenauf sichtbaren Geschehen ein anderes, verborgenes Geschehen in der Bedeutung ahnen läßt, nicht ganz entsagen zu wollen. Daher die in den letzten Jahren aufgekommene Mode der Filme mit parallel-laufenden Fabeln, in denen zwei oder auch mehr Geschichten aus verschiedenen historischen Zeitaltern oder verschiedenen Schichten der Gesellschaft nebeneinander gezeigt werden, in denen immer dieselben Charaktere und Typen, von denselben Schauspielern gespielt, auftreten und in denen die Ähnlichkeit der Erlebnisse, die Parallelität der Schicksale durch die Wiederholung eine Gesetzmäßigkeit, einen gemeinsamen Sinn und darin eine tiefere Bedeutung alles Geschehens darlegen sollen.

Solche Versuche eines Weltanschauungsfilms scheinen gar nicht hoffnungslos zu sein. Da es auf der zweidimensionalen Bildfläche des Films kein »Dahinter« und keine »verborgene«

Bedeutung geben kann, versucht eben der Film jenen doppelten Boden der Tiefe, der in der Literatur als ein Hintereinander erscheint, in ein Nebeneinander aufzulösen. Da das Bild nicht durchblicken läßt wie das Wort, muß jenes zweite Geschehen als Parallele auch auf die Oberfläche der Sichtbarkeit gebracht werden. Im Gemeinsamen ist das Gesetz und im Gesetz der tiefere Sinn, der sich, wie die eine Wurzel vieler Zweige, unter der Oberfläche verbirgt. Der Film hat keine philosophischen Worte, ihn ans Licht zu sagen. Er wird ihn im gemeinsamen Kreuzungspunkt verschiedener Schicksalslinien aufzeigen.

Freilich — und diese Gefahr liegt so nahe, daß ihr bisher jeder ähnliche Film verfallen ist — dürfte die parallele Fabel keine bloße kostümierte Wiederholung und nicht einfach ein Gleichnis werden. Denn das Gleichnis ist nur eine Illustration, deren der Film am wenigsten bedarf. Als Gleichnis verliert jede Geschichte ihr Wirklichkeitsgewicht. Sie wird zum Symbol der anderen Geschichte und hat keine eigene Realität. Sie wiederholt den Sinn, nicht der Sinn wiederholt sich in ihr in neuem Geschehen. Diese parallele Geschichte müßte nicht eigentlich ähnlich, sondern verwandt sein und die andere Seite desselben Geschehens darstellen. Es sei denn im Glauben an eine Seelenwanderung oder im mystischen Glauben an das heimliche Verwobensein aller Schicksale miteinander. Warum hat man noch keinen »Déjà vue«-Film gemacht? Warum hat man dieses seltsame und in seiner reinen Visualität tiefste Gründe der Seele eröffnende Erlebnis, daß einem eine noch nie erlebte Szene plötzlich so unheimlich bekannt vorkommt, warum hat man das gespenstische Hindurchdämmern eines Lebensbildes durch das andere, dieses Durch-

sichtigwerden der Umgebung, noch nie zum Leitmotiv eines Films gemacht?

Von der visuellen Kontinuität

Es gibt literarisch erdachte Filme, deren Bilder nur eine dichte Reihe von beweglichen Illustrationen zu einem Text sind, der in den Titelaufschriften mitgeteilt wird. Wir bekommen jedes wesentliche äußere und innere Ereignis im Titel zu lesen und nachher bekommen wir es erst zu sehen, ohne daß die Bilder im eigenen Medium die Handlung weiterentwickeln würden. Solche Filme sind schlecht, denn sie enthalten nichts, was nur im Film auszudrücken wäre. Aber die Berechtigung jeder Kunst liegt darin, eine unersetzbare Ausdrucksmöglichkeit zu sein.

Die Bilder solcher literarischer Filme haben auch bei bester Regie und bestem Spiel etwas Lebloses und Zerrissenes, denn es fehlt ihnen die visuelle Kontinuität. Eine in Worten gedachte Erzählung wird nämlich viele Momente überspringen, die im Bilde nicht zu überspringen sind. Das Wort, der Begriff, der Gedanke sind zeitlos. Das Bild aber hat eine konkrete Gegenwart und lebt nur in dieser. In Worten liegt Erinnerung, man kann mit ihnen auf Ungegenwärtiges hinweisen und anspielen. Das Bild aber spricht nur für sich selbst. Darum fordert der Film, besonders bei der Darstellung von seelischen Entwicklungen, eine lückenlose Kontinuität der sichtbaren Einzelmomente. Er muß aus dem ungemischten Material der reinen Visualität herausgearbeitet sein. Denn jede literarische Überbrückung spürt man sofort wie die Kälte eines luftleeren Raumes.

Diese Kontinuität fordert viele Meter an Filmband. Darum

kann ein Film, der eine seelische Entwicklung darstellt, nur eine sehr einfache Fabel haben. Denn leider können die Filme bei uns nicht länger als 2200 Meter sein, und eine Vorführung darf nur anderthalb Stunden dauern. Die mit bester Absicht vorgenommenen Bearbeitungen von schönsten Filmstoffen (wie die traurige Reihe mißlungener Dostojewski - Verfilmungen) mußten daran scheitern, daß die Zeit zu kurz und die Meter zu wenig waren, um die übergroße Fülle an Motiven in dieser visuellen Kontinuität darstellen zu können. Diese Vorführungszeiten werden sich darum auch bestimmt nicht lange mehr halten, und statt der Sechssakter, die anderthalb Stunden lang dauern, werden Dreiaakter von zweieinhalb Stunden entstehen, in denen sich die Filmkunst erst entfalten kann. Freilich hängt das — wie beim Film fast alles — mit wirtschaftlichen und sozialen Momenten zusammen. Die armen Leute, die ins Kino gehen, könnten für eine Doppelvorstellung den doppelten Eintrittspreis noch leichter herbeischaffen als die doppelte Zeit. Bei einem zehnstündigen Arbeitstag geht es sicher nicht. Dabei verkrüppelt nicht nur der Mensch, sondern auch die Kunst. Aber vielleicht wird es einmal anders werden?

Die Atmosphäre

Die Atmosphäre ist wohl die Seele jeder Kunst. Sie ist Luft und Duft, die wie eine Ausdünstung der Formen alle Gebilde umgibt und ein eigenes Medium einer eigenen Welt schafft. Diese Atmosphäre ist wie der nebelhafte Urstoff, der sich in den einzelnen Gestalten verdichtet. Sie ist die gemeinsame Substanz der verschiedenen Gebilde, sie ist die letzte Realität jeder Kunst. Wenn diese Atmosphäre einmal da ist, kann die Unzulänglichkeit der einzelnen Gebilde nicht

mehr Wesentliches verderben. Die Frage nach dem »Woher« dieser speziellen Atmosphäre ist immer die Frage nach der tiefen Quelle jeder Kunst.

Nun, es gibt zum Beispiel amerikanische Filme, deren Fabelinhalt nichtssagend und einfältig, in denen das Spiel (das mit seiner Gebärden- und Mienenlyrik vieles ersetzen könnte) auch unbedeutend ist und die unser Interesse dennoch von Anfang bis zu Ende wach halten. Das kommt von ihrer lebendigen Atmosphäre. Sie haben jenes dichte, duftige Fluidum des sinnfälligen Lebens, das nur die allergrößten Dichter manchmal mit Worten fühlen lassen können. Und dann sagen wir: »Man spürt ordentlich den Geruch der Zimmer, wenn Flaubert eine Wohnung beschreibt«, oder »es wässert einem der Mund, wenn Gogols Bauern essen«. Und siehe, diese sinnfällige, riechbare und schmeckbare Atmosphäre schafft jeder bessere amerikanische Regisseur.

Die ganze Geschichte ist vielleicht einfältig, vielleicht auch kitschig-verlogen. Aber die einzelnen Momente sind so warmen Lebens voll, »daß man ordentlich den Duft spürt.« Warum der Held etwas tut, das hat oft keinen Sinn, aber wie er es tut, das hat Naturwärme. Das Schicksal des Helden ist leer, aber seine Minuten sind reich gestaltet.

Da gab es einmal einen sehr unbedeutenden Film von der unglücklichen Liebe eines Krüppels. Aber einmal führt dieser lahme Bräutigam seine Braut auf den Jahrmarkt aus, und nun folgt ein ganzer Akt voll kleiner, flüchtiger Szenen, aus denen die animalische Vitalität des brausenden Jahrmarktstreibens sich zusammensetzt. Eine Flut und Brandung von Bildern der Kraft, die den körperlich unzulänglichen Krüppel verschüttet und erdrückt. Es ist ein dünnes Hageln

kleiner Momente des materiellen Lebens, das den schwachen Mann zuletzt töten muß. Es wird eine Atmosphäre geschaffen, in der er erstickt.

Oder das Mädchen geht nacher zu dem Bräutigam, um ihm zu sagen, es wolle ihn nicht heiraten. Doch die Wohnung ist schon zur Hochzeit geschmückt. Die Kränze und Sträuße, die Geschenke und die hundert kleinen materiellen Zeichen einer Zärtlichkeit werden nun einzeln gezeigt. Es entsteht dadurch ein dicker Dunst von Güte um das Mädchen, in dem sie den Weg verliert. Wie sich die vielen kleinen Tatsachen des Jahrmarkts zu einem Fluidum des Lebens verdichtet haben, das der Schwache und Lahme nicht durchwatet konnte, so fühlt man in diesem Hochzeitszimmer das Gewicht der Dinge und Tatsachen, gegen die die Seele nicht aufkommen kann.

Die Bedeutung der sichtbaren Dinge

Das ist eine starke Atmosphäre, die im Film durch die große Rolle und Bedeutung der sichtbaren Dinge entsteht. Diese Bedeutung haben die Dinge in der Poesie, welche mehr auf einen abstrakten Sinn eingestellt ist, nicht. Darum kann auch keine Poesie diese spezifische Atmosphäre, dieses »wesen« der Materie (ein gutes altes Verbum!) schaffen.

Das hat aber noch einen anderen Grund. In der Welt des sprechenden Menschen sind die stummen Dinge viel lebloser und unbedeutender als der Mensch. Sie bekommen nur ein Leben zweiten und dritten Grades und das auch nur in den seltenen Momenten besonders helllichtiger Empfindlichkeit der Menschen, die sie betrachten. Auf dem Theater ist ein Valeurunterschied zwischen dem sprechenden Menschen und den stummen Dingen. Sie leben in verschiedenen Dimen-

sionen. Im Film verschwindet dieser Valeurunterschied. Dort sind die Dinge nicht so zurückgesetzt und degradiert. In der gemeinsamen Stummheit werden sie mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung. Weil sie nicht weniger sprechen als die Menschen, darum sagen sie gerade so viel. Das ist das Rätsel jener besonderen Filmatmosphäre, die jenseits jeder literarischen Möglichkeit liegt.

Verfilmte Literatur

Die Wesensverschiedenheit von Film und Literatur erweist sich am deutlichsten, wenn ein guter Roman oder ein gutes Drama »verfilmt« wird. Vor dem Kinoapparat werden literarische Werke durchsichtig wie vor den Röntgenstrahlen. Das Knochengerüst der Fabel bleibt, das schöne Fleisch der Gedankentiefe, die zarte Haut des lyrischen Tönens verschwindet auf der Leinwand. Von den duftigsten Schönheiten bleibt nur ein nacktes, rohes Skelett übrig, das keine Literatur mehr und noch kein Film ist, sondern eben dieser »Inhalt«, der weder hier noch dort das Wesen ausmacht. So ein Skelett müßte ein neues und ganz anderes Fleisch, eine andere Epidermis bekommen, um eine im Film sichtbare lebendige Gestalt zu erhalten.

Freilich gibt es auch Dichter, die eine besonders visuelle Phantasie haben und zum Verfilmen wie geschaffen erscheinen. Da ist zum Beispiel Dickens. Jede Seite ist, auch gelesen, ein sichtbares Bild. Und dennoch ist es bisher, meines Wissens, noch nicht gelungen, einen guten Dickensfilm zu machen, hingegen habe ich schon eine ganze Reihe von (trotz tüchtiger Regie und guter Schauspieler) schlechten Dickensfilmen gesehen.

Das kommt daher, daß — so paradox es klingt — die Phantasie von Dickens zu bildhaft ist. Denn einen ganzen Dickensroman zu verfilmen, ist eine technische Unmöglichkeit. Für die Fülle von Visionen hat heute noch kein Film Raum. Es muß also »gekürzt« werden. Bei anderen Romanen, die einen von ihren Bildern loslösbaren »Inhalt« haben, ein Fabelgerüst, an dem die einzelnen Szenen nur angehängt sind, wäre solche Operation ohne weiteres zu vollziehen. Die Bilder eines Dickensschen Romanes (das stellt sich eben beim Verfilmen heraus) sind aber das lebendige Gewebe eines Organismus. Wird eines weggeschnitten, wird das andere leblos, es stirbt ab. Eine im Gedanken reflektierte Fabel kann man kürzen, denn eine Definition läßt sich knapper und knapper fassen. Aber ein Bild kann man nicht kürzen. Man müßte denn die ganze Komposition neu malen. Also gerade das, was Dickens so geeignet für den Film macht, nämlich seine bildhafte Phantasie, macht seine Werke für eine Bearbeitung ungeeignet. Er hätte sie selbst vornehmen müssen. Denn so ist die innere Struktur der Filmsubstanz.

Sprachgebärde und Gebärdensprache

Darf man die Ausdrucksbewegung und überhaupt das Visuelle als ganz spezielles Material der Filmkunst betrachten? Der Schauspieler auf dem Theater spielt ja auch mit seinem Körper, und die Dekorationen der Bühne sind für das Auge da.

Doch es sind andere Mienen und andere Gebärden, die der sprechende Schauspieler hat. Sie drücken nur den Rest aus. Was gesagt werden soll, aber in die Worte nicht mehr hineingeht, das wird mit den Gesichtsmuskeln und den Händen noch dazugegeben.

Das Mienenspiel im Film ist jedoch keine Drangabe und kein Restenzusatz, und dieser Unterschied bedeutet nicht nur, daß die Filmgebärde ausführlicher und deutlicher ist, sondern daß sie in einer ganz anderen Sphäre liegt. Denn der Sprechende fördert eine andere Schichte der Seele ans Licht als zum Beispiel der Musiker oder der Tänzer. Auf die Sprache eingestellt, kommen seine Gesten, mit denen er die Worte begleitet, von dort, woher seine Worte kommen. Als optische Erscheinung mögen sie den Gebärden des Tänzers noch so ähnlich sein, es ist ein anderer Geist, den sie enthalten. Die Gebärden des Sprechers haben denselben Seeleninhalt wie seine Worte, denn die Dimensionen der Seele lassen sich nicht mischen. Sie meinen bloß Worte, die noch ungeboren sind.

Die Gebärden des Tänzers kommen aber anderswoher und haben einen anderen Sinn. Sie sind ein eigener Ausdruck einer eigenen Seele und darum ein eigenes Material einer eigenen Kunst. Sie sind den Gesten des Sprechers ebenso unverwandt wie seinen Worten.

Ich will noch ein Gleichnis anführen. Jede Sprache hat ein musikalisches Element und jedes Wort seine Melodie. Doch diese Melodie der Sprache — obwohl im Akustischen der wirklichen Musik ähnlich — bedeutet keine innere Musik. Sie trägt die Atmosphäre der Begriffe und dient zu rationeller Nuancierung. Musik ist aber nicht nur eine akustische Angelegenheit, sondern ein eigenes Gebiet der Seele. Nun, Miene und Gebärde sind auch nicht nur eine optische Angelegenheit.

Doch ich sprach vom Tänzer. Aber der Schauspieler auf dem Film tanzt ja nicht. Trotzdem ist er auch nicht auf das Wort eingestellt und erscheint uns nicht in der rationellen Dimension der Begriffe. Zwischen der Gestikulation des

Sprechers und den dekorativen Ausdrucksbewegungen des Tänzers scheint es eben noch eine dritte Ausdrucksform zu geben, die einer eigenen Innerlichkeit entspricht. Die Gebärdensprache des Films ist von den Sprachgebärden des Theaters gradeso prinzipiell verschieden wie vom Tanz.

Die sichtbare Sprache

Aber der Schauspieler auf dem Film spricht ja gradeso wie auf dem Theater. In den Gebärden ist dabei gar kein Unterschied. Wir hören ihn bloß nicht.

Aber wir sehen ihn sprechen. Das macht den großen Unterschied aus. Auf dem Theater, wo wir vor allem auf die Worte horchen, bemerken wir das Sprechen als Ausdrucksbewegung, als Mienenspiel des Mundes und des ganzen Gesichtes nicht. Auf dem Theater ist auch meistens daran nichts zu bemerken. Denn das akustische Gebilde des Wortes ist der Zweck, und die Bewegung des Mundes nur das Mittel zu einem Ausdruck, das selbst nichts bedeuten will.

Auf dem Film aber ist das Sprechen ein Mienenspiel und unmittelbar-visueller Gesichtsausdruck. Wer das Sprechen sieht, erfährt ganz andere Dinge als jener, der die Worte hört. Auch während des Sprechens kann der Mund oft viel mehr zeigen, als seine Worte sagen können.

Darum verstehen wir auf dem Film amerikanische, französische, norwegische Schauspieler ganz gleich gut. Denn wir wissen, was es heißt, daß einer zwischen zusammengepreßten Zähnen die Worte knirschend zermalmt oder sie mit schwerer Zunge trunken lallt oder mit Verachtung wie Speichel aus dem Munde spuckt oder zwischen schnippisch gespitzten

Lippen sie wie Stachel herausläßt. Wir verstehen diese Sprachgebärden, auch wenn sie von chinesischen Worten begleitet sind.

Sobald uns aber das Akustische einfällt, weil wir sehen, wie der Mund die Vokale formt, dann ist es mit der mimischen Wirkung aus. Dann merken wir erst, daß wir den Schauspieler nicht hören, was uns bisher gar nicht aufgefallen ist, und er wird auf uns den Eindruck eines Stummen machen, der mit grotesker Anstrengung sich verständlich machen will.

Der gute Filmschauspieler spricht ganz anders als der gute Bühnenschauspieler. Er spricht für das Auge deutlich und nicht für das Ohr. Aber diese beiden Deutlichkeiten scheinen sich nicht vereinen zu lassen. Wie unabhängig die sichtbare Sprache des Mundes von der hörbaren ist, das zeigt sich auf die groteskeste Weise, wenn ausgezeichnete Filmschauspieler während der Aufnahme als Textersatz den lächerlichsten Blödsinn zusammenreden. Doch auf dem Film ist der Anblick ihres Sprechens erschütternd.

Die stumme Kunst und die Kunst des Schweigens

Das Schweigen in der Pantomime ist anders. Die Pantomime ist nicht nur für das Ohr, sondern auch für das Auge stumm. Keine stumme Kunst, sondern eine Kunst der Stummheit. Sie ist das Traumland des Schweigens. Der Film aber ist nur lautlos. Es ist nicht die Seele des Schweigens, die er uns offenbart. (Wie etwa die Musik, die trotz ihrer Töne dennoch aus dieser Welt des Schweigens kommt.)

Wenn im Film eine Pantomime aufgeführt wird, so ist dieser Unterschied klar zu sehen. Ringsherum sitzen die Zuschauer regungslos. In der Mitte mag die Pantomime in wildester Bewegtheit aufgeführt werden, immer werden die

Tänzer vom Leben entrückter und relativ starrer erscheinen als ihre bewegungslosen Zuschauer. Denn diese sind trotzdem von unserer Welt.

Es ist ein schlechter Regisseur, der den Film mit der Pantomime verwechselt und seine Figuren zuviel schweigen läßt. Denn das Schweigen ist auch nicht nur eine Sache der Akustik, sondern eine sehr prägnante und auffallende Ausdrucksbewegung für das Auge, die im Film immer ihre gelegentliche und besondere Bedeutung hat. Und das Sprechen gehört zu den stärksten mimischen Ausdrucksmitteln, die der Film besitzt.

In einem Film (»Die Galgenhochzeit«) will Asta Nielsen ihren Geliebten aus dem Gefängnis befreien. Sie kommt zu ihm, die Türen stehen offen, aber nur für wenige Minuten. Es ist keine Zeit zu verlieren. Der Geliebte liegt aber apathisch am Boden und rührt sich nicht. Asta Nielsen ruft ihn, einmal, zweimal. Er rührt sich nicht. Da fängt sie an, in rasender Hast auf ihn einzusprechen. Was sie sagt, das wissen wir nicht. Offenbar immer dasselbe: er möge doch kommen, denn die Zeit vergeht. Aber in diesem Sprechen ist eine bebende Angst, eine irrsinnige Verzweiflung, wie sie mit hörbaren Worten nie auszudrücken wäre. Dieses Sprechen ist ein Anblick, wie wenn sie sich die Haare ausraufte oder die Haut vom Gesicht kratzte. Sie spricht lange. Die Worte hätten uns schon langweilen müssen. Die Gebärden werden immer aufregender.

Das Drehbuch

Aus all dem wird es klar sein, daß das Drehbuch, auf Grund dessen ein Film gemacht wird, kein Erzeugnis der

literarischen Phantasie sein darf. Es bedarf einer ganz speziellen naiv-konkreten Phantasie, die man nicht erst ins Visuelle umzusetzen braucht. Es muß mit der Vision des Regisseurs erdacht sein. Überhaupt kann ein Film nur dann wirklich gut werden, wenn der Regisseur ihn selber »dichtet« und aus seinem Material heraus gestaltet. Auch ein Musiker kann niemals komponieren, was sich ein Dichter ausgedacht hat. Die Klangmöglichkeiten seiner Instrumente, Stoff und Technik sind seine Musen. Auch für den Regisseur liegt im schwarz-weißen Schattenspiel, wie im Felsblock für Michelangelo, schon alles enthalten, was er nur herauszuschälen hat. Darum kann auch das beste Drehbuch dem Regisseur nicht genügen. Gerade das Wesentliche wird es nie enthalten, weil es trotz allem nur Worte hat. Aber das Material muß seinen Willen zeigen.

Typus und Physiognomie

Motto: „Denn es ist nie ein Tier gewesen, das die Gestalt des einen und die Art des anderen gehabt hätte, aber immer seinen eigenen Leib und seinen eigenen Sinn. So notwendig bestimmt jeder Körper seine Natur. Wie denn auch jeder Kenner die Tiere nach ihrer Gestalt beurteilt. Wenn das wahr ist, wie's denn ewig wahr bleibt, so gibt's eine Physiognomik“.

(Aristoteles in Goethes »Physiognomischen Fragmenten«.)

Schon mit der Auswahl der Schauspieler »dichtet« der Filmregisseur und gibt seinen Gestalten die entscheidende, die wesentlichste Substanz. Auf dem Theater bekommt der Regisseur seine Figuren und Charaktere im Text des Dramas fertig und hat nur einen Darsteller zu suchen, der dem Bild, das die Worte des Dramas geben, entspricht. Auf dem Theater charakterisieren die Figuren sich und einander mit ihren Worten.

Auf dem Film ist es ihr Aussehen, welches vom ersten Moment an ihren Charakter für uns bestimmt. Der Filmregisseur hat nicht einen »Darsteller«, sondern den Charakter selbst auszusuchen, und der Regisseur ist es, der mit seiner Auswahl die Gestalten schafft. So wie er sie sich vorstellt, so werden sie dem Publikum erscheinen, das keine Möglichkeit eines Vergleiches oder einer Kontrolle hat.

Da der Filmschauspieler alles, Rassencharakter sowie individuellen, mit seinem Äußern darzustellen hat, muß sein Spiel dadurch entlastet werden, daß man einen Schauspieler wählt, der den Rassencharakter nicht erst zu spielen braucht, sondern ihn von vornherein besitzt und sich ganz und unbefangen auf das persönliche Detail konzentrieren kann. Dieser wird nicht übertreiben müssen und nicht auf eine Reihe stereotyper Gebärden achten müssen wie auf eine Perücke, die zu locker auf dem Kopfe sitzt. Die nötigen Gebärden sind ihm eben angewachsen, und sein Spiel hat das Gewicht der selbstverständlichen Existenz.

Der Film kann richtige Theaterschauspieler, welche die verschiedensten Charaktere darzustellen gewohnt sind, nur im seltensten Falle gut gebrauchen. Denn der Film verträgt eine Maskierung viel weniger als das Theater (die Großaufnahmen entlarven alles Falsche!). Und die meisten Schauspieler haben eben nur ein »Schauspielergesicht«. Es ist immer derselbe Typus, der auch durch die täuschendste Maskierung und in jedem Kostüm zu erkennen ist wie ein Offizier in Zivil.

Gefahren der Prägnanz

Dabei darf die ausgewählte Gestalt auch kein zu prägnanter Typus sein, damit ihr bloßes Aussehen »auf den ersten Blick« ihr nicht den zu starren Charakter einer geschnitzten Figur gibt. Die Anatomie muß einen Spielraum für die Physiognomie übrig lassen, sonst wird die Gestalt im starren Panzer eines einmaligen und unbeweglichen Charakters unfähig, äußere und innere Wandlungen darzustellen. (Ein häufiger Fehler amerikanischer Regisseure, die auf die Auswahl prägnanter Typen ganz besonderes Gewicht legen.)

Freilich kann dieses Angefrohensein des Grundcharakters an das Gesicht bei grotesker und komischer Absicht einen ganz besonderen Reiz haben.

Kleider und andere Symbole

Das richtige Maß dieser Typisierung zu treffen, ist nicht leicht und gehört zu den heikelsten Aufgaben des Regisseurs. Denn jeder Charakter muß auch in seiner Kleidung typisiert werden. Beim Film urteilen wir ausschließlich nach dem Äußeren, und weil uns keine Worte Aufschluß geben, muß jeder Charakter seine Symbole an sich tragen, sonst werden wir die Bedeutung seines Handelns nicht verstehen. Denn dieselbe Tat kann gut und böse gemeint sein. Wir müssen es eben dem Menschen ansehen, wie er sie meint. Die Kostümierung im Film hat, wenn auch in viel diskreterer Form, immer die entscheidende Bedeutung wie die Kostüme des Bajazzo, Pantalone und Harlekin in alten Pantomimen oder, wenn man will, der noch älteren japanischen oder griechischen Theatermasken. Sie zeigen uns von vornherein den Charakter an.

Freilich wirkt dies in einem naturalistischen Milieu oft als groteskes Vorurteil, und man spottet genug über den aufgestülpten Rockkragen, der immer einen Strolch, und die Zigarette, die im Munde einer Frau immer Verkommenheit bedeutet.

Aber man spottet nicht immer mit Recht. Jede Kunst arbeitet mit solchen Symbolen. Sie sind oft unbewußte Traditionen und Übereinkommen ganz allgemeiner Art wie das Schwarz als Trauer und das Weiß als Unschuldszeichen. Man halte sich dabei nicht weiter auf. Sie dienen nur als verkürztes

Verfahren zur allgemeinen Information und nicht zur eigentlichen Charakterisierung der Personen.

Das typische Äußere kann aber viel mehr bedeuten als das symbolische Zeichen einer Kaste. Gerade im Film muß es zum unmittelbaren Ausdruck des individuellen Charakters gestaltet werden. Menschen einer »verinnerlichten«, begrifflichen Kultur der Worte haben einen Widerwillen dagegen, dem Äußeren so große Bedeutung beizumessen. Aber der Schauspieler, der nicht spricht, wird in seinem ganzen Körper zu einer homogenen Ausdrucksfläche, und jede Falte seines Kleides bekommt die Bedeutung, die eine Falte in seinem Gesicht hat. Wir werden ihn, wenn auch unbewußt, nach seinem Äußeren beurteilen, ob es der Regisseur beabsichtigt hat oder nicht.

Goethe über den Film

Es sei gestattet, hier einige Zeilen aus Goethe abzdrukken, der in seinen »Beiträgen zu Lavaters physiognomischen Fragmenten« schon soviel Ausgezeichnetes über unser Thema geschrieben hat.

»Was ist das Äußere am Menschen? Wahrlich, nicht seine nackte Gestalt, unbedachte Gebärden, die seine inneren Kräfte und deren Spiel bezeichnen! Stand, Gewohnheit, Besitztümer, Kleider, alles modifiziert, alles verhüllt ihn. Durch alle diese Hüllen bis auf sein Innerstes zu dringen, selbst in diesen fremden Bestimmungen feste Punkte zu finden, von denen sich auf sein Wesen schließen läßt, scheint äußerst schwer, fast unmöglich zu sein. Nur getrost! Was den Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren läßt, modifiziert

er wieder rings um sich her. So lassen Kleider und Hausrat eines Mannes sicher auf den Charakter schließen. Die Natur bildet den Menschen, er bildet sie um, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich; er, der sich in die große, weite Welt gesetzt sieht, umzäunt, ummauert sich eine kleine drein und staffiert sie aus nach seinem Bilde.«

Dazu ist nichts weiter zu sagen. Außer dieses: die allgemeine Physiognomie eines Gesichtes ist in jedem Moment durch ein Mienenspiel variierbar, das den allgemeinen Typus zu einem besonderen Charakter macht. Die Physiognomie der Kleidung und der unmittelbaren Umgebung ist nicht so beweglich. Es gehört also eine ganz besondere Vorsicht, ein ganz besonderer Takt dazu (leider allzuseitene Qualitäten), diesem stabilen Hintergrund nur solche Züge zu geben, die den lebendig bewegten Gebärden nie widersprechen.

Von der Schönheit

Ein Filmstar hat schön zu sein. Diese Forderung, die den Theaterschauspielern gegenüber nie so allgemein und unbedingt gestellt wird, ist auch ein Ding, das unsere Literaten und Ästheten mit Mißtrauen erfüllt. Da sieht man, meinen sie, daß es beim Film nicht auf die Seele und den Geist ankommt, nicht auf das Bedeutsame, nicht auf wirkliche Kunst. Das rein Äußerliche, die leere Dekorativität entscheidet.

»Nur getrost!« — sagte Goethe. Der Film kennt kein »rein« Äußerliches und keine »leere« Dekorativität. Eben weil im Film alles Innere an einem Äußeren zu erkennen ist, darum ist auch an allem Äußeren ein Inneres zu erkennen. Auch an der Schönheit.

Beim Film wirkt die Schönheit der Gesichts-

züge als physiognomischer Ausdruck. Anatomische Form wirkt als Miene. Das Kantsche Wort: »Die Schönheit ist das Symbol des Guten« verwirklicht sich im Film. Wo nur das Auge urteilt, wird Schönheit zum Zeugnis. Der Held ist äußerlich schön, weil er es innerlich ist. (Dabei kann die luziferische Schönheit des Bösen wie die Gottähnlichkeit des Antichrist ganz besonders unheimliche Wirkungen erzielen.)

Trotzdem ist die große Schönheit auch eine dekorative Sache, ein Ornament für sich, das vom Menschen, der es trägt, ein manchmal fast unabhängiges Leben lebt. Und dieses Leben lebt nicht in der Bewegung. »Je haie le mouvement, qui déplace les lignes« sagt die »Beauté« Baudelaires. Und es gibt Schönheiten (amerikanische Filme leiden oft darunter), deren Formen das Mienenspiel aufsaugen. Die Anatomie des Gesichts ist so leuchtend, daß seine Physiognomie fast unsichtbar wird. Es schleppt seine Schönheit wie eine harte Maske. Und es ist auch wahr, daß die allergrößten Filmschauspielerinnen, wie Asta Nielsen oder Pola Negri, nichts weniger als schön sind. So ist eben die Auswahl des Typus auch in dieser Hinsicht eine höchst heikle Sache.

Das eigene Gesicht

Nein, nicht unser ganzes Gesicht ist unser eigen. Was in unseren Zügen Gemeingut der Familie, der Rasse und der Klasse ist, das ist bei bloßem Anschauen gar nicht zu unterscheiden. Und doch gehört es zu den interessantesten und psychologisch bedeutsamsten Fragen: wieviel ist Typus und wieviel ist Individualität, wieviel ist Rasse und wieviel Persönlichkeit im Menschen? Dieses Verhältnis in der Seele darzustellen, haben schon manche Dichter versucht. Dieses Ver-

hältnis ist aber in der Physiognomie und in den Gebärden des Menschen viel deutlicher sichtbar und mittels des Films viel präziser und klarer zu erfassen als mit den feinsten Worten. Und hier hat der Film eine Mission, die weit über das Künstlerische hinausgeht und der Anthropologie und der Psychologie unschätzbare Material liefern kann.

Fremde Rassen

Ungeheuer interessant sind darum Filme, in denen Menschen fremder Rasse, etwa Neger, Chinesen, Indianer, Eskimos spielen. Dort wird es zuweilen deutlich sichtbar, welche Mienen es sind, die sich nicht mit der Person, sondern mit der Rasse ändern. Außerdem wirken bei fremden Rassen gewisse Urformen der Physiognomie, die wir an unseresgleichen schon gar nicht bemerken, noch mit frischer Bedeutsamkeit. Das Seltsamste und Unheimlichste sind aber Mienen, die wir anfangs gar nicht verstehen, weil wir ähnlichen Gesichtsausdruck noch nie gesehen haben.

Einen unvergeßlichen Eindruck machte einmal das Mienenspiel einer indianischen Schauspielerin auf mich, die in ihrer verzweifelten Trauer um ihr totes Kind immerfort lächelte. Dieses Lächeln, als man endlich — es dauerte nicht lange — den Ausdruck des Schmerzes darin erkannte, wirkte mit der ergreifenden Intensität einer unverbrauchten Gebärde, an der gar nichts Traditionelles und Schematisches haftete, und war nicht mehr Zeichen und Symbol eines Schmerzes, sondern sein plötzliches, nacktes Erscheinen.

Doch das größte Geheimnis dabei ist dies: Wie ist es möglich, daß man ein Mienenspiel versteht, das man nie vorher gesehen hat? Wir werden dieses Geheimnis

wie auch die anderen der Physiognomie nie ergründen können, solange wir innerhalb eines physiognomischen und mimischen Systems bleiben. Wie auch die Philologie nur mit der vergleichenden Sprachforschung die Gesetze der Sprache aufdeckt, so müßte mit Hilfe des Films Material für eine vergleichende physiognomische Forschung herbeigeschafft werden.

Seele und Schicksal

Das Gesicht des Menschen trägt beides. In diesem sichtbaren Verhältnis, in diesem Wechselspiel der Gesichtszüge ringen Typus und Persönlichkeit, Ererbtes und Erworbenes, Fatum und eigener Wille, das »Es« und das »Ich« miteinander. Tiefste Geheimnisse des innersten Lebens werden hier offenbar, und das ist aufregend zu sehen wie bei der Vivisektion das Schlagen eines Herzens.

Und hier bekommt das Bild auch eine Tiefendimension. Denn das Gesicht kann auf den ersten Blick anders scheinen, als es in Wirklichkeit ist. Zuerst sieht man den Typus. Doch dieser kann wie eine durchschimmernde Maske ein ganz anderes verborgenes Gesicht allmählich durchblicken lassen. Es gibt ja schlechte Individuen einer edlen Rasse und umgekehrt. Und wir sehen auf dem Gesicht — wie auf einem offenen Schlachtfeld — das Ringen der Seele mit seinem Schicksal, wie es uns keine Literatur darstellen kann.

Ähnlichkeit und der Doppelgänger

Die Ähnlichkeit ist immer die einzige Möglichkeit, die ganz feinen und tiefliegenden Unterschiede zu erkennen. Das ist der besondere Reiz an der Darstellung verschiedener Charaktere mit sehr ähnlichem Äußeren, wie es etwa bei Ge-

schwistern der Fall sein kann. Da kann man es dann haarscharf sehen, wo sich die Seele von der Natur löst und die Individualität einsetzt. Welche Aufgabe für einen Schauspieler, beide Gestalten zu spielen! Eine wunderbare technische Möglichkeit des Films für die Doppelgängerpoesie, die zu den bedeutendsten Motiven der Dichtung gehört und im Film durch die sichtbare Ähnlichkeit eine spannende Realität bekommt, wie sie keine Literatur hervorbringen kann.

Das Reizvolle der Doppelgängergeschichten liegt in der Möglichkeit, auch ein »anderes Leben« als das eigene leben zu können. Denn daß man nur ein Leben auf einmal leben kann, ist ein schweres Unrecht. Eingesperrt in mein Ich, werde ich nie erfahren, wie andere in die Augen anderer schauen, wie andere geküßt werden. Vergebens gehe ich unter fremde Leute. Ich nehme mich überallhin mit, und jede Äußerung der anderen gilt doch immerhin nur mir. Ich müßte denn verwechselt werden!

Hier liegt der unsagbare Reiz, unerkannt das Leben eines anderen, eines Doppelgängers leben zu können. Hier liegt die Möglichkeit tiefster Psychologie: Wie bin ich ein anderer und doch ich selbst? Und hier wird sich erweisen, wieviel an dem Äußeren und selbst an dem Gesicht eines Menschen nur der Reflexschein der Umgebung ist und nur wie der Reif der Atmosphäre sich ankrystallisiert hat. Das ist das spezifisch Filmmäßige an diesem Thema. Die Physiognomie des eigensten, innersten Charakters wird wie in einem scharfen Scherenschnitt von seiner zufälligen Atmosphäre gelöst.

Das Mienenspiel

Es gab einmal einen französischen Film, in dem Susanne Desprès die Hauptrolle spielte, obzwar sie in der »Handlung« gar nicht mittat. Der Film war so: In einem kurzen Vorspiel sehen wir eine Bettlerin bei ihrem sterbenden Kind verzweifelt das Schicksal beschwören. Da erscheint der Tod und sagt der Mutter: »Ich werde dir das vorbestimmte Leben deines Kindes zeigen. Schau zu. Und wenn du dann noch wünschen wirst, daß es am Leben bleibe, so sei's denn.« Und dann beginnt der eigentliche Film, das Schicksal des Kindes, eine banale, nichtssagende Geschichte. Doch die Mutter, Susanne Desprès, sieht zu. In der linken Ecke der Leinwand sehen wir das Gesicht der Susanne Desprès, die dem Film zusieht wie wir und mit ihrem Mienenspiel die Abenteuer ihres Kindes begleitet. Wir sehen anderthalb Stunden lang dem Spiel eines Gesichtes zu, in dem Hoffnung, Angst, Freude, Rührung, Trauer, Mut, weißglühender Glaube und schwarze Verzweiflung flackern. Auf diesem Gesicht spielt sich das eigentliche Drama ab, der wesentliche Inhalt des Films. Die »Geschichte« gab nur den Anlaß dazu.

Und das Publikum, ein ganz primitives Publikum, wurde nicht müde, anderthalb Stunden lang diesem Mienenspiel zuzuschauen. Die Gaumont-Gesellschaft wußte, warum sie Su-

sanne Desprès für diese Rolle die große Gage zahlte. Denn das Publikum und die Filmgeschäftsleute haben es schon heraus, was unsere Ästhetiker und Literaten noch nicht bemerkt haben, daß es im Film nicht auf das Epische, sondern auf das Lyrische ankommt.

Die Epik der Empfindungen

Das Mienenspiel drückt Empfindungen aus, es ist also Lyrik. Es ist eine Lyrik, die in ihren Ausdrucksmitteln unvergleichlich reicher und differenzierter ist als jede Literatur. Um wieviel mehr Mienen gibt es als Worte! Um wieviel präziser kann ein Blick jede Schattierung eines Gefühls ausdrücken als eine Beschreibung! Um wieviel persönlicher ist ein Gesichtsausdruck als das Wort, welches auch andere gebrauchen! Um wieviel konkreter und eindeutiger ist die Physiognomie als der immer abstrakte und allgemeine Begriff!

Hierin liegt die eigentlichste und tiefste Poesie des Films. Wer einen Film nur nach dem Fabelhaften beurteilt, der kommt mir vor wie einer, der von einem Liebesgedicht meint: »Was sagt er denn eigentlich Besonderes? Sie ist schön, er liebt sie!« Oft ist in ganz wunderbaren Filmen nicht viel mehr gesagt. Doch dieses auf eine Art und Weise, wie es Verse nicht zu sagen vermögen.

Das hat zwei besondere Gründe. Es kommt daher, daß die Bedeutung der Worte teils zeitgebundener ist als die des Mienenspiels und teils im notwendigen Nacheinander der Worte keine gleichzeitige Harmonie, kein Akkord ihrer Bedeutungen entstehen kann. Das will ich ausführen.

In irgendeinem Film schaut Asta Nielsen zum Fenster hinaus und sieht jemanden kommen. Ein tödlicher Schreck,

ein versteinertes Entsetzen erscheint auf ihrem Gesicht. Doch sie erkennt allmählich, daß sie schlecht gesehen hat und der sich Nähernde kein Unglück, sondern im Gegenteil größtes Glück für sie bedeutet. Und aus dem Ausdruck des Entsetzens wird langsam, allmählich durch die ganze Skala von zagem Zweifeln, banger Hoffnung, vorsichtiger Freude hindurch die Ekstase des Glücks. Wir sehen dieses Gesicht etwa zwanzig Meter lang in Großaufnahme. Wir sehen jeden Zug um Augen und Mund sich einzeln lösen, lockern und langsam verändern. Minutenlang sehen wir die organische Entwicklungsgeschichte ihrer Gefühle und nichts weiter. Ja, das ist eine Geschichte, die wir sehen. Das ist die spezielle Filmlyrik, die eigentlich eine Epik der Empfindungen ist.

Solche Gefühlsentwicklung kann die Wortlyrik nicht darstellen. Denn jedes Wort kann nur ein abgegrenztes Stadium bedeuten, wodurch ein Stakkato von isolierten psychischen Momentaufnahmen entsteht. Ein Wort muß eben zu Ende gesprochen werden, bis das neue anfängt. Eine Miene muß aber noch nicht zu Ende sein, wenn die andere schon in sie hineindringt, sie ganz allmählich aufsaugt. In dem Legato der visuellen Kontinuität spielt die vergangene und die kommende Miene noch und schon in die gegenwärtige hinein und zeigt uns nicht nur die einzelnen Seelenzustände, sondern den geheimnisvollen Prozeß der Entwicklung selbst. Darum gibt der Film etwas ganz Besonderes durch diese Epik der Empfindungen.

Die Gefühlsakkorde

Der Gesichtsausdruck ist überhaupt poliphoner als die Sprache. Das Nacheinander der Worte ist wie das Nacheinander

der Töne einer Melodie. Doch in einem Gesicht können die verschiedensten Dinge gleichzeitig erscheinen wie in einem Akkord, und das Verhältnis dieser verschiedenen Züge zueinander ergibt die reichsten Harmonien und Modulationen. Das sind die Gefühlsakkorde, deren Wesen eben in der Gleichzeitigkeit besteht. Diese aber ist mit Worten nicht auszudrücken.

Pola Negri spielte einmal Carmen. Sie kokettiert mit dem trotzigen José und ihre Mienen sind froh und unterwürfig zugleich, denn es tut ihr wohl, sich ein wenig demütigen zu müssen. Doch im Moment, da José ihr zu Füßen fällt und sie die hilflose Schwäche des Verliebten sieht, wird ihr Gesicht überlegen und traurig zugleich, und zwar in einer einzigen Miene, in der diese verschiedenen Elemente nicht auseinanderzuhalten sind und sozusagen aufeinander abfärben. Es ist ihre schmerzliche Enttäuschung, die stärkere zu sein. Das Weib hat die Schlacht verloren, da es Siegerin geworden. Aber in solchen Worten zerbröckelt der eine Ausdruck. Und wenn man schon zu sprechen anfängt, sagt man etwas anderes.

Oder ihre Sterbeszene, als José sie ersticht! Sie streichelt den Arm ihres Mörders mit einer seltsam-zärtlichen Wehmut. In dieser Gebärde ist zu sehen: sie liebt ihn lange nicht mehr. Aber sie kann es so gut verstehen, daß er sie erstochen hat. Es ist, als wenn sie sagen würde: »Sei mir nicht böse. Arme, gehetzte Sklaven der Liebe sind wir alle miteinander. Ich habe dich zugrunde gerichtet, du hast mich getötet. Wer kann dafür? Jetzt werden wir endlich Ruhe haben . . .« Aber in Worten und Sätzen ausgebreitet, wird es flach, was als eine Miene, ein Anblick, abgründige Tiefen hat.

Das Tempo der Gefühle

Lilian Gish in »Mädchenlos« spielt ein verführtes, vertrauensseliges Mädchen. Als der Mann ihr sagt, daß er sie genarrt und betrogen hat, da kann sie ihren Ohren nicht trauen. Sie weiß, es ist wahr, und will glauben, es sei nur ein Scherz. Und im Ablauf von fünf Minuten lacht sie und weint sie abwechselnd mindestens zehnmal hintereinander.

Die Stürme zu beschreiben, die über dieses kleine, bleiche Gesichtchen jagen, brauchte man viele gedruckte Seiten. Diese zu lesen, würde viel Zeit in Anspruch nehmen. Aber das Wesen dieser Empfindungen liegt gerade im irrsinnigen Tempo ihres Wechsels. Das Wesen der Wirkung dieses Mienenspiels liegt darin, daß es das Originaltempo der ausgeprägten Gefühle darstellt.

Das ist auch etwas, wozu das Wort nicht fähig ist. Denn die Beschreibung eines Gefühlsmomentes hat immer eine andere Dauer als dieses selbst. Der Rhythmus unserer inneren Bewegtheit muß in jeder literarischen Darstellung verloren gehen.

Die sichtbaren Möglichkeiten und die Moral der Physiognomie

Emil Jannings spielt in einem Film (»Alles für Geld«) einen Raffke, einen Schieber ordinärster Sorte. Er ist in jeder Miene, in jeder Gebärde ein Blutsauger, ein unerbittlicher Halsabschneider. Und dennoch! Irgendwie ist er und bleibt er sympathisch. Irgend etwas ist in diesem Gesicht, was wir zu lieben nicht umhin können. Es ist eine Naivität, es ist das ewig Kindliche, das hinter all seinen schmutzigen Mienen gleichzeitig als heimliche Reinheit da ist und uns die Möglichkeit einer Güte fühlen läßt. Am Ende des Stückes

kommt dieses bessere Ich zum Vorschein. Aber daß wir es in seinen gemeinsten Gesichtsausdrücken von vornherein sehen konnten, ist wieder ein Wunder der polyphonen Physiognomie.

Ein guter Filmschauspieler bereitet uns nie Überraschungen. Da der Film keine psychologischen Erklärungen zuläßt, muß die Möglichkeit jeder seelischen Wandlung im Gesicht von vornherein sichtbar sein. Das Spannende ist dann gerade, einen verborgenen Zug, etwa um den Mundwinkel, zu entdecken und zu sehen, wie aus diesem Keim der neue Mensch sich über das ganze Gesicht entfaltet. Das Hebbelsche Wort: »Was aus einem werden kann, das ist er schon« kann und muß darum im Film zur physiognomischen Wirklichkeit werden.

In solcher sichtbaren Verborgtheit eines tieferen Gesichtes liegt auch die moralische Bedeutsamkeit der Physiognomie. Denn einfach mit gut und böse ist der Mensch auch im Film nicht abgetan. In der Dichtung kann aber das moralische Inkognito des Menschen nur gezeigt werden, indem man seine Maske lockert oder fallen läßt. Das Rührende und Aufregende bei der Physiognomie ist aber auch hier die Gleichzeitigkeit, daß wir im Ausdruck des Bösen selbst das Gute erkennen können. Wie durch die Augenöffnungen einer Maske berührt uns aus manchem Gesicht ein tieferer Blick.

Darin liegen viele Möglichkeiten der Spannung für den Film. Man zeigt einen Menschen als Schurken und Bösewicht in jeder Tat. Aber sein Gesicht sagt uns, er kann es doch nicht sein. Aus diesem Widerspruch entsteht für den Zuschauer ein Problem, auf dessen Lösung man ungeduldig warten wird, und die Gestalt bekommt jene besondere Lebendigkeit, die nur das Rätselhafte geben kann.

Das Drama des Mienenspiels

Das Mienenspiel kann im Film nicht nur als lyrischer Ausdruck dienen. Es gibt Möglichkeiten, auch die äußere dramatische Handlung rein physiognomisch darzustellen. Allerdings ist das eine Höhe, die der Film heute noch sehr selten erreicht. Ich will gleich ein Beispiel anführen. In einem Film von Joe May, (»Die Tragödie der Liebe«) kommt ein regelrechtes physiognomisches Duell vor. Der Untersuchungsrichter sitzt dem Angeklagten gegenüber. Was sie miteinander reden, ist überhaupt nicht mitgeteilt. Aber beide verstellen sich und verbergen ihr eigentliches Gesicht hinter gemachten Mienen. Und einer will hinter die Maske des anderen kommen. Und indem sie mit Mienen angreifen und Mienen parieren, will jeder beim Gegner (wie man etwa mit schlaun Worten dem anderen ein Wort entlocken möchte) einen verräterischen Gesichtsausdruck provozieren.

So ein Duell der Mienen ist viel aufregender als ein Wortgefecht. Denn ein Wort kann man zurückziehen und umdeuten. Und kein Wort entblößt einen so tödlich-nackt wie ein Gesichtsausdruck.

In einem wirklich künstlerischen Film wird die dramatische Entscheidung zwischen zwei Menschen immer in der Großaufnahme eines solchen Mienendialogs dargestellt werden.

Die Großaufnahme

Ich spreche hier von Physiognomie und Mienenspiel, als wären sie eine Spezialität und ein Monopol des Films, und doch spielen sie ja auf dem Theater auch eine entscheidende Rolle. Doch nicht zu vergleichen mit der Bedeutung, die das

Mienenspiel auf dem Film hat. Erstens: weil wir, auf die Worte horchend, uns auf die Physiognomie nicht konzentrieren (weder wir, noch der Schauspieler) und nur die rohesten schematischsten Mienen merken. Zweitens: weil der Schauspieler, der für das Ohr deutlich sprechen muß, die spontanen Ausdrucksbewegungen des Mundes und damit des ganzen Gesichtes beeinträchtigt. Drittens: weil wir auf der Theaterbühne — schon aus technischen Gründen — ein Gesicht nie so nahe, so lange, so detailliert und intensiv betrachten können wie in den Großaufnahmen des Films.

Die Großaufnahme ist die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt. So nahe muß uns ein Gesicht gerückt sein, so isoliert von aller Umgebung, welche uns ablenken könnte (auch eine technische Unmöglichkeit auf der Bühne), so lange müssen wir bei seinem Anblick verweilen dürfen, um darin wirklich lesen zu können. Der Film fordert eine Feinheit und Sicherheit des Mienenspiels, wie es sich der Nur-Bühnenschauspieler nicht träumen läßt. Denn in der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt. Die Großaufnahme eines Gesichtes, sehr häufig als Schlußeffektbild einer großen Szene gebracht, muß ein lyrischer Extrakt des ganzen Dramas sein. Wenn so ein plötzlich für sich allein erscheinendes großes Gesicht nicht sinnlos aus dem Rahmen fallen soll, dann müssen wir in seinen Zügen die Zusammenhänge mit dem Drama erkennen. Es wird sich in ihm reflektieren, wie sich auch in einem kleinen Teich alle großen Berge spiegeln, die ihn umgeben. Auf dem Theater ist selbst das bedeutendste

Gesicht immer nur als ein Element im Ganzen des Dramas enthalten. Auf dem Film aber, wenn sich in der Großaufnahme ein Gesicht auf die ganze Bildfläche ausbreitet, wird für Minuten das Gesicht »das Ganze«, in dem das Drama enthalten ist.

Die Großaufnahme

Die Großaufnahmen sind das eigenste Gebiet des Films. In den Großaufnahmen eröffnet sich das Neuland dieser neuen Kunst. Es heißt: »das kleine Leben.« Doch auch das größte Leben besteht aus diesem »kleinen Leben« der Details und Einzelmomente, und die großen Konturen sind meist nur das Ergebnis unserer Unempfindlichkeit und Schlamperei, mit der wir das Einzelne verwischen und übersehen. Das abstrakte Bild des großen Lebens kommt meist von unserer Kurzsichtigkeit.

Doch die Lupe des Kinematographs bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, läßt uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen. Sie zeigt dir, was deine Hand macht, die du gar nicht beachtest und merkst, während sie streichelt oder schlägt. Du lebst in ihr und schaut nicht hin. Sie zeigt dir das intime Gesicht all deiner lebendigen Gebärden, in denen deine Seele erscheint, und du kennst sie nicht. Die Lupe des Kinoapparates wird dir deinen Schatten an der Wand zeigen, mit dem du lebst, ohne ihn zu merken, und wird dir die Abenteuer und das Schicksal der Zigarre in deiner ahnungslosen Hand zeigen und das geheime — weil unbeachtete — Leben aller Dinge, die deine Gefährten sind und miteinander das Leben aus-

machen. Du hast dieses Leben so betrachtet, wie ein schlechter Musiker ein Orchesterstück hört. Er hört nur eine führende Melodie, und das andere schwimmt in einem allgemeinen Rauschen. Der gute Film wird dich aber durch seine Großaufnahmen lehren, die Partitur des vielstimmigen Lebens zu lesen, die einzelnen Lebensstimmen aller Dinge zu merken, aus denen sich die große Symphonie zusammensetzt.

Der entscheidende Moment der eigentlichen Handlung wird in einem guten Film nie in der Totalaufnahme gezeigt. Denn in der Totale ist nie zu sehen, was wirklich geschieht. Sie ist nur zur Orientierung da. Wenn ich den Finger sehe, wie er das Gewehr abdrückt, und nachher sehe, wie die Wunde platzt, dann habe ich Ursprung und Ausgang einer Handlung gesehen, ihre Geburt und ihre Umwandlung. Was dazwischen liegt im Raum, das ist, wie die fliegende Kugel, unsichtbar.

Der Regisseur führt dein Auge

Was ist das spezifisch Filmmäßige an diesen Großaufnahmen, da doch auch der Theaterregisseur auf der Bühne solche Einzelheiten sorgsam ausarbeiten kann? Es liegt in der Möglichkeit, das einzelne Bild aus dem Ganzen herauszuheben. Wir sehen dadurch diese kleinen Lebensatome nicht nur deutlicher als sie uns die Bühne zeigen kann, sondern der Regisseur führt mit ihnen unser Auge. Auf der Bühne sehen wir immer das totale Bild, in dem diese kleinen Momente verschwinden. Werden sie aber besonders betont, dann verlieren sie gerade die Stimmung ihrer Verborgenheit. Auf dem Film lenkt aber der Regisseur unsere Aufmerksamkeit mit

den Großaufnahmen und zeigt uns nach der Totalaufnahme die verborgenen Eckchen, in denen das stumme Leben der Dinge die Stimmung ihrer Heimlichkeit nicht verliert.

Die Großaufnahme im Film ist die Kunst der Betonung. Es ist ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird. Zwei Filme mit der gleichen Handlung, demselben Spiel und denselben Totalen, die aber verschiedene Großaufnahmen haben, werden zwei verschiedene Lebensanschauungen ausdrücken.

Der Naturalismus der Liebe

Die Großaufnahmen bedeuten eine Art Naturalismus. Denn es sind scharfe Beobachtungen der Einzelheiten. Doch in diesen Beobachtungen ist eine Zärtlichkeit, und ich möchte sie den Naturalismus der Liebe nennen. Denn was man wirklich liebt, das kennt man gut und beachtet seine kleinsten Einzelheiten mit zärtlicher Aufmerksamkeit. (Freilich gibt es auch eine Beobachtungsschärfe, also einen Naturalismus des Hasses.) Bei Filmen mit vielen guten Großaufnahmen hat man oft den Eindruck, daß es nicht Beobachtungen des guten Auges, sondern des guten Herzens sind. So strahlen sie eine Wärme aus, eine mittelbare Lyrik, deren besondere künstlerische Bedeutung darin liegt, daß sie rührend ist, ohne sentimental zu werden. Sie bleibt unpersönlich und sachlich. Das Gefühl der zärtlichen Zuneigung zu den Dingen wird geweckt, ohne beim Namen (bei dem allzu abgebrauchten, allzu allgemeinen Namen) genannt zu werden.

Vom »Einschneiden« der Detailaufnahmen

Zu den Betonungsmitteln des Films gehört die Beleuchtungskonzentration, die »Effektbeleuchtung« und die Sekundärplanaufnahme nicht minder als die Großaufnahme. Und alle diese werden für den Regisseur auch zum Problem der Bildführung. Denn es gehört zur hohen Regiekunst zu wissen, wohin so eine Detailaufnahme »eingeschnitten« werden soll, in welchem Moment die Totale mit einem Premierplan unterbrochen werden kann. Denn es besteht immer die Gefahr, daß durch die Einzelaufnahmen die Kontinuität des Films zerstückelt wird.

Vor allem kommt es bei schlechten Filmen häufig vor, daß wir das Gefühl des angegebenen Raumes verlieren und bei den Detailaufnahmen nicht mehr wissen, ob sie vorn oder rückwärts sind und wie sie sich im gemeinsamen Raum zueinander stellen. Wenn dann wieder eine Totale kommt, sind wir überrascht und müssen uns nachträglich schnell die Situation zusammenklauben. Dieser Fehler entsteht meist dadurch, daß die Detailaufnahme aus einer anderen Perspektive gemacht wurde als die vorangegangene letzte Totale. Auch kommt es häufig vor, daß die Beleuchtung der Totale nicht genügt, um eine plastische Großaufnahme eines Details zu machen. Dieses wird dann besonders beleuchtet und fällt aus dem Valeur des Ganzen. Wir können es dann in der Totale nicht mehr lokalisieren.

Aber nicht nur der Raum, auch die Zeit kann zerrissen werden durch das Einschneiden der Detailaufnahmen. Denn der Film hat eine Zeitperspektive, die einheitlich sein muß für alles Geschehen in ihm, sowie alle Dinge in einem Ge-

mälde aus derselben Perspektive des Raumes gesehen sein müssen.

Nun scheint im Film der Ablauf eines Geschehens, je näher es an unser Auge gerückt ist, um so langsamer zu sein. Das steht in direktem Widerspruch mit dem optischen Gesetz der Natur. Denn je entfernter dort ein Ding von uns ist, desto langsamer scheint es sich zu bewegen. Im Film beruht aber dieser Schein nicht auf einer optischen, sondern auf einer psychischen Tatsache. In der Nähe sehen wir die Einzelheiten. Diese alle zu aperzipieren, brauchen wir Zeit. Das heißt, es scheint uns so, als ob mehr Zeit dazu notwendig wäre, die größere Fülle des Geschauten zu fassen. Darum kommt es oft vor, daß eine Handlung im Sekundärplan ein langsames Tempo zu haben scheint als dieselbe Handlung im Totalbild, und man wird von den verschiedenen Schnelligkeiten schwindlig wie in der Eisenbahn, wenn rechts und links Züge in verschiedenem Tempo vorbeifahren. Es gehört zu den heikelsten Regieaufgaben, trotz Premier- und Sekundärplanaufnahmen die einheitliche Zeitperspektive wahren zu können.

Nun die Frage: Welches Moment der Handlung soll in Großaufnahme gebracht werden? Moderne Regisseure bringen meist nicht das Hauptmoment, nicht das, auf welches sich die Aufmerksamkeit ohnedies konzentriert und das darum nicht besonders unterstrichen werden muß.

Das hat vieles für sich. Doch soll es nicht zu einem spielerischen Grasens abseits vom dramatischen Wege werden. Denn die einzelnen Momente einer Handlung haben nicht immer dieselbe Stimmung und denselben Sinn wie das Ganze. Auch das einheitliche Kolorit einer Wiese ergibt sich aus den verschiedensten Blumen. Wenn wir sie von der Nähe be-

trachten, wird die eine wie ein sanftes Kinderauge, die andere wie ein stachelig-struppiges Miniaturungeheuer sein. Die Farbe aber, die besonders vor das Auge gerückt wird, darf dem Kolorit des Ganzen nicht widersprechen. Es gehört zum Beispiel zu den häufigsten und rohesten Mißgriffen gewisser Regisseure, die um jeden Preis »lichte Momente« haben wollen, daß sie niedlich-humoristische Detailbilder mitten in tragische Szenen hineinschneiden.

Anderseits gehört es zu den feinsten Regiekünsten, durch die Großaufnahmen kleiner Details, einer Szene die bestimmte Stimmungsrichtung zu geben. Zum Beispiel geben wir in der Totale einen unbefangenen-ruhig plaudernden Menschen. Aber die Großaufnahme seiner Finger, die nervös die Brotkrumen kneten, wird doch dem ganzen Bilde die Stimmung geben. Oder es erscheint in den Physiognomien der Dinge eine Zukunftsahnung, die die Menschen noch nicht haben. Aus den Großaufnahmen eines Wolkenbildes, einer verfallenen Mauer, der dunklen Öffnung einer Tür steigt die Stimmung banger Sorge um ahnungslose Menschen. Wir sehen schon die lautlosen Schatten des Schicksals gleiten.

Die Großaufnahme, sie ist der tiefere Blick, sie ist die Sensibilität des Regisseurs. Die Großaufnahme ist die Poesie des Films.

Großaufnahmen und Aufnahmen von Größen

Das Pathos der Größen ist eine Wirkung, die keine andere Kunst so wie der Film ausüben kann. Ein wogendes Meer, ein Gletscher über Wolken, ein Wald im Sturm oder die schmerzende Unendlichkeit einer Wüste sind Bilder, vor denen man Aug in Aug mit dem Kosmos steht. Die Malerei

kann diese überwältigende Monumentalität nicht haben, weil das stehende Bild dem Zuschauer ermöglicht, einen Standpunkt, eine feste Position ihm gegenüber zu finden. Aber in der unheimlichen Bewegung dieser kosmischen Größen erscheint der Rhythmus, der Wellenschlag der Ewigkeit, in dem das betäubte Menschenherz untergehen muß.

Die Bühne bringt solche Wirkungen der Monumentalität noch weniger auf. Es mögen die größten Dinge auf Prospekt und Kulissen gemalt sein. Der Mensch steht doch immer vorn, in ganzer Lebensgröße, und wir bekommen seine verhältnismäßige Kleinheit nicht zu sehen. Wir sehen ihn nie in der Perspektive, wie er zwischen den Riesen des Weltgebäudes vergeht und verschwindet.

Es gibt aber Filme, die uns das Gesicht der Erde zeigen. Nicht idyllische Landschaften und auch nicht die Hallali-aussichten der Hochturisten, sondern die Physiognomie des Erdballs, des Himmelskörpers, der, im Sternenraum der Unendlichkeit schwebend, das kleine Getier der Menschen auf seinem Rücken trägt. Unvergeßlich erschütternd waren die Bilder der Shackleton-Südpolexpedition. Menschen an der Grenze des Erdenreichs. Am Kap des irdischen Lebens stehen kleine, schwarze Silhouetten und blicken durch die ewige Nacht von einem Gestirn zum anderen hinüber. Ja, das sind Größen vom Maße der Welt, die nur der Film darstellen kann.

Massenszenen

Die irdisch-internen Größen von Riesenbauten und Massenszenen sind auch eine besondere Filmmöglichkeit der Monumentalität, die noch keine Kunst gebracht hat. Denn so ein Riesenbau — das eine Werk von Tausenden —, so eine

Volksmasse — der eine Organismus von Tausenden, die in ihm aufgehen — zeigt uns ein überindividuelles Gebilde der menschlichen Gesellschaft. Nicht nur die Summe der Einzelmenschen, sondern ein eigenes Lebewesen mit eigener Gestalt und eigener Physiognomie.

Diese Gestalten und Physiognomien der menschlichen Sozietät wurden in den individualistischen Künsten bisher nie sichtbar. Und das lag nicht nur am Technischen. Die Gesellschaft als solche wird in unserer Zeit immer bewußter, ihre Physiognomie sichtbarer. Darum ist sie auch im Bild eher darzustellen. Denn auch die Bewegung der Masse ist Gebärde wie die des Einzelmenschen. Wir haben sie bisher nicht gekannt, obwohl wir sie mitmachten. Und die Bedeutung der Massengebärden ist uns noch geheimnisvoll. Aber der gute Regisseur fühlt unbewußt ihren Sinn.

Um aber deutliche Gebärden zeigen zu können, darf eine Masse nicht konturlos, chaotisch-amorph sein. In einem guten Film wird die Menge in ihren Gruppierungen und Bewegungen bis ins Kleinste »durchkomponiert« sein.

Solche Gruppierungen beabsichtigen vielfach nur eine dekorative Wirkung. Das kann schön und artistisch werden. Und warum auch nicht? Ein Film hat unter anderem auch eine Augenweide zu sein. Doch die dekorative Regie verfällt gar häufig in den Fehler, daß sie zu schön ist. Das dargestellte Leben bekommt etwas kunstgewerblich Geziertes. Und Gruppen, die immerfort in tadellos dekorative Linien gestellt sind, machen den Eindruck von gut einstudierten Ballettszenen. Wenn aber der Film zu einer Reihe von »lebenden Bildern« wird, dann verlieren seine Bilder das Lebendige.

Die lebendige Physiognomie der Menge, das Mienenspiel des Massengesichtes, wird der gute Regisseur aber nur in Großaufnahmen zeigen können, durch die er den Einzelmenschen doch nie ganz verschwinden und vergessen lassen wird. Dann wird die Masse kein dumpfes, totes Element werden wie ein Steingeröll oder ein Lawastrom. (Außer der Regisseur hat die bewußte Absicht, sie aus irgendeinem Grunde gerade so zu charakterisieren.) Ein guter Film wird die Menge aus lauter für sich lebendigen und sinnvollen Teilszenen zusammensetzen. Mit einer Reihe von Premier- und Sekundärplan-Detailaufnahmen wird er uns die einzelnen Sandkörner zeigen, aus denen diese Wüste besteht, damit auch beim Anblick der großen Totale das innen wimmelnde Leben ihrer Atome gegenwärtig bleibt. In solchen Großaufnahmen fühlen wir den warmen Seelenstoff, aus dem die großen Massen bestehen.

Filmimpressionismus

Die Darstellung von Größen hat aber auf dem Film ihre Grenzen. Sie bestehen im Viereck der Projektionsfläche, in den Grenzen unseres Sehfeldes. Es mögen die Bilder der Pyramiden, die Ansichten von Babylon und Ninive sein, es mögen Bilder der Völkerwanderung oder des Newyorker Verkehrs sein, sie können doch nicht größer sein als die Leinwand.

Diesen Rahmen haben die amerikanischen Filme schon längst ausgefüllt und überfüllt. Und trotzdem ist der Eindruck der Größe noch zu steigern. Denn auf dem Bilde kommt es nur auf die Illusion an. Darum verlegen sich moderne Regisseure immer mehr auf die impressionistische Technik der Illusion.

Die Photographie hat sich heute so weit entwickelt,

daß sie noch andeuten kann, wo das Zeigen nicht mehr möglich ist, und daß sie unsere Phantasie zur Ergänzung von Größen anregt, die keine Bildfläche mehr fassen könnte. Der moderne Regisseur braucht keine hunderttausend Komparsen mehr, um die Wirkung von großen Massen hervorzubringen. In einer Rauchwolke zum Beispiel kann eine viel größere Menschenmenge verschwinden, als auf einem beleuchteten Felde sichtbar zu machen ist. Hier sehen wir nur Hunderttausende, dort ahnen wir, fühlen wir Millionen. Denn nicht immer sieht die große Zahl nach viel aus. Im wilden Gestrüpp von hundert ausgestreckten Händen lodert mehr Volkserregung als in der endlosen Fläche eines Demonstrationszuges. Die sich spaltenden Späne eines brechenden Balkens können auch mehr Katastrophenstimmung bewirken als das Einfallen großer Türme in der Perspektive.

Der moderne Film wird die Aufnahme von Größen immer mehr durch solche Großaufnahmen ersetzen. Und nicht nur darum, weil diese viel billiger sind. Die Monumentalaufnahmen alten Stils nehmen im Film zuviel Raum ein. So ein Kolossalbau oder so eine Riesenmasse wird von rechts und links, von vorn und rückwärts mindestens in zehn verschiedenen Perspektiven gezeigt. Und auch nicht nur darum, weil man für das investierte viele Geld die entsprechende Anzahl von vielen Bildern bekommen will. So ein Kolossalbild muß oft und lange gezeigt werden, damit wir es perzipieren können, sonst kann es unser Auge nicht verdauen. Dadurch verstellen und verstopfen diese Monumentalaufnahmen den Spielraum des Films, und es bleibt zu wenig für individualisierende Spielszenen übrig, die erst den Film deutlich und spannend machen.

Die Wirklichkeit der Größe

Freilich gibt es einen Wirklichkeitseffekt der Größe, der durch keine Illusion des Impressionismus zu ersetzen ist. Im Griffith-Film »Intolerance« gibt es ein Bild: die Heere des Königs Cyrus marschieren auf Babylon. Man sah erst nur eine gewitterdunkle, unendliche Heide, mit dem Teleobjektiv aus großer Entfernung aufgenommen. Einen Raum, der keine Konturen und Grenzen hatte. Eine kosmische Landschaft: die Oberfläche des Erdballs. Ein dünnes, dunkles Gras schien auf der ungeteilt gleichmäßigen Fläche im Winde leise zu beben. Und plötzlich fängt das Gras an, sich zu bewegen. Die Erdoberfläche kommt ins Rutschen. Das Gras sind spitze Lanzen. Auf der unendlichen Heide wogt das dichte Menschengewächs und hat keine Grenzen und Konturen. Es sind die Völker der Erde. Und sie rollen auf uns zu in unheimlich langsamem, dickflüssigem Strömen. Eine Erdenumwälzung. Ein Weltbeben. Dieser Eindruck ist freilich mit keiner Großaufnahme hervorzubringen.

Es leben auch Riesen auf unserer Erde, deren ganze Gestalt einen wesentlich anderen Charakter hat als ihre Teile und die darum durch diese nicht ganz zu ersetzen ist. Ein Kolossalwarenhaus, eine Riesenfabrik, ein Großstadtbahnhof hat in der Totale ein eigenes Gesicht.

Es gibt Regisseure, die den Effekt solcher Originalaufnahmen in ihren Filmen ohne zwingenden Grund verwenden, als »Einlage« wie eine Tanznummer in einer Operette. Sie sollten auf der Hut sein. Denn solche Mammutgrößen zerstampfen ihnen beim Tanz ihr Stück. Es ist eine Art künstlerischer Frivolität, so große Dinge als unorganischen und

unbeteiligten Hintergrund bei Filmen zu benützen, die gerade so gut als kleine Stubenidyllen gespielt werden könnten. Die Monumentalität des Milieus wird gefährlich, wenn sie einfach als Zugabe der Geschichte verwendet wird. Sie erdrückt den Film.

Auch ist gewissermaßen eine beleidigende Respektlosigkeit dabei. Man dürfte auch Asta Nielsen nicht auftreten lassen, ohne ihr eine gebührende Rolle zu geben. Nun, dünkt mich, sind der Niagarafall oder der Eiffelturm auch Stars, die man nicht als bloße Komparsen benützen darf.

Die Stimmung

Die Seele einer Landschaft oder irgendeines Milieus zeigt sich nicht an jeder Stelle gleich. Auch beim Menschen sind etwa die Augen ausdrucksvoller als der Hals oder die Schultern, und die Großaufnahme der Augen strahlt mehr Seele aus als die Totale des Körpers. Es ist die Aufgabe des Regisseurs, die Augen einer Landschaft zu finden. In den Großaufnahmen dieser Details wird er erst die Seele des Ganzen erfassen: die Stimmung.

Originalaufnahmen einer Stadt können sehr schön sein und haben auch den besonderen Reiz der glaubhaften Wirklichkeit. Doch wir finden in ihnen selten die Augen, aus denen ihre Seele strahlt, und sie werden häufig zu lehrhaften Bildern eines Geographieunterrichts. Aber die schwarze-Silhouette einer Brücke mit einer schwankenden Gondel darunter, Stufen, die sich in das dunkle Wasser versenken, in dem sich eine Laterne spiegelt, geben mehr Venedigstimmung — auch wenn sie im Atelier aufgenommen sind — als die Originalaufnahme des Markusplatzes.

Auch die Stimmung eines Ereignisses ist oft, wie die Stimmung einer Landschaft, mit der Großaufnahme seiner kleinsten Momente zu erfassen. Das Premierplanbild der heulenden Sirenen (denn man sieht sie heulen am Ausspritzen des Dampfes), der zitternden Finger, die wild an einer Fensterscheibe klopfen, der baumelnden Sturmglocken ergibt einen Panikextrakt, in dem wir den Schreck konzentrierter bekommen als in der Totale eines Massenaufaufs.

Auch die Stimmung eines Menschen ist ein Ganzes, das als solches im Bilde nicht zu fassen ist. Aber die Augenblicke haben den ausdrucksvollen Blick der Augen. Mit den Großaufnahmen solcher Augenblicke ist es möglich, ein subjektives Bild der Welt zu geben und trotz der Sachlichkeit des photographischen Apparates, die Welt im Kolorit eines Temperaments, in der Beleuchtung eines Gefühls zu zeigen: eine projizierte, eine objektivierte Lyrik.

Ein Film nach Gerhart Hauptmanns Roman »Phantom« unternahm es, eine vom Traum überschwemmte Wirklichkeit zu photographieren, eine Welt, wie sie einem aufgeregten Phantasten erscheint und auf deren objektive Wirklichkeit es gar nicht ankommt. Traumvisionen werden dazwischen gemischt und haben keine deutlich unterscheidbaren Grenzen. Denn auch die Wirklichkeit erscheint wie im Nebel des Rausches.

Der impressionistische Stil dieses Films besteht darin, daß die objektive, logische Struktur der Handlung streckenweise gar nicht dargestellt wird, sondern nur die Stimmungsmomentaufnahmen flüchtiger, unzusammenhängender Bilder, wie sie schwankend und verschwebend vor dem trüben Blick des Helden erscheinen. Wie er sie sieht, so sehen wir die Welt.

Ein Akt heißt »Der taumelnde Tag«. Er hat keinen er-

zählbaren Inhalt. Straßen ziehen vorbei mit wandelnden Häuserreihen vor einem, der selbst unbeweglich steht. Treppen steigen und sinken unter Füßen, die sich scheinbar nicht bewegen. Ein Brillantschmuck flammt auf in einem Schaufenster. Ein Blumenstrauß teilt sich und ein Gesicht schaut hervor. Eine Hand greift nach einem Glas. Säulen des Ballsaals taumeln trunken. Autolampe blendet. Ein Revolver liegt am Boden.

Aus der subjektiven Perspektive des Helden bekommen wir nur Großaufnahmen der Sekunden und keine Totale der Zeit zu sehen. Darin besteht der Impressionismus im Film. Darin, daß wir nur das zu sehen bekommen, was auf den Helden Eindruck macht, und das andere überhaupt nicht. Denn nur die Totale der Zeit (der ganze Ablauf der Handlung), ebenso wie nur die Totale des Raumes (in dem sich die Handlung abspielt), geben uns das Gefühl der Objektivität.

Das Gesicht der Dinge

Jedes Kind kennt die Gesichter der Dinge und geht mit klopfendem Herzen durch das halbdunkle Zimmer, in dem Tisch und Schrank und Sofa wilde Grimassen schneiden und mit wunderlichem Mienenspiel etwas sagen wollen. Man kann schon recht erwachsen sein und noch in den Wolken seltsame Gestalten erkennen. Die unheimlich-deutlichen Gebärden der schwarzen Bäume im nächtlichen Wald machen auch dem nüchternsten Philister bange. Aber liebe und angenehme Gesichter haben die Dinge auch. Wie oft wird uns so wohl bei ihrem Anblick wie vom beruhigenden Lächeln eines Freundes. Meistens wissen wir, merken wir gar nicht, woher es kommt. Nein, nicht von der dekorativen Schönheit, sondern von der lebendigen Physiognomie, die alle Dinge haben.

Das Kind kennt diese Physiognomien gut, weil es die Dinge noch nicht ausschließlich als Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, Mittel zum Zweck ansieht, bei denen man nicht verweilt. Es sieht in jedem Ding ein autonomes Lebewesen, das eine eigene Seele und ein eigenes Gesicht hat. Ja, das Kind und der Künstler, der die Dinge auch nicht benützen, sondern darstellen will.

Expressionismus

Diese latente Physiognomie der Dinge herauszustreichen, zu betonen und für alle deutlich zu machen, nennt man in der Malerei und in anderen darstellenden Künsten »Expressionismus«.

Denn die Dinge tragen meistens, wie schamhafte Frauen, einen Schleier vor dem Gesicht. Den Schleier unserer traditionellen und abstrakten Betrachtungsweise. Diesen Schleier nimmt ihnen der Expressionismus der Künstler ab. Und dann sehen sie freilich anders aus. Denn wie der Ausdruck eines Gefühls die Züge eines Gesichtes verschiebt und seine Normalform ändert, so scheint der Gesichtsausdruck der Dinge ihre Normalform zu verändern. Je leidenschaftlicher der Ausdruck, um so verzerrter wird das Gesicht der Menschen — und der Dinge.

Es gibt keine Kunst, die so berufen wäre, dieses »Gesicht der Dinge« darzustellen, wie der Film. Weil er nicht nur eine einmalige, starre Physiognomie, sondern ihr geheimnisvoll-geheimes Mienenspiel zeigen kann. Es ist ganz gewiß, daß der Film das eigenste Gebiet, vielleicht die einzige rechtmäßige Heimat des Expressionismus ist. Die modernen Filme nähern sich alle diesem Stil, ohne es zu wollen, ohne es zu merken.

Denn es gibt ja sehr verschiedene Grade des expressionistischen »Verzerrens« der Normalformen. Es gibt den ganz diskreten Expressionismus der Auswahl, wie ihn oft Jessner bei seinen Filmen verwendet. Er besteht darin, daß er die Dinge eigentlich nicht deformiert, sondern schon von vornherein deformierte Dinge als Hintergrund benützt, wo ihm die normalen Formen zu ausdruckslos erscheinen. Er baut

keine schiefen Wände, wo sonst gerade stehen, sondern läßt die Szene, wenn es schon schief gehen muß, vor dem Glasdach eines Ateliers spielen. Und so bestreitet er seine expressionistischen Formbedürfnisse mit Vorhängen, Paravents und Treppen, die die phantastischsten Linien haben können, ohne darum »unmöglich« oder »unnatürlich« zu sein.

Von diesem naturalistischen Expressionismus bis zum berühmten Caligarifilm Robert Wienes (den er vorsichtshalber mit dem Untertitel versehen hat »Wie ein Wahnsinniger die Welt sieht«), in dem das dämonische Mienenspiel der Dinge so stark war, daß sie aus der toten Natürlichkeit der Sachen in die lebendige Natürlichkeit der menschlichen Sphäre traten, gibt es unzählige Stufen und Übergänge, entsprechend jedem Regisseur und jedem Publikum. Der Film macht es auch möglich, die expressionistischen Grimassen in ihrem allmählichen Entstehen darzustellen und dadurch ihre »Glaubhaftigkeit« bis zur äußersten Grenze zu wahren. Gewiß ist es aber, daß es heute keinen Regisseur mehr gibt, der einen »kalten« Hintergrund, ein neutrales Milieu duldet und der nicht die ganze Bildfläche von derselben Stimmung beseelt haben möchte, von der die Gesichter der Akteure beseelt sind.

Traum und Vision

Das ist das Gebiet, wo der Expressionismus jedem Philister einleuchtet. Freilich, im Traum oder in der Vision dürfen die Dinge anders aussehen. Denn sie stellen nicht äußere Gegenstände, sondern vor allem innere Zustände dar. Hier gibt es unermeßliche poetische und psychologische Möglichkeiten für den Regisseur, Möglichkeiten, die ihm auch das Publikum läßt. Hier wäre die Gelegenheit für die ambi-

tiösen Regisseure, das Publikum allmählich und unbemerkt in jene künstlerisch erlebte Welt hinüberzuführen, in der das Bild jedes Gegenstandes einen inneren Zustand bedeutet. Hier könnte man allmählich die Grenzen verwischen zwischen Traum und Träumerei, zwischen Vision und dem in Erregung geschauten Bilde der Welt. Denn wo ist die Grenze?

Es ist schier unverständlich, daß es heute noch Regisseure gibt, die selbst diese gebotene Gelegenheit nicht benützen und die auch die Traum- und Visionsbilder mit demselben Naturalismus einstellen und photographieren wie die der Wirklichkeit.

Das ist sinnlos, unberechtigt und störend. Erstens ist es un wahr und entspricht dem eigenen Wirklichkeitsurteil dieser Leute nicht. Denn Traumbilder sehen in Wirklichkeit anders aus als die Wirklichkeit. Zweitens muß doch auf dem Film jedes Ding zu erkennen und auch ohne Titel zu identifizieren sein. Man schreibt ja auch nicht: »Das ist ein Haus« oder »das ist ein Berg«. So muß auch ein Traum aus seinem Bild — ohne Titel — als solcher erkenntlich sein und darf nicht dieselbe Valeur, dasselbe Kolorit, dieselbe Substanzialität haben wie die Bilder der Wirklichkeit. Sonst hemmt er den Fluß der Bilderführung, unterbricht die Kontinuität und wirkt als Verwirrung im Schneiden.

Freilich sind »Träume« und »Visionen« allzuhäufig nur Notbehelfe des schlechten Drehbuches, die ungeschickte Bilderführung zu korrigieren. Wenn wir eine Tatsache erfahren müssen, die uns mitzuteilen sich noch keine Gelegenheit bot, dann wird sie als »Vision« in den Film an den psychologisch unwahrscheinlichsten Stellen hineingeflickt. Dadurch wird das feinste Kunstmittel des Films mißbraucht und kompromittiert.

Rahmenerzählung

Eine andere Sache ist es, wenn im Film jemand eine längere Geschichte erzählt, und diese als »Vision« erscheint. Das ist nur die Form der Rahmenerzählung im Film und kann nicht jenen lyrisch-expressionistischen Charakter haben wie Stimmungs-Momentaufnahmen.

Doch auch diese Visionen der Vorgeschichte sind mißlich. Denn sie zerstören die einheitliche Zeitperspektive des Films. Die Literatur hat da andere Möglichkeiten. In jedem Satz kann etwas mitklingen, eine Anspielung, die sich auf den Rahmen bezieht und die gegenwärtige Situation, in der jene Vergangenheit erzählt wird, für keinen Augenblick vergessen läßt. Aber Bilder sind nicht zu konjugieren wie Zeitwörter und haben nur Gegenwart. Darum kommt es so häufig vor, daß, wenn nach der langen Bilderreihe solch einer Zwischengeschichte wieder das Zimmer mit dem Erzähler erscheint, wir uns an den Kopf greifen und es eine Weile dauert, bis man sich orientiert. Außer ein Regisseur würde es wagen — meines Wissens hat es bisher noch keiner getan — auch solchen Erinnerungsbildern ein Stimmungskolorit der Vergangenheit zu geben. Das wäre schön!

Traum und Träumer

Bei der Darstellung von Träumen und Visionen gibt es für den Film noch eine ganz besondere poetische und psychologische Möglichkeit. Sie liegt darin, daß er das Verhältnis von Traum und Träumer zueinander darstellen kann. Auch der Maler kann uns seine Traumgesichte zeigen. Aber sein eigenes Gesicht sehen wir dabei nicht. Es gehört aber zu den wunderbarsten Offenbarungen des Films, wenn wir erst

das Lächeln eines Schläfers sehen und dann dieses selbe Lächeln in seinen Traumbildern erkennen.

· Kennt ihr dieses seltsame Traumerlebnis nicht? Man wandelt in einer Landschaft und erkennt in ihr einen seiner Freunde oder Feinde. Es ist eine regelrechte Landschaft. Aber sie hat eine deutliche Physiognomie, die sie verrät. Denn nicht nur Menschen untereinander können sich ähnlich sehen. Die geheimnisvoll-tiefe Verwandtschaft zwischen der Physiognomie des Träumers und der seines Traumbildes aufzuzeigen, gehört zu den schönsten Wundern der Filmkunst.

Die Traumsubstanz

Mit dem Filmtraum aber ist es so wie mit dem Film überhaupt. Nicht auf seinen Fabelinhalt, sondern auf seine Erscheinung im Bilde kommt es an. Untalentierte Regisseure helfen sich dadurch, daß sie im Traum die unwahrscheinlichsten Ereignisse geschehen lassen. Märchenbilder sind es bestenfalls, durch die sie die Traumbilder ersetzen (oft aber nur schale Allegorien, die nur ausgeklügelte Symbole und Gleichnisse von Gedanken sind und gar nichts Irrationelles haben). Die Gestalten aber, die in diesen unwahrscheinlichen Ereignissen vorkommen, sehen entweder ganz natürlich aus oder sie haben nur eine veränderte Form wie eben die Märchengestalten und keine veränderte Substanz wie die Traumgestalten.

Aber ein ganz gewöhnliches Wohnzimmer kann einem unverkennbar als Traumbild erscheinen. Und das kommt vielleicht nur von einer gewissen Beleuchtung. Denn die seltsame Astral-atmosphäre des Traumes kommt nicht von der Form der Gestalten, sondern von einer eigenen, ganz bestimmten anderen

Stofflichkeit, die den empirisch-physikalischen Gesetzen der Natur offenbar nicht zu unterliegen scheint und die mit Worten schwer zu beschreiben, aber nicht so schwer im Bilde zu zeigen ist, weil sie jeder kennt.

Außer dieser Substanz ist es noch die Bewegung, die den Traumcharakter der Gestalten und Dinge bestimmt. Dies beachten die Regisseure auch zu wenig. Denn die Traumgestalten bewegen sich anders, ihr Rhythmus entspricht nicht den Bewegungsgesetzen der physikalischen, sondern dem inneren Rhythmus der geistigen Welt.

Wohl gebraucht heute schon fast jeder Regisseur die Bewegung als Ausdruck einer Intensitätssteigerung. Etwa in der Darstellung des Blickes von einem Hypnotiseur, dessen Augen er anwachsend auf einen zukommen läßt, daß man den Eindruck hat, von den Augen überfahren zu werden. Oder daß er eine Titelaufschrift, wenn sie einen Schrei bedeutet, sich schnell vergrößern läßt, dadurch das akustische Crescendo in ein visuelles umsetzend. Aber jene wundersamen Bewegungen der Traumgestalten, die übernatürlich sind, ohne widernatürlich zu sein, die treffen die wenigsten Regisseure.

Ein herrliches Beispiel und Vorbild dafür ist die geniale Traumvision im Stanislavskyfilm (der ersten Sowjetproduktion), »Polikuschka« betitelt. Dieser Polikuschka ist ein armer Leibeigener, der Geld für seine Herrin aus der Stadt holen soll, aber auf dem Wagen einschläft und es verliert. Er hat einen Traum, dessen Inhalt gar nicht phantastisch ist. Er träumt, daß er im Schlosse ankommt, das so wie immer aussieht, von allen Menschen freundlich empfangen, von der Herrin belobt und belohnt wird. Alles und alle sehen wie in

Wirklichkeit aus und Stanislavsky bedient sich auch keiner besonderen Effektbeleuchtungen. Und trotzdem hat er es nicht notwendig gehabt, mit einem Titel anzukündigen: jetzt folgt ein Traum. Es war unverkennbar. In der Gruppierung und Bewegung der Gestalten lag das Jenseitige. Ein astraler Rhythmus der süßen Andacht und Güte eines russischen Bauernhimmels, der überirdischen Musik eines seligen Traumes. Stanislavsky hat in diesem Film die Traumgebärde erfaßt.

Gedankenphotographie

Es gibt noch eine spezielle Form der »Visionsbilder«, die keine eigentlichen Visionen im optisch-physiologischen Sinn darstellen wollen und eher als Gedankenphotographie bezeichnet werden könnten. In einer französischen Verfilmung des »Crainquebille« von Anatole France sitzt der alte Crainquebille vor seinen Richtern so, daß diese in einer unerreichbaren Höhe über ihm zu schweben scheinen, und wenn einer von diesen gewaltigen Herren aufsteht, um zu sprechen, dann wächst er vor den Augen des einfältig-demütigen Straßenhändlers ins Übermenschliche. Das ist zweifellos ein geistvoller Einfall und verfehlt auch seine Wirkung nicht. Doch sind solche Ideen eigentlich gefährlich für den reinen Stil des Films. Denn meistens sind es nur illustrierte Gleichnisse. Statt des irrationellen Bildes einer irrationellen Empfindung bekommen wir eine Redewendung im Bilde dargestellt. Und wenn es etwa in der Novelle heißen würde: »er ist in ihren Augen gewachsen« — dann läßt der Regisseur ihn auf dem Film wachsen. Solche Tricks sind aber das Gegenteil vom Expressionismus, denn anstatt das Unsagbare noch im Bilde darzustellen, weisen sie

auf die Sprache, und zwar auf ihre trivialsten Wendungen zurück.

Impressionismus und Expressionismus

Der Unterschied zwischen den beiden Filmstilen Impressionismus und Expressionismus wäre folgendermaßen zu definieren: Der Impressionismus gibt immer einen Teil für das Ganze und überläßt die Ergänzung der Phantasie des Zuschauers. Eine Ecke wird gezeigt statt der ganzen Landschaft, eine Gebärde statt der ganzen Szene und ein Moment statt der ganzen Geschichte. Diese herausgehobenen Teile werden aber »naturalistisch« dargestellt. Ihr Bild wird nicht stilisiert, deformiert durch die Betonung und Übertreibung einer latenten Physiognomie.

Der Expressionismus arbeitet nicht vornehmlich mit Großaufnahmen herausgerissener Teile. Er gibt das totale Bild des Milieus, nur stilisiert er es zur ausdrucksvollen Physiognomie und überläßt es nicht der Phantasie des Zuschauers, die Stimmung hineinzudichten, die ihm gerade naheliegt.

Dekorative Stilisierung

Am wirksamsten ist aber der in den neuesten Filmen aufkommende Mittelweg der Sekundärplanbilder. Das expressionistische Stilisieren einer ganzen Totale, eines ganzen Zimmers, einer ganzen Straße hat meist etwas Forciertes und scheint nicht mehr seelisch, sondern bloß artistisch-dekorativ begründet zu sein. Es wirkt als Ornamentik, als durchgehender, ständiger Stil und verliert dadurch gerade den spontan-expressiven Charakter.

Trotzdem ist auch der rein dekorative Stil auf dem Film viel mehr zu beachten als auf der Bühne, wo Stilwidrigkeiten

nie so stören. Denn trotz der drei Dimensionen, die die Photographie darstellt, sind die Dinge auf dem Film auf eine Fläche gebracht. Auf einer Fläche, in homogenem Kolorit, werden die Formen einander näher gerückt und aufeinander bezogen. Sie haben keinen Raum, aneinander vorbei zu leben, und ihre Stilwidersprüche stoßen schriller aneinander.

Die »Aura«

Die Sekundärplanaufnahmen aber geben nur einen Ausschnitt. Sie zeigen nur die unmittelbare Umgebung der Spieler, und indem sie den Rahmen des Bildes enger ziehen, machen sie es möglich, daß der Mensch es mit seiner seelischen Ausstrahlung sozusagen selbst beleuchten kann. Das Milieu wird zur sichtbaren »Aura« des Menschen, zu seiner über die Konturen des Körpers erweiterten Physiognomie. Das Mienen- und Gebärdenspiel des Menschen bleibt überwiegend über das der Dinge, und sein Gesichtsausdruck wird jenes der Dinge deuten. Denn letzten Endes kommt es doch nur auf den Menschen an. Und bedeutsam werden die Mienen der Dinge nur insofern, als sie eine Beziehung zum Menschen haben.

Natur und Natürlichkeit

Alles, was wir bisher von der Filmkunst gesagt haben, wird jene sehr enttäuschen, welche die Kinematographie als Erschließerin von Naturschönheiten und als Lehrmeisterin der Wirklichkeit begrüßten. Denn in seinen „Originalaufnahmen« schien der Film ja seinen größten und vielleicht einzigen Vorzug gegenüber den künstlichen Gebilden der Theaterbühne zu haben. Und siehe, die Entwicklung der Filmkunst führt immer weiter weg von der Originalnatur. Die moderne Filmtechnik vermeidet heute schon, soweit es nur geht, »Außen-aufnahmen« und baut sich nach Tunlichkeit jedes Milieu, womöglich auch Gartenanlagen und offene Straßen, selber auf. In den geschlossenen Ateliers verläßt man sich auch ungern auf das Glasdach, sondern richtet sich auf Kunstlicht ein. Selbst Außen-aufnahmen der Natur werden heutzutage selten ohne Zuhilfenahme von Reflektoren vorgenommen. Die Originalnatur läßt man nicht zu Worte kommen. Vielleicht darum, weil sie nicht deutlich genug sprechen kann?

Landschaft

Die Sache ist nämlich so, daß die Stilisierung der Natur — ob impressionistisch oder expressionistisch — die Bedingung dafür ist, daß ein Film zum Kunstwerk werde. Denn

im Film, der kein geographisches Lehrmittel, sondern die Darstellung von Menschenschicksalen sein will, gibt es keine »Natur« als neutrale Wirklichkeit. Sie ist immer Milieu und Hintergrund einer Szene, deren Stimmung sie tragen, unterstreichen und begleiten muß.

Wie die Malerei eben dadurch eine Kunst wird, daß sie die Natur nicht photographisch getreu kopiert, so hat auch der Filmoperateur die paradoxe Aufgabe, mit dem photographischen Apparat Stimmungsbilder zu malen. Und dies geschieht eben teils durch die besondere Auswahl der Motive (was ja auch schon ein subjektives Arrangieren der objektiven Wirklichkeit ist), teils durch die »Einstellung« und künstlichen Beleuchtungseffekte und teils eben dadurch, daß man sich eine stilisierte Natur im Atelier aufbaut.

Denn es kommt in einem Kunstwerk darauf an, daß das ganze Bild aus einem Geist geschaffen sei und daß die Natur, das Milieu die selbe Stimmung bekommt wie die Geschichte, die sich darin abspielt. Denn auf dem Film ist die Natur ein organischer Teil dieser Geschichte wie die Landschaftsbeschreibung in einem Roman, die der Dichter ja auch nicht aus einem geographischen Werk einfach herübernehmen kann.

Bei einem guten Film muß man beim Anblick einer Landschaft den Charakter der Szene voraussagen können, die sich darin abspielen wird. Überhaupt hat der Film die noch allzuwenig ausgenützte hohe poetische Möglichkeit, die Landschaft als lebendige Seele, sozusagen als handelnde Person im Drama mitspielen zu lassen.

Es wird viel geschrieben von der schmerzlichen Anziehungskraft ferner Horizonte auf endloser See, vom Zauber der Landstraße und vom geheimnisvollen Rufe fremder Ge-

stade. Aber auf dem Film die dämonische Gewalt solch einer Landschaft zu zeigen wie den hypnotischen Blick eines Mannes oder das verführerische Lächeln eines schönen Weibes, darauf kommt es an.

Denn es gibt eine tiefe und geheimnisvolle — soll man's sagen? — Koketterie zwischen Mensch und Landschaft. Diese kann im Film zur dramatischen Situation werden. Sie kann zu einer aufregenden tragischen Szene gestaltet werden, wie die Silhouette eines vorbeifahrenden Seglers am abendlichen Horizont den Mann am Ufer lockt, betört und verführt.

Wie entsteht »Landschaft«?

Aber nicht jedes Stück Land ist auch schon Landschaft. Die objektive, die natürliche Natur ist es nicht. Landschaft ist eine Physiognomie, ein Gesicht, das uns plötzlich an einer Stelle der Gegend wie aus den wirren Linien eines Vexierbildes anblickt. Ein Gesicht der Gegend mit einem ganz bestimmten, wenn auch undefinierbaren Gefühlsausdruck, mit einem deutlichen, wenn auch unfaßbaren Sinn. Ein Gesicht, das eine tiefe Gefühlsbeziehung zum Menschen zu haben scheint. Ein Gesicht, das den Menschen meint.

Diese Physiognomie aus dem Vexierbild der Natur herauszufinden, zu umrahmen, zu betonen, ist die Sache der stilisierenden Kunst. Einstellung des Apparates, Auswahl der Motive und der Beleuchtung oder künstliche Beleuchtung ist das Menschenwerk, das in die objektive Natur eingreift, um jene subjektive Beziehung zu ihr zu schaffen, auf die es ankommt. Denn für die Kunst kommt nur das Beseelte in Betracht. Beseelt ist aber nur, was einen Sinn, und zwar einen menschlichen Sinn ausdrückt.

Die Seele der Natur ist gar nicht etwas von vornherein Gegebenes, das man »einfach« photographieren kann. Alte magische Kulturen haben sie vielleicht gekannt. Für uns bedeutet die Seele der Natur immer nur unsere eigene Seele, die sich in jener reflektiert. Diese Spiegelung geschieht aber durch die Kunst.

Die Kunst des christlichen Mittelalters kannte die Seele der Natur und daher auch ihre Schönheit nicht. Die Natur blieb leblose Kulisse, Hintergrund und Ort des menschlichen Handelns. Erst die Menschen der Renaissance haben die Natur beseelt und machten aus der toten Gegend lebendige Landschaft. (Bekanntlich war Petrarca der erste, der auf die Idee verfiel, einen hohen Berg als »Tourist« zu besteigen, ohne etwas anderes dort zu suchen als die Schönheit.)

Der Film und die Seele der Arbeit

Wahrlich: »Die Arbeit als Gegenstand der Kunst«, das wäre ein Thema, würdig der Feder eines guten Marxisten, und würde ein wichtiges Kapitel der Kulturgeschichte ergeben. Die Landarbeit zum Beispiel, das Leben und Schaffen des Bauers auf seinem Felde, war von jeher ein beliebtes Motiv. Aber die Fabrikarbeit, die Großindustrie schien bis zur neuesten Zeit nicht kunstfähig zu sein. Das Bild des Ackerns und des Säens gab immer tiefe Symbole des menschlichen Seins überhaupt. Es war sinnvoll und darum beseelt. Aber der Betrieb einer Großindustrie war nicht poetisch, weil er dieser sinnvollen Beseeltheit zu entbehren schien.

In den letzten Jahrzehnten hat sich das geändert. Im Marmor eines Meunier, auf den Kupferplatten eines Frank

Brangwyn wurden die Bilder der modernen Industrie zu lebendigen »Motiven«. Sie hat ein Gesicht bekommen.

Was ist geschehen? Ist die Fabriksarbeit kapitalistischer Betriebe menschlich-sinnvoller geworden? Nein. Aber ihre unmenschliche Sinnlosigkeit ist zu solch einem unheimlichen Entsetzen gewachsen, daß die Maschine, die menschenfressende Maschine, die dämonische Lebendigkeit eines gespenstischen Ungeheuers bekam. So wurde sie zum Thema, und zwar, im Gegensatz zu den idyllischen Agrarmotiven, zum phantastisch-gespenstischen Thema der modernen Kunst.

Hier hat der Film die Mission, die repräsentative Kunst des modernen Lebens zu werden. Wir sehen immer häufiger die Maschine und die Fabriksarbeit als die drohenden Symbole des rauchschwarzen Schicksals auf der Leinwand erscheinen. Wir sehen, wie die Maschine ein Gesicht auf dem Film bekommt und ihre Bewegung zu einem schrecklichen Mienenspiel wird. Wir sehen schon manchmal, wie auf dem Film aus der neutralen »Gegend« einer Fabriksanlage eine »Landschaft«, düsterer Stimmungen voll, eine tödlich-lebendige Landschaft wird.

Die Landschaften der Arbeit

Ein Beispiel soll angeführt werden. Der Film Karl Grunes »Explosion« ist eine Bergwerksgeschichte. Aber die Geschichte ist nicht das Wesentliche dabei. Denn der Held des Films ist das Bergwerk selbst. Die Kohlenschächte, die Maschinen und der Betrieb spielen die Hauptrollen darin mit unheimlicher Gewalt.

Dieser Film zeigt uns den Betrieb nicht als objektive

Tatsache, als »Wirklichkeit«, wie wir Ähnliches in Urania-Lehrfilmen schon längst gesehen haben. Karl Grune erfaßt die dämonische Physiognomie dieser Dinge und läßt sie photographieren. Der Riesenaufzug, der die Arbeiter in die Tiefen senkt und wieder ans Licht hebt, hat ein gefährlich-unheimliches Gesicht. (Es wird nur mit einem »Beleuchtungseffekt« herausgebracht.) Es ist wie das verkörperte eiserne Schicksal, das der Menschen Leben lenkt. Dieser Maschinenraum hat nicht weniger Pathos, als es alte Gemälde haben, die die schicksalwebenden Parzen darstellen. Wir sehen den Lift steigen und sinken, und es ist, als wenn wir den Herzschlag einer ganzen menschlichen Gesellschaft sehen würden.

Wir sehen eine Szene, wie die Arbeiter ihre Arbeitskittel anziehen und ihre Zivilkleider an einen Nagel hängen. Dann das Bild dieser hängenden Kleider. Es ist schauerlich. Wie die lange Reihe erhängter Menschen! Ja, der Mensch wird während der Arbeit »an den Nagel gehängt«.

Dann das Bild, wie hundert Arbeiter sich waschen. Eine Masse von feuchtschimmernden nackten Körpern. Es ist grauenvoll wie eine Menschenfleischbank. (Und alles liegt nur an der Einstellung, Beleuchtung und Photographie.)

Das Bild der rauchenden Schlote zeigt schwere Wolken hoffnungsloser Trübsal. Drei heulende Sirenen zeigen in ihren Dampfsäulen den Verzweiflungsschrei von tausend Menschen.

In einer Szene dieses Films wird die Gittertüre des Grubenaufzuges hinter einem Arbeiter geschlossen, als er eben merkt, daß sein Widerpart, auf den er eifersüchtig ist, mit seiner Frau fortgeht. Aber die Eisentüre ist schon zugefallen, der Lift sinkt schon, und der Betrogene blickt hinter dem Gitter wie ein Tier aus dem Käfig in hoffnungsloser Wut dem

Feinde seines Lebens nach. So wird dieser Aufzug zu einem gewaltigen Symbol. Und doch ist nur eine alltägliche Wirklichkeit photographiert. Nur eben mit einer Sinn und Seele gebenden Betonung durch künstlerische Einstellung. Und aus dem Grubenaufzug, der den Arbeiter gefangen hält, seine Seele vergewaltigt und in das Joch eines seelenlosen Betriebes zwingt, aus dem Bild dieses einen Grubenaufzuges wird das gewaltige Symbol jeder Maschine.

So wie die Natur in der Kunst zur »Landschaft« wird, so wird in solchen Filmen die selbstgeschaffene Natur des Menschen, die Industrie gegen d, zur beseelten Landschaft durch die Kunst.

Die Physiognomie als Kategorie und der Pansymbolismus

Eigentlich spreche ich schon die ganze Zeit darüber, daß die Dinge im Film eine symbolische Bedeutung haben. Man könnte einfach »Bedeutung« sagen. Denn »symbolisch« heißt ja soviel wie Bedeutung haben, über seinen eigenen Sinn hinaus noch einen weiteren Sinn meinen. Das Entscheidende dabei für den Film ist, daß alle Dinge, ohne Ausnahme, notwendigerweise symbolisch sind. Denn alle Dinge machen auf uns, ob es uns bewußt wird oder nicht, einen physiognomischen Eindruck. Alle und immer. Wie Zeit und Raum eine Kategorie unserer Wahrnehmung, also aus unserer Erfahrungswelt niemals auszuschalten sind, so haftet das Physiognomische jeder Erscheinung an. Es ist eine notwendige Kategorie unserer Wahrnehmung.

Der Regisseur kann also nicht wählen zwischen einer sachlich-objektiven und einer physiognomisch-bedeutsamen Darstellung der Dinge, sondern nur zwischen einer Physio-

gnomik, die er beherrscht und bewußt nach seinen Absichten benützt, oder einer, die, dem Zufall überlassen, ihm wider alle Striche läuft. Die Töne klingen, ob er will oder nicht, und er muß sie zu sinnvoller Musik gestalten, sonst werden sie zu verwirrendem Geräusch.

Ein Zimmer kann geborgenes, heimliches scheues Glück, es kann trostlose Öde, es kann verstockten, giftigen Haß bedeuten, wo die Kanten jedes Möbelstückes wie Messerschneiden gegeneinander gezückt sind. Aber irgend etwas wird jedes Zimmer bedeuten wie ein Wort. Und da er es gebraucht, ist der Regisseur gezwungen, es sinngemäß zu gebrauchen. Die Dinge sind auch ohne sein Zutun symbolisch. Er muß eben ihre Symbole verwenden.

Wie wunderbare Ausdrucksmöglichkeiten gibt das! Ein Beispiel nur für viele. In dem Film »Die Flamme«, einem Meisterwerk von Lubitsch, verliebt sich eine Kokotte mit reinem Herzen und ganzer Seele in einen naiven, unschuldigen Jüngling. Sie erwartet einmal den Besuch ihres ahnungslosen Geliebten und will aus dem typischen Kokottenzimmer (in dem jedes Stück etwas Aggressives und Verlogenes hat wie die Schminke auf dem Gesicht) ein »anständiges«, solides Zimmer arrangieren. Sie wird sozusagen selbst zum Regisseur ihres Milieus. Und in dieser fieberhaft-aufgeregten Umstellung und Umordnung wird nicht nur die symbolische Bedeutung jedes Möbelstückes, jedes Gegenstandes und jeder ihrer Stellungen im Zimmer lebendig, wir sehen nicht nur zwei Lebenssphären in der Form von zwei verschiedenen Zimmereinrichtungen erscheinen, sondern auch die bange Sorge, Angst und Hoffnung und die unsagbare Zärtlichkeit eines gequälten Herzens, das von einem neuen Leben träumt, äußert sich hier in dem

stummen Aufräumen und Umordnen eines Zimmers mit einer eindringlichen Deutlichkeit und Kraft, wie sie das Bühnendrama, nach dem der Film gedreht wurde, bei weitem nicht hat. Die trivialen Worte dieses Stückes fallen im Film weg und werden durch die Regienuancen Lubitschs und durch das beseelte Mienenspiel Pola Negris ersetzt.

Das Gleichnis im Bild

Das kann als ein Gleichnis betrachtet werden. Doch »alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«. Im Leben nur — im Film auch. Gerade darum ist es überflüssig, falsch und kitschig, in der begrifflichen Sphäre ausgedachte, literarische Gleichnisse in Filmbilder zu übersetzen und etwa bei einer Sterbeszene den Knochenmann mit der Sense auftreten zu lassen oder eine gebrochene Lilie zu zeigen, wenn der Verlust jungfräulicher Unschuld uns bekanntgegeben werden soll. Und nicht nur darum, weil dieses Gleichnis des Gleichnisses roh und aufdringlich ist, sondern auch darum, weil — wie schon gesagt — Bilder immer eine Gegenwart haben. Das heißt, die Dinge haben ihre eigene Wirklichkeit und außerdem noch eine weitere Bedeutung. Aber nur jene Bedeutung zu haben ohne unmittelbare eigene Realität, das macht das Bild jedes Dinges zu einer toten und leeren Vignette.

Auf dem Bilde wird alles zum Gleichnis. Nicht nur die Formen und Gestalten, sondern auch ihre Beleuchtung und Placierung und ihre Größenverhältnisse. Darum muß man sehr vorsichtig sein. Man soll zum Beispiel eine tragisch-ernst gemeinte wichtige Szene womöglich nicht in der Perspektive inmitten einer gewaltigen Landschaft oder einer großen Menschenmasse zeigen; sonst wird sie ihr tragisches Gewicht

und Pathos einbüßen. Die gewaltigste menschliche Geste wird zu einem kindisch-hilflosen Zappeln, wenn ein Gletscher im Hintergrunde steht, und die blutigste persönliche Affäre versinkt im Strom einer großen Massenbewegung. Denn es gibt bedeutungslose Worte, aber es gibt kein bedeutungsloses Bild.

Wunder und Gespenster

Die Natur im Film ist ein gar eigenes, problematisches und heikles Ding. Zum Beispiel läßt sie sich auf die wunderlichste Art »expressionistisch« deformieren, aber beseitigen läßt sie sich nicht. Man sollte doch meinen, daß der Film schon auf Grund seiner technischen Möglichkeiten die geeignetste Gattung für Wundermärchen und Zaubergeschichten sei. Man sollte meinen, aber es ist nicht so.

Denn daß ein Ding unnatürlich ist, das fühlen wir nur so lange, als uns seine natürliche Form, von der es abweicht, noch gegenwärtig ist. Daß ein Hund so groß wie ein Elefant ist, wird wunderbar und unheimlich sein, solange wir noch sehen, daß es ein Hund ist. Wenn wir das nicht mehr erkennen, dann ist es einfach ein anderes Tier. Ein baumlanger Mensch ist grauenvoll. Aber ein Riese? Ein baumlanger Riese hat noch gar nichts zu sagen.

Es ist wunderbar und unheimlich, wenn in dieser Welt unwahrscheinliche Dinge geschehen. Aber in einer anderen, in einer Märchenwelt, ist das alles doch selbstverständlich. Wenn sich das Gesicht der Natur verzerrt, kann es einen gespenstischen und übersinnlichen Ausdruck bekommen. Aber nur so lange, als wir noch das Gesicht dieser Natur erkennen. Wenn die Formen eines Gesichtes auseinanderfallen, dann hört eben jeder Ausdruck auf. Mit einem

Wort: das Übernatürliche kann nur mit dieser Natur dargestellt werden. Märchenbilder im Film wecken nie das Gefühl von Mystisch-übersinnlichem, sondern nur von einer anderen Natur, in der unbekannte Wesen leben, und sie haben immer etwas Freundlich-beruhigendes wie die Ammengeschichten.

Damit soll nicht gesagt werden, daß man keine Märchenfilme machen soll. Warum auch nicht? Märchen sind schön und geben für den Film ganz besondere poetisch-malerische Bildmöglichkeiten. Man soll nur von den Märchenwundern im Film keine tragisch-unheimlichen Wirkungen erwarten. Ein Märchenwunder im Film kann nie ernst genommen werden, trotzdem die Filmtechnik jede Illusion möglich macht. Oder gerade darum. Denn das Publikum hat ein Bewußtsein des Technischen dem Film gegenüber, und das schauerlichste Märchenwunder amüsiert uns als geistvoller technischer Trick.

Es hat aber auch einen tieferen Grund, daß im Film das Übernatürliche mit Märchengestalten nicht darzustellen ist. Das liegt im Wesen des Bildes. Denn die Erscheinung eines Tieres mit einem Kopf trägt kein Zeichen einer größeren »Natürlichkeit« an sich als die eines Tieres mit zehn Köpfen. Wir glauben bloß zu wissen, daß es solche Tiere nicht gibt. Würden sie aber plötzlich erscheinen, dann würden sie uns nicht übernatürlich, höchstens widernatürlich vorkommen wie eine Mißgeburt mit zwei Köpfen.

Mit dem Übernatürlichen ist es nämlich geradeso wie mit den Traumgestalten. Nicht die Form vor allem, sondern die Substanz und die Physiognomie der Dinge lassen sie uns transzendent und gespenstisch erscheinen. Je naturalistischer sie im übrigen dargestellt werden, um so unheimlicher wirken

sie. Der Caligarifilm zum Beispiel hat genug Schauriges enthalten, aber seine stark stilisierte Ornamentalität löste doch jeden Schrecken, jede Angst in die ästhetische Harmonie der Dekorativität auf, und gerade das Traumhafte jener Bilder hielt sie in schwebender Ferne. Wenn sich aber die altbekannte Türe unseres Zimmers plötzlich langsam und geräuschlos öffnet und niemand tritt ein, wenn unser Vorhang ins Zimmer flattert und wagrecht in der Luft stehen bleibt und ein Gesicht zum Fenster hereinschaut, wenn die natürliche Natur unserer nächsten Umgebung ihre Physiognomien und Gebärden ändert, dann lernen wir das Gruseln kennen.

Es gab einen Film, der »Nosferatu« hieß und sich mit Recht eine »Symphonie des Grauens« nannte. Fieberschauer und Alpdruck, Nachtschatten und Todesahnung, Wahnsinn und Geisterspuk wurden da in die Bilder düsterer Berglandschaften und stürmender See gewoben. Es kam auch ein Geisterwagen im Walde vor, der war weder übersinnlich noch grauenvoll. Aber über seinen Naturbildern lag die Ahnung des Übernatürlichen. Sturmwolken vor dem Mond, eine Ruine in der Nacht, eine dunkle, unkenntliche Silhouette im leeren Hof, eine Spinne auf einem Menschengesicht, das Schiff mit schwarzen Segeln, das in den Kanal hineinfährt und auf dem kein Lebewesen sichtbar ist, das es lenkte, heulende Wölfe in der Nacht und Pferde, die plötzlich scheuen, ohne daß wir wüßten, wovor — das waren alles naturmögliche Bilder. Aber ein frostiger Luftzug aus dem Jenseits wehte in ihnen.

Gewiß ist, daß keine geschriebene und gesprochene Dichtung das Gespenstische, Dämonische und Übernatürliche so zum Ausdruck bringen kann wie der Film. Denn die Sprache des Menschen ist ein Erzeugnis seiner Rationalität, und darum

sind auch die orphischen Worte dunkler Zaubersprüche höchstens unverständlich, aber nicht »übernatürlich«. Das heißt, es liegt im Wesen des Wortes, daß es unverständlich wird, wenn es unbegreiflich ist. Das ist eine Selbstwehr der menschlichen Intelligenz. Aber ein Anblick kann deutlich und verständlich, obwohl unfaßbar sein. Und das ist es, was uns die Haare zu Berge steigen macht.

Amerikanischer Realismus

Es gibt amerikanische Filme, die eine sehr starke Wirkung ausüben können, obwohl sie anscheinend nur eine getreu kopierte, ungeformte Natur »an sich« darstellen. Freilich könnte man sagen, daß schon die bloße Auswahl der Motive ein Formen ist. Trotzdem ist es so, daß keine komponierte Fabel, keine aufgebaute Handlung das kontur- und richtungslose Fluten des rein Stofflichen stört. So sind zum Beispiel jene amerikanischen »Mutter-Filme«, die in letzter Zeit jede bessere Kunstabsicht in Tränen ersticken.

Doch nicht alles, was wirkt, ist schon Kunst. Auch die Zeitungsnachricht von einem schweren Unfall kann tief erschüttern. Solche Filme sind keine Kunst, die Empfindungen weckt. Sie rühren nur an schon vorhandene Gefühle, und unsere eigene Erinnerung besorgt den Rest. Denn wahrlich, der Redner an einem Grabe muß auch kein großer Künstler sein, um der Witwe und den Waisen Tränen zu entlocken.

Diese amerikanischen Mutter-Filme geben ein ungestaltetes Stimmungsrohmaterial, und wenn wir auch in Tränen zerfließen, werden wir sagen, es ist keine Kunst. Es sind Kino-reportage des Familienlebens, Urania-Lehrfilme der Mutterliebe, in denen, wie etwa die verschiedenen Etappen der Zigaretten-

fabrikation, die verschiedenen Situationen und Gemütszustände einer Mutter gezeigt werden, die mit ihren Kindern Kummer oder Freude hat. Weil man aber selbst eine Mutter hat oder hatte, gedenkt man ihrer mit feuchten Augen.

Es ist eine fertig vorgefundene Naturwirkung, die benützt wird, eine künstlerische Wirkung zu ersetzen. Auch Blumen sind schön und werden nicht erst in der Malerei zur Kunst, sondern auch schon im artistischen Arrangement des Straußes. Aber etwas muß mit ihnen geschehen. Auch Edelsteine sind schön. Zum Kunstwerk werden sie doch nur in der Hand des Goldschmiedes. Das ist eben unser europäisches Vorurteil.

Freilich ist nicht zu leugnen, daß die Darstellung der einzelnen Szenen, die schauspielerische Leistung bei der Darstellung der einzelnen Gefühle auch im europäischsten Sinne Kunst ist. Gewiß gibt dieser amerikanische Realismus in einzelnen Szenen ganz Vorzügliches. Nur der ganze Film ist immer schlecht. Das Talent des Regisseurs und der Schauspielerin (Mary Carr zum Beispiel gehört zu den größten) entfaltet sich in solchen Filmen sozusagen gegenstandslos. (Wie oft geschieht das in Filmen, in denen bedeutende Schauspieler unbedeutende Rollen zu spielen haben!) Wie wenn eine gute Sängerin drauf lossingt, ohne eine bestimmte Melodie zu meinen. Wir ergötzen uns vielleicht am Material ihrer herrlichen Stimme, wir sind entzückt von der Naturerscheinung ihres Talentcs und sehnen uns danach, sie an den festen Formen eines Kunstwerkes sich emporranken zu sehen.

Tiere

Es wurde gesagt, daß es im Film — wie auch in jeder anderen Kunst — nicht auf die objektive »Natur an sich«

ankommt, sondern auf das persönliche Verhältnis des Menschen zu ihr. Und dennoch gibt es Dinge im Film, die ihren ganz besonderen Reiz darin haben, daß sie vom Menschen vollkommen unbeeinflusste, ursprünglichste Natur zeigen. So die Tiere und die Kinder.

Die besondere Freude, Tieren auf dem Film zuzusehen, liegt darin, daß sie nicht spielen, sondern leben. Sie wissen nichts vom Apparat und machen ihre Sache mit naivem Ernst. Selbst wenn sie dressiert vorgeführt werden, wissen nur wir es, daß es Komödie ist. Sie wissen es nicht und nehmen alles tödlich ernst. Es ist ja auch die Absicht jedes Schauspielers, die Illusion zu wecken, daß seine Mienen nicht nur »Darstellungen« sind, sondern Ausdruck wirklich gegenwärtigen Gefühls. Aber kein Schauspieler kommt darin den Tieren gleich. Denn bei diesen ist es keine Illusion, sondern echtste Tatsache. Es ist keine Kunst, sondern belauschte Natur. Wobei dieser Natureindruck von Tieren auf dem Film noch besonders dadurch so vollkommen ist, daß ja die Tiere ohnedies nicht sprechen, mithin ihr stummes Mienenspiel im Film eine viel geringere Reduktion bedeutet als das der Menschen.

Und dennoch bedeutet dieses »Belauschen« ein persönliches Verhältnis, eine besondere Attitüde der Natur gegenüber, die immer mit einer ganz eigenen Erregung verbunden ist und die Stimmung eines seltenen Abenteurers hat. Denn die Natur genau aus der Nähe zu sehen und gar sie unbemerkt zu sehen — ist gar nicht natürlich. Unser Normalzustand ist, daß wir alle Dinge unserer Umgebung halbverschwommen im Nebel einer gewohnheitsmäßigen Verallgemeinerung und einer schematischen Begriffsbildung sehen. Wir beachten nur den möglichen Nutzen und Schaden

der Dinge für uns — sie selber bemerken wir im seltensten Fall.

Wenn nun der Operateur mit seinem Kurbelkasten diesen Nebel — wie einen Star vor unseren Augen — durchsticht, dann erscheint uns plötzlich ein ungewohntes, geheimnisvolles, unnatürliches Bild der Natur. Wir haben manchmal das Gefühl, ein tiefes, heiliges Geheimnis belauscht, ein verborgenes Leben ertappt zu haben, das oft die Heimlichkeit von etwas Verbotenem hat.

Besonders das unbemerkterweise Belauschen des fremden Lebens hat etwas Aufregendes. Denn natürlich ist, daß wir selbst dabei sind, wenn wir etwas sehen. Doch gehört es zu den tiefsten metaphysischen Sehnsüchten des Menschen, zu sehen, wie Dinge sind, wenn man nicht zugegen ist. Dazu bietet der Kurbelkasten Gelegenheit. Solche Bilder der Natur enthalten immer eine ganz besondere Stimmung. Und auf die kommt es vor allem an.

Wie interessant Physiognomie und Mienenspiel der Tiere sind! Und wie geheimnisvoll, daß wir sie verstehen! Freilich auf Grund einer Analogie. Aber vielleicht ist diese berechtigt? Und zu welchen feinen Wirkungen ein Regisseur die Verwandtschaft von Tier- und Menschenphysiognomien benützen kann! Wenn Conrad Veidt als indischer Fürst im Joe May-Film »Das indische Grabmal« durch eine ganz unauffällige Bewegung des Mundes plötzlich einem Tiger ähnlich sieht, dann fühlen wir geheimnisvolle Zusammenhänge von seelischen und Naturgewalten, deren Mysterium nicht mit Worten zu erklären wäre.

Welche noch unverbrauchte Möglichkeiten der Poesie der Tierfabeln liegen da! Ein Kipling des Films täte not.

Und wieviel entzückender Humor und süße Ironie steckt in dieser Verwandtschaft. Darin, daß die Tiere eigentlich alle Karikaturen gewisser Menschentypen sind und dabei von unmaskierter Echtheit. Das ist die doppelte Freude bei ihrem Anblick. Daß diese Tiere die Physiognomien von Menschen tragen und zugleich ihre eigenen lieben und ehrlichen Tiergesichter behalten.

Kinder

Auf dem Film hat das Baby denselben Reiz der be-lauschten Natur wie das Tier. Es spielt nicht, es lebt. Aber auch bei größeren Kindern, die schon spielen, ist es die Natur, das Natürlichke ihrer unbewußten Mienen und Gebärden, welches uns mehr entzückt als ihr Spiel. Denn für uns Erwachsene ist die Physiognomie der Kinder gerade so seltsam und geheimnisvoll wie die der Tiere, und geheimnisvoller noch dadurch, daß sie nicht so fremd ist. Und gar Kinder zu beobachten, die sich unbeobachtet wähnen, ist wie die Ahnung eines verlorenen Paradieses.

Es gibt erwachsene Dichter, die die Psychologie des Kindes gut kennen und seine Sprache gut nachahmen können. Aber die Mienen und Gebärden eines Kindes darstellen, ein Kind spielen kann naturgemäß ein Erwachsener niemals, weil zwar die Worte des Kindes ihm zur Verfügung stehen, aber seine kleinen Händchen, sein zartes Gesichtchen nicht.

Nun ist es eine sehr auffallende Tatsache — die ich vielleicht nicht genügend erklären kann —, daß Kinder im Film eine viel größere Rolle spielen als auf dem Theater. Auf der Bühne kommt nur ihre Rolle im Stück in Betracht, in der sie ihre Kunst zeigen müssen. Im Film aber wird — wie schon gesagt — durch Großaufnahmen ihr Mienen- und Ge-

bärdenspiel so nahe gerückt, daß wir uns daran — von Rolle und Stück ganz unabhängig — als an einer Naturerscheinung ergötzen können wie am Anblick eines Vogeljungens in seinem Nest. Auf der Bühne wirkt ein Kind, das schlecht spielt, unsagbar peinlich. (Und selbst wenn es gut spielt, wird man ein Unbehagen nicht los.) Auf dem Film kann uns ein schönes Kind, auch wenn es nicht gut spielt, ein angenehmer Anblick sein. Das kommt auch daher, daß das Mienenspiel eines Kindes, das sich doch notwendig aus der angeborenen Physiognomie entwickeln muß, nie so falsch sein kann wie seine angelernte Sprache. Es sind doch immer nur seine Hände, die es gebraucht. Aber nicht immer seine Worte. Freilich darf man hinter seinen Bewegungen nie den Regisseur spüren wie den Drahtzieher hinter einer Marionette. Der Onkel Regisseur muß es eben verstehen, das Kind loszulassen, so daß es sich aus eigenem Impuls bewegt.

Tatsache ist aber auch, daß der Film eine ganze Reihe von Kindern aufweisen kann, die vorzüglich spielen. Auf dem Theater sind noch nie Kinderschauspieler entstanden, die so vollkommene und große Künstler wären wie etwa der kleine Jackie Coogan. Man schreibt auch keine großen Rollen für kleine Kinder, weil niemand da ist, der sie spielen könnte. Hingegen wird heute fast gar kein Film gedreht, in dem man nicht wenigstens ein Kind mitspielen ließe. Woran das liegt, kann ich nicht ganz erklären. Vielleicht auch daran, daß der mimische Ausdruck — als der ursprünglichere — früher vorhanden ist und reift als die Ausdrucksfähigkeit mittels der Sprache.

Es liegt aber auch bestimmt an der ganzen Atmosphäre und Mentalität des Films, daß das Kind mehr Spielraum darin

hat. Die Welt des Films ist eben kindlicher. Denn jene Poesie des kleinen Lebens, welche die eigenste Substanz des guten Films ist, ist aus der näheren Perspektive der kleinen Leute sichtbar. Die Kinder kennen die geheimen Winkel des Zimmers besser als die Erwachsenen, weil sie noch unter Tisch und Diwan kriechen können. Sie kennen die kleinen Momente des Lebens besser, weil sie noch Zeit haben, bei ihnen zu verweilen. Die Kinder sehen die Welt in Großaufnahmen. Die Erwachsenen aber, nach fernen Zielen eilend, schreiten über die Intimitäten der Winkelerlebnisse hinweg. Denn Menschen, die schon wissen, was sie wollen, wissen meist nur dieses eine und sonst nichts. Nur spielende Kinder verweilen sinnend bei Einzelheiten.

Deshalb ist das Kind in der Atmosphäre des Films viel mehr zu Hause als in der der Bühne. Diese kindlichere Mentalität des Films macht es ja, daß sich die Amerikaner so gut darin ausleben können. Darum enthalten auch so oft die amerikanischen Filme eine Kinderpoesie, die wir alten Europäer nie zustande bringen können. Da ist die Kinderpoesie Marc Twains, die auf einer Gleichheit der Kinder mit den Erwachsenen beruht. Das ist die Poesie des wunderbaren Films »The Kid«, in dem Chaplin und Jackie Coogan die Freundschaft zwischen einem kleinen Kind und einem Stromer darstellen.

Bei uns in Europa gibt es nämlich eine Verschiedenheit und einen Kampf der Generationen, der erbitterter geführt wird als der Klassenkampf. Drüben aber scheint eine demokratische Gleichheit zwischen den Generationen zu herrschen. Freilich vertragen sich auch die Erwachsenen Dostojewskis mit den Kindern. Das kommt aber daher, daß bei dem Russen

auch die Kinder ernst und eigentlich erwachsen sind. Die Basis aber, auf welcher sich der erwachsene Amerikaner mit dem Kinde — bei Marc Twain im *Kid* oder in anderen Filmen — verständigt, ist die Kindlichkeit. In dieser Welt der intellektuellen Naivität, die keine begrifflichen Abstraktionen sondern nur unmittelbar-sichtbare Erlebnisse kennt, wächst auch die Bedeutung des Kindes zu einer fast ebenbürtigen Kunstfähigkeit mit den Erwachsenen.

Sport

Unsere Freude an der Darstellung von sportlichen Leistungen im Film ist auch ein Natur- und kein Kunstgenuß. Womit nichts dagegen gesagt sein soll. Man geht wegen der Lust des Schauens ins Kino, und ein Schmock, wer sich diese Wonne nur von geeichter Kunst bieten läßt.

Die Sportaufnahmen im Film haben den Vorzug vor der Wirklichkeit, daß sie viel sichtbarer sind. Denn auf dem Sportplatz können wir nur an einer Stelle auf einmal sein und die Vorgänge nur aus einer Perspektive sehen. Im Kino aber sehen wir sie von vorne und rückwärts, von dieser und von der anderen Seite, wodurch der spannende Moment (der in Wirklichkeit zu schnell verfliegt, um richtig begriffen und ausgekostet zu werden), einigemal zurückgeholt und die Zeit fast zum Stehen gebracht wird. So kann das Kinopublikum beim Schnellen verweilen, beim Plötzlichen verbleiben und — ganz unnatürlicherweise — Dinge betrachten, in deren eigentlichem Wesen es liegt, daß man sie höchstens bemerken, aber nicht betrachten kann.

Bewegung

Die sportliche Leistung kann aber auch zur künstlerischen Ausdrucksbewegung werden. Das Tempo eines Galopps drückt oft viel mehr Erregung, ein Sprung viel mehr spontanen Leidenschaftsausbruch aus als eine Miene oder eine Gebärde. Das ist überhaupt eine große Bereicherung des Films der Bühne gegenüber, daß sie die Bewegung, das Tempo als Ausdrucksmittel verwerten kann.

In einem amerikanischen Film findet ein Sohn seine unglückliche und verschollene Mutter in einem Armenhause und bringt sie heim. Man hat sich schon umarmt und geküßt und Tränen des Glücks geweint. Wie kann der Regisseur diese Stimmung noch steigern, wenn er nicht will, daß sie vor der Schlußszene, die anderswo spielt, abflaut? Er läßt den Sohn die Mutter auf einen Wagen setzen und mit ihr in rasendem Galopp zu jener Stätte jagen, wo die nächste Szene schon vorbereitet wird. Die stürmende Fahrt wird zum Symbol der stürmenden Sehnsucht. Schneller, schneller! Das wachsende Tempo wird Ausdruck der wachsenden Ungeduld. Häuser, Bäume, Menschen fliegen an dem rasenden Wagen vorbei, in überschwenglichem Rausch des Glückes vergeht die Welt. Und als sie endlich ankommen, hat ihre Ankunft eine heiße Intensität, wie wenn ein Wurfgeschloß ins Zimmer geflogen käme.

Überhaupt spielen Pferd und Auto, Flugzeug und Schiff nicht nur darum eine so große Rolle im Film, weil sie an sich schon »Sehenswürdigkeiten« sind. Es ist immer der Mensch, der sich in ihrer Bewegung bewegt, seine Gesten sind es, die hier nur weit ausgelegt werden. Die Fläche der menschlichen Ausdrucksbewegung wird durch sie riesenhaft vergrößert.

Die Verfolgung

Auch das große Erlebnis der Schnelligkeit kann nur im Film dargestellt werden. In der Wirklichkeit sehen wir nur einen Moment, einen Querschnitt der Bewegung. Im Film begleiten wir aber den Läufer und fahren mit dem schnellsten Auto mit. Die Bewegung im Film ist nicht nur eine sportliche oder »natürliche« Tatsache, sondern kann höchster Ausdruck eines Lebens oder Gefühlsrhythmus werden.

Daher auch die Spannung einer Verfolgung im Film, die zu seinen eigensten und sichersten Wirkungen gehört. Es gibt keine Kunst, die Gefahr so darstellen könnte wie der Film. Denn in jeder anderen Darstellung ist sie entweder noch nicht oder schon da. Aber das Schicksal im Rollen, die Gefahr in Sicht, die noch nicht zugegen, aber schon gegenwärtig ist, ist ein spezielles Filmmotiv. In den Szenen einer Verfolgung kann der Film die Minuten der Angst und der Hoffnung durch das »bald, bald!« und »noch immer nicht!« in sichtbare dramatische Sekunden teilen, ausdehnen, und so das Schicksal nicht nur in seiner Wirkung zeigen, sondern es selbst in seinem lautlosen Fluge durch die Zeit.

Wenn es im Film ausschließlich auf die sichtbaren, also auf körperliche Aktionen des Menschen ankommt, so ist es klar, daß sportliche und akrobatische Produktionen als zuhöchst gesteigerte Ausdrücke seines leiblichen Lebens gelten können.

Hier liegt aber auch eine Gefahr für den Film, der nicht nur Sehenswürdigkeiten bieten, sondern die Geschichte eines Menschenschicksals darstellen will. Je bedeutender und interessanter die sportliche Leistung ist, die wir auf dem Film

sehen, desto mehr löst sie sich von der dramatischen Handlung los, hört auf, A u s d r u c k s b e w e g u n g zu sein, bekommt einen selbständigen Sinn und wirkt ähnlich wie eine Variéténummer als Einlage in das Stück.

Wenn ein Verfolgter über einen Graben springt, so ist es vorläufig noch die Verfolgung, die uns aufregt und interessiert. Wenn aber dieser Sprung eine besondere sportliche Leistung ist, so interessiert uns der Sprung unabhängig vom Stück und seiner Bedeutung darin. Der Schwerpunkt des Interesses verschiebt sich, und das Stück wird uns als zufällige Unterlage zu der »Sensation« erscheinen.

Gerade der Sportcharakter ist es, den die körperlichen Leistungen des Filmhelden nicht annehmen dürfen, selbst wenn er die schwierigsten Kunststücke vollbringt. Denn Sport bedeutet Bewegung als Selbstzweck und ist als Ausdrucksbewegung nicht zu gebrauchen. Das ist manchmal eine haarfeine Grenze, die der Regisseur fühlen muß. Der Boxende darf nie »ein Boxer«, der Laufende nie »ein Läufer« werden. Denn ein Professionistengeschmack schleicht sich ein, der unseren Zweifel an der Echtheit weckt und der Handlung die Lebensunmittelbarkeit raubt.

Sensationen

Die Sensationen sind Sehenswürdigkeiten, deren Reiz und Wirkung auch in der Illusion liegen, daß sie uns in naturgetreuen, authentischen Originalaufnahmen vorgeführt werden. Man ist doch so selten dabei, wenn zwei Lokomotiven zusammenprallen, eine Brücke einstürzt, ein Turm in die Luft gesprengt wird, ein Mensch vom fünften Stock hinunterstürzt. Man ist neugierig, zu wissen, wie das in Wirklichkeit aussieht. Insofern haben diese Attraktionen nichts mit Kunst zu tun.

Aber die Seltenheit allein erklärt den Reiz der Sensationen nicht. Es gibt Blumen- oder Schmetterlingsarten, die mindestens so selten zu sehen sind wie eine große Feuersbrunst, und sie werden auf dem Film doch nicht so wirken.

Es ist die ungefährliche Gefahr, die wir dabei so ganz besonders genießen. Wie dem wütenden Tiger hinter dem Käfiggitter, sehen wir auf dem Film dem gefesselten Tod ganz von der Nähe zu, mit dem angenehmen Gruseln des Bewußtseins, daß uns nichts geschehen kann. Es ist die Lust eines dumpfen, animalischen Überlegenheitsgefühls, daß wir da auf dem Film den Dingen endlich in die Augen sehen können, vor denen wir immer die Augen schließen, wenn sie in Wirklichkeit erscheinen.

Aber die Gefahr hat auch eine ausdrucksvolle Physiognomie, die herauszubringen die Kunst des Regisseurs und Operateurs ist. Denn es gibt ganz schreckliche Katastrophen, die gar nicht so aussehen und die nur in ihren Wirkungen schrecklich sind. Mit diesen kann der Film nichts anfangen. Aber es gibt da ein seltsames Geheimnis: daß der Mensch auch das Mienenspiel der Elemente versteht. Wir sehen den Zorn, die unheilvolle Drohung auf dem Gesicht der Materie wie auf dem Gesicht unserer Mitmenschen und der Tiere. Das ist wie ein sechster Sinn, den offenbar auch die Tiere haben, die noch ferne und unbekannte Gefahren wittern können. Diese Hellsichtigkeit für das Mienenspiel der Materie muß der gute Regisseur haben.

Die Sensation kann auch im strengsten Sinne künstlerisch verwertet werden als Akzent der äußersten Steigerung, als Ausrufungszeichen beim Kulminationsmoment der Handlung. Sie wird dann sein wie Trommelwirbel und Paukenschlag

einer musikalischen Begleitung. Dann breitet sich die Ausdrucksfläche des Menschen über die ganze Materie aus, und das Brechen der Balken, das Stürzen der Felsen wird zur symbolischen Ausdrucksbewegung seiner Gefühle.

Dies geschieht freilich nur dann, wenn der Moment der äußeren und inneren Katastrophe ganz zusammenfällt, die Explosion außen und innen im selben Augenblick geschieht. Sonst wirkt die Sensation nur als »Einlage« und wird — wie schon von gewissen sportlichen Leistungen gesagt wurde — zu einer selbständigen Begebenheit, die sich von der Handlung loslöst und uns ohne Beziehung auf diese interessiert und stört. Je größer die Sensation ist, um so naheliegender ist die Gefahr — wie eben auch bei sehr auffallenden Sportleistungen.

Aber nicht nur die Wirkung des Stückes, sondern die Wirkung der Sensation selbst wird beeinträchtigt, wenn man den Eindruck hat, daß das ganze Stück nur um ihretwillen da ist. Das ist geradeso wie mit den Witzen, die auch viel wirksamer sind, wenn sie unvorbereitet, spontan aus dem Gespräch entspringen, als wenn sie als »Witz« mit einer eigens zu diesem Zweck erfundenen Anekdote erzählt werden.

Es gibt gewisse scheinbar rein körperliche Gefühle, die eine gut aufgenommene Sensation unseren Nerven mitzuteilen und dadurch ihre Wirkung zu steigern vermag. Das ist vor allem das Schwindelgefühl, das als optisches Erlebnis durch den Film geweckt werden kann. Die größte Katastrophe, die in dem von unserem Raume geschiedenen Raume des Bildes sich abzuspielen scheint, wird nie so wirken, wie das Bild eines Abgrundes, der sich vor unseren Augen öffnet, als wenn wir selber über ihm stehen würden. Der Einsturz

eines Turmes in der Ferne ist nicht so erschreckend wie der Sturz eines Balkens, der aus dem Bilde heraus, über unseren Kopf zu fallen scheint. Der Regisseur wird diese Wirkung wohl beachten. Die momentane Illusion einer eigenen Gefahr ist doch immer wirksamer als das Bild der Katastrophen, die über andere hereinbrechen.

Kulisse, Schminke und Illusion

Fanatiker des Filmmaturalismus berufen sich häufig darauf, daß der Film keine gemalten Kulissen verträgt und eine viel größere Naturechtheit der Gegenstände fordert als das Theater. Das ist Tatsache. Es ist zum Beispiel bezeichnend, daß der Film im Film denselben Reiz hat wie das Theater auf dem Theater. Dieser zweite Film verleiht dem ersten eine relative Wirklichkeit. Aber Theater auf dem Film wirkt immer schlecht. Weil die eingestandene Schminke dem Film sein Wesen zu nehmen scheint: die Illusion einer Wirklichkeit, die anscheinend schon durch die Tatsache der Photographie suggeriert wird.

Es ist auch meine Erfahrung und Überzeugung, daß die Ausstattung eines Films unbedingt echt sein muß. Nur sehe ich den Grund dafür nicht darin, daß »die Photographie nicht lügt«. Nicht darauf kommt es hier an, sondern darauf, daß sie ein Abbild ist. Wenn sie nun keinen Originalgegenstand darstellt, wird sie zum Abbild eines Abbildes und verliert vollends die Realität. Eine Kulisse auf dem Theater kann wirken. Aber eine photographierte Kulisse ist die Reproduktion einer Reproduktion und die sinnfällige Materie verflüchtigt sich in ihr zu Andeutungen.

Die Bilderführung

Die Bilderführung, das ist die Reihenfolge der Bilder und ihr Tempo und entspricht dem Stil in der Literatur. Wie dieselbe Geschichte ganz verschieden erzählt werden kann und ihre Wirkung eigentlich von der Prägnanz und dem Rhythmus der einzelnen Sätze abhängt, so wird die Bilderführung dem Film seinen rhythmischen Charakter geben. Durch sie wird der Bilderfluß einmal gelassen und breitströmend sein wie die Hexameter eines alten Epos, ein andermal balladenhaft, atemlos aufflackernd und wieder verlöschend oder dramatisch steil getürmt oder kapriziös prickelnd. Die Bilderführung ist der lebendige Atem des Films, und alles hängt von ihr ab.

Das erste Problem der Bilderführung entsteht durch die Unkonjugierbarkeit der Bilder. Man kann schreiben: »der Held ging nach Hause, und als er eintrat . . .« Das Bild aber hat nur Gegenwart, und im Film kann man nur zeigen, daß er geht. Oder gar nichts. Und die Frage ist: Was kann man, was soll man weglassen?

Regisseure, die vom Theater herkommen, bringen oft das Vorurteil der »Konzentration auf das Wesentliche« mit und »ballen« den Film zu großen, ausführlichen und entscheidenden Bombenszenen. Zwischen diesen wird immer ein

kalter, luftleerer Raum entstehen. Das warm-lebendige Fließen des Lebensstromes wird zu großen Eisblöcken gefroren.

Das »Wesentliche« im Film liegt eben ganz wo anders als im Drama, in einer anderen Dimension. Auch der Romanschreiber weiß, warum er seine Geschichten nicht in drei konzentrierten großen Akten darstellt, warum er tausend kleine »Nebensächlichkeiten« erzählt. Es kommt ihm eben auf jenes Weben der Atmosphäre an, das immer zerreißt und unsichtbar wird, wenn der Sinn der Handlung in der großen Szene hell aufflammt. Dieser Sinn mag der Kern des Ganzen sein. Aber nicht vom Kern kommen Saft und Duft einer Frucht. Doch die Worte, die der Romancier gebrauchen muß, sind noch immer scharf umrissene Begriffe, die mit spitzen Krallen einen eindeutigen Sinn aus allem herauskratzen. In der reinen Visualität des Films kann aber jenes »Unbestimmte« erscheinen, das auch bei den besten Romandichtern nur zwischen den Zeilen zu lesen ist.

Der gute Regisseur wird mit einer »dünnflüssigen« Bildführung vieler Nebenszenen arbeiten, die uns immer überraschend und neu sein werden wie die Momentaufnahmen einer Bewegung, die uns ganz unbekannte Positionen des Körpers zeigen. Aber die Bewegung des Lebens besteht auch aus solchen unbekanntenen Einzelpositionen (Positionen der Seele), welche von einer aufs »Wesentliche« gerichteten Betrachtung verwischt werden und die uns der Film zum erstenmal zeigt.

Die Zwischenbilder

Die ausschließliche Gegenwart der Bilder macht die Zeitperspektive zu einem besonderen Problem der Bilder-

führung. Da in der visuellen Kontinuität die Originalzeit des Ablaufs einer Handlung dargestellt wird, kann man »Zeit vergehen lassen«, nur indem man die Szene durch ein Zwischenbild unterbricht. Aber wieviel Zeit inzwischen vergangen ist, das kann durch die Länge des Zwischenbildes nicht fühlbar gemacht werden.

Die Länge der Zeit ist keine objektive Tatsache, die mit der Uhr zu messen ist, sondern eine Stimmung. Der Rhythmus der Szene, der Raum, in der sie sich abspielt, sogar seine Beleuchtung werden darüber entscheiden, ob wir das Gefühl haben, daß eine Minute oder viele Stunden vergangen sind. Da gibt es seltsame Zusammenhänge zwischen Raum- und Zeitgefühl, die einer näheren psychologischen Untersuchung würdig wären. Zum Beispiel die Tatsache, daß, je entfernter der Ort der Zwischenszene von dem der Hauptszene liegt, eine um so längere Zeitillusion in uns geweckt wird. Wenn wir die Szene in einem Zimmer durch eine andere im Vorzimmer unterbrechen, mag diese noch so lang sein, wird sie nicht mehr vergangene Zeit bedeuten, als ihr wirklicher Ablauf darstellt. Wenn uns aber das Zwischenbild in eine andere Stadt oder gar in ein anderes Land führt, mag es noch so kurz sein, wird es die Illusion eines so großen »Zeitraumes« wecken, daß wir uns nachher nicht mehr in die Szene von vorhin zurückversetzen können.

Die notwendige Technik der Zwischenbilder und die Notwendigkeit der visuellen Kontinuität erscheinen oft als ein fast unlösbarer Widerspruch und machen die Bilderführung zur heikelsten Aufgabe des Regisseurs. Er muß es verstehen, die Stimmung eines Bildes hinüberleuchten zu lassen in das

nächste Bild. Denn wie dieselbe Farbe auf einem Gemälde verschieden wirkt, je nachdem eine oder die andere Farbe daneben steht, so wird auch die Stimmung jeder Szene von der vorangegangenen abhängig sein. Das Zwischenbild darf also von der aktuellen Handlung abweichen, muß aber eine Stimmungsbeziehung zu ihr haben.

Diese Stimmungskontinuität wird auch zur Trägerin der Erinnerung an die Vorgeschichte und die Zusammenhänge, wenn man von dem Notbehelf der Titel nicht Gebrauch machen will. Kleine Motive, Dinge, Gebärden und manchmal nur eine Beleuchtung werden in uns die Assoziation einer vergangenen Szene wachrufen und wie leise, kaum bewußt werdende visuelle Leitmotive den inneren Zusammenhang, die durchgehende Linie der Fabel fühlbar machen.

Passagen

Hier soll einiges über die Passagen gesagt werden. Das sind jene überleitenden Bilder, in denen nichts weiter gezeigt wird, als daß eine Figur des Films von einem Ort der Handlung zu einem anderen geht. Manche Regisseure, besonders die vom Theater kamen, haben früher ein starkes Vorurteil gegen diese »Passagen« gehabt und betrachteten sie als leere Stellen des Films, als Verlegenheitsübergänge der Unbeholfenheit.

Doch in den Passagen liegt das lyrische Element des Films. Das einsame Kommen und Gehen des Helden vor und nach der großen Szene, das sind seine Monologe, die im Film nicht einmal »unnatürlich« sind. Der Gang des Helden zu der Entscheidungsszene kann durch sein Ritardando eine vorbereitende Spannung, ein Stimmungssprungbrett ergeben,

und in der Passage des Helden nach dem Auftritt kann die Wirkung, das seelische Ergebnis dargestellt sein. Viel mehr als in der Szene selbst, wo die Bilder des äußeren Geschehens die des inneren Geschehens oft verdecken.

In diesen mimischen Monologen des Gehens kann sich auch die Kunst eines Filmschauspielers oft reicher entfalten als in den aufgeregtsten dramatischen Szenen. Denn solche sind voll mit Gebärden, die nicht nur einen inneren Grund, sondern auch einen äußeren Zweck haben. Solche Zweckgebärden, die nicht reine Ausdrucksbewegungen sind, werden teils von der äußeren Handlung bestimmt und geben viel weniger Gelegenheit zu einer Gefühlsäußerung wie eine Passage. Wenn zwei Männer ruhig nebeneinander hergehen, wird ihr Gang die Verschiedenheit ihres Charakters verraten. Wenn die beiden aber raufen, dann werden auch die wildesten Bewegungen nicht mehr die Charakter- und Stimmungsnuance der beiden ausdrücken.

Ich kann mir sehr gut einen impressionistischen, ich möchte sagen Maeterlinkschen Filmstil vorstellen, in dem die Hauptszenen überhaupt nicht dargestellt werden, sondern nur die Vorahnungen und lyrischen Nachwirkungen der Ereignisse — in Passagen.

Alfred Abel im »Phantom« geht sehr viel allein durch die Straßen. Aber an keiner anderen Stelle des Films sieht man so deutlich: das ist ein verlorener Mensch, ein Geblen-deter, der den Weg verloren hat, ein Traumtrunkener, der in den Abgrund stürzen wird. In den Szenen mit anderen kann man noch meinen, die Gefahr komme von den anderen her und könnte ihn vielleicht verschonen. Wenn er aber allein ist, zeigt es sein Gang, daß die Gefahr in ihm selbst ist. Er

ist von innen verwundet und strauchelt wie ein Angeschossener. (Überhaupt drückt sich im Gang des Helden die Gebärde seines Fatums aus.)

Und der Gang Conrad Veidts! Wahrlich, es ist schwer, einen Film zu schreiben, dessen dramatische Hauptszenen seinen Passagen an Intensität gleichkämen. Sein Gang als schlafwandelndes Medium im »Caligari«-Film war wie der langsame, ganz langsame Flug eines sicher gezielten Pfeiles, der unabwendbaren Tod bedeutet. Überhaupt kann Conrad Veidts Gang eine Richtung haben, die wie ein Speiß den Raum vor ihm durchsticht und die Richtung des Schicksals fühlen läßt.

Lilian Gish geht in einem Film als armes Mädchen vergeblich Arbeit suchen und wir sehen sie auf der Straße gehen, müde und hoffnungslos. Jeder Schritt dieses Ganges ist, wie wenn jemand die Augen schließt, den Kopf senkt und sich vor die Räder eines Wagens legt.

Freilich dürfen solche Passagen dann nicht als Nebensachen behandelt werden. Es gibt Regisseure, die die entscheidenden Hauptszenen mit großer Sorgfalt ausarbeiten und von besten Darstellern spielen lassen. Wenn aber der Held aus dem Zimmer geht, dann wird der Diener der ihm in den Mantel hilft, der Chauffeur, der ihm die Wagentüre öffnet, nicht mehr beachtet. Diese Zwischenbilder werden als toter Verbindungsstoff, als bloßer Kitt behandelt und überhaupt nicht »gespielt«. Aber aus diesen leblosen Lücken zieht es kalt hinein in den Film, und das Publikum merkt vielleicht nicht, woher, aber unbewußterweise wird es verschnupft. Doch das Nichtlockerlassen der Regieintensität, die auch die kleinsten Nebenszenen ausarbeitet, gibt dem Film eine Kontinuität

der Illusion, die eine gar nicht lokalisierbare Lebenswärme der Atmosphäre schafft.

Simultaneismus und Refrain

In der Bilderführung liegen die verschiedensten Stilmöglichkeiten für den Film. Ich möchte nur zwei erwähnen, von denen ich glaube, daß sie in den modernen Bestrebungen eine besondere Rolle spielen werden. Den einen Stil, den man schon hie und da auftauchen sieht, möchte ich »Simultaneismus« nennen, nach dem Namen jener modernsten lyrischen Schule, deren bedeutendster Vertreter Walt Whitman ist. Denn es liegt ihr dieselbe Absicht zugrunde, nämlich die, sich in der Darstellung nicht nur auf ein einziges Bild der großen Welt zu konzentrieren, sondern eine Menge gleichzeitiger Ereignisse zu zeigen, auch wenn diese miteinander und mit der Hauptsache in gar keinem kausalen Zusammenhang stehen. So wollen sie mit einem Querschnitt des ganzen Lebens einen kosmischen Eindruck hervorrufen, eine Totale der Welt, denn nur diese kann ihr wirkliches Bild zeigen.

Abel Gance machte solche Versuche, nicht nur eine Handlung, sondern gleichzeitig die Umwelt darzustellen. Während wir etwa die Schicksale seines Helden in Paris verfolgen, blitzen dazwischen ununterbrochen Bilder vom Dorf, von der Feldarbeit, von einem Mädchen am Fenster. All das spielt zwar jetzt keine Rolle, aber trotzdem ist es gleichzeitige Wirklichkeit. Dort lebt man inzwischen auch weiter, und das soll nicht aus dem Bewußtsein schwinden.

Ich glaube, daß die theoretischen Hoffnungen auf diesen Stil sich praktisch nicht erfüllen können. Sie geben dem Film eine falsche Dimension; eine Dimension der Breite statt

jener der Tiefe, in der (nicht die unbeachteten Bilder weiter Fernen) die unbeachteten Bilder der allernächsten Nähe, die unsichtbaren Teile unserer selbstgelebten Sekunden aufgezeigt werden sollen. Außerdem vernichtet so eine simultane Darstellung der Umwelt jede Zeitperspektive, indem sie die Handlung mit einer Reihe von Motiven in eine Raumperspektive hineinstellt, die kein Zeichen des Vorher und Nachher an sich tragen.

Eine andere Stilmöglichkeit ist die des Bildrefrains. Ganz bewußt-absichtlich ausgeführt habe ich ihn nur einmal im Film »Galgenhochzeit« gesehen, wo nicht nur die Bilder gewisser Räume und Landschaften in gleichmäßigem Rhythmus wie zu Ende einer Strophe wiedergekehrt sind, sondern sogar Bilder gewisser Szenen. Und hier fühle ich die Möglichkeit einer gebundenen Bildersprache, die sich zur normalen Bilderführung so verhalten würde wie Vers zur Prosa.

Die Richtung der Bilder

Die Technik der Zwischenbilder macht es notwendig, daß im Film zwei, drei oder noch mehr parallel laufende Handlungen geführt werden, deren Linien sich ineinander verflechten. In so einem gut kontrapunktierten Film muß es dann gar kein Zwischenbild geben, das nur als solches eingeschaltet wurde. Denn jedes Bild, wenn auch Hauptszene in der eigenen Fabellinie, wird zum Zwischenbild für die andere. Darum rücken die Bilder eines Films oft in sehr breiter Phalanx vor, und der Regisseur muß es verstehen, jene Bilder besonders zu betonen, die für die weitere Entwicklung entscheidend sein werden. Jedes Bild muß unserer Ahnung eine Richtung geben, unsere Neugierde orientieren. Wir müssen

von vornherein wissen, wo wir etwas zu erwarten haben, damit eine Spannung entsteht.

Mit dieser Richtung der Bilder, die sich oft aus einer einzigen Gebärde, aus einem stummen Blick ergeben kann, wird in einem guten Film der Konflikt des letzten Aktes schon im ersten angedeutet, und die erste Szene stellt schon die Fragen, die erst in der letzten beantwortet werden. Auf die Richtung dieser von vornherein eingestellten Neugierde werden die Bilder dann aufgefädelt. Fehlt diese, dann fallen sie auseinander wie eine aufgelöste Perlenschnur. Denn die Richtung der Bilder ist das einzige, was über sie hinausweist und was zur Komposition und zum Aufbau eines Ganzen verwendet werden kann.

Darum wirken auch Überraschungen im Film — wenn sie keine komische Wirkung erzielen wollen — viel weniger als das Allmähliche. Spannung bedeutet ja soviel wie Vorahnung und Erwartung, die durch die Richtung der Bilder hervorgerufen werden. Das allmähliche Herannahen des Schicksals, der Bild für Bild sichtbar heranrückende Konflikt läßt eben die schwüle, bange Stimmung entstehen, die viel schrecklicher sein kann als die größte plötzliche Katastrophe. (Weshalb auch der Vampir grauenvoller als der Totschläger ist.) So wird auch die Überraschung einer neuen, ungeahnten Gefahr nie so unheimlich wirken wie eine, die immer wiederkehrt, die man darum immer erwartet, die dadurch eigentlich immer zugegen ist und die so zum verfolgenden, unentrinnbaren, geheimnisvollen Fatum wird.

Diese Regel gilt auch für das Theater. Beim Film aber kommt noch dazu, daß die stummen Bilder sich nicht selbst erklären können; um also überhaupt perzipiert zu werden,

müssen sie entweder lange und ausführlich dargestellt werden, was dem Tempo einer Katastrophenszene meist widerspricht, oder aber wir müssen die Szene erwarten, auf ihren Anblick vorbereitet sein, dann werden wir sie richtig sehen und begreifen, auch wenn sie bloß kurz aufblitzt. Im Film will jedes Allegro mit einem Ritardando erkauft sein.

Bei Griffith-Filmen ist eine besonders raffinierte Technik der Bilderführung zu beobachten, wenn ihre Handlung der Katastrophe naht. Das Tempo der Handlung und das Tempo der Bilder gehen da auseinander. Das Tempo der Handlung scheint überhaupt still zu stehen. Das der Bilder hingegen wird immer aufgeregter und hastiger. Die Bilder werden immer schneller und kürzer und steigern mit diesem Rhythmus die Stimmung zur äußersten Erregung. Aber die Handlung geht nicht vorwärts, und dieser atemlose Zustand des letzten Augenblicks wird oft auf einen ganzen Akt ausgedehnt. Das Beil ist schon erhoben, die Zündschnur brennt schon, aber ein Sturm von Bildern jagt noch vorbei, die — wie der Sekundenzeiger der Uhr — eine schnellere Bewegung ohne einen rascheren Zeitablauf darstellen. Mit dem Accelerando der Sekundenbilder wird zugleich ein Ritardando der Stunden erzielt. Der Regisseur Griffith breitet die letzte Sekunde der Katastrophe wie das Bild einer großen Feldschlacht aus.

Das Tempo

Überhaupt gehört das Tempo zu den interessantesten und wichtigsten Geheimnissen des Films. Das Buch, das man über dieses Thema allein schreiben müßte, würde auch der Psychologie sehr interessantes Material liefern. Was greife man heraus aus der Schar der Probleme?

Ein langer Blick hat eine andere Bedeutung als ein kurzer. Die Länge oder Kürze der Szenen ist nicht nur eine rhythmische Angelegenheit, sondern bestimmt ihren Sinn. (Ein vergebliches Memento für die Verleiher und Kinobesitzer und für alle jene, die das Werk des Regisseurs ohne sein Zutun zu schneiden pflegen.) Jede Sekunde zählt. Nur ein Meter wird weggeschnitten, und die Szene — wenn sie gut war — wird nicht kürzer, sondern verändert ihre Bedeutung. Sie hat einen anderen Stimmungsgehalt bekommen.

Dabei wird sie oft nur der Meterzahl nach kürzer — der Stimmung nach aber länger; denn das innere Tempo der Bilder ist vollkommen unabhängig von der Zeit, die ihr Abrollen erfordert. Es gibt Szenen, in denen durch die ausführliche Darstellung, die Entwicklung der kleinen Momente die Beweglichkeit der Sekunden als dramatisches Tempo wirkt. Wenn aber diese bewegten Details weggeschnitten werden, bleibt ein allgemeines Bild als lebloser Rahmen, das zwar weniger Zeit in Anspruch nimmt, aber auch dieses Weniger nicht mit Spannung ausfüllen kann.

Ein nicht ganz genaues Gleichnis zur Illustration dieser Tatsache wäre dies: Wenn ich das Bild eines Ameisenhaufens aus der Nähe sehe, mit ausführlichen Bildern seines aufgeregtbewegten Lebens, dann werden die Bilder Tempo haben. Wenn ich sie aber so kürze, daß die Großaufnahmen des wimmelnden Treibens weggeschnitten werden, und nur das totale Bild des Haufens wie eine geometrische Figur mich anstarrt, dann wird solche äußere Kürzung dem Film nur innere Längen geben.

Auf dem Film hat jede Handlung eine Ähnlichkeit mit so einem Ameisenhaufen. Je näher, je detaillierter wir sie sehen,

um so mehr Leben, um so mehr Tempo bekommt sie. Hingegen wird die zu kurze Andeutung der Begebenheiten auf dem Film ihnen überhaupt jede Lebendigkeit rauben. Wir nehmen das Ereignis in so einem vorbeiflitzenden Bild bloß zur Kenntnis, aber wir sehen es eigentlich nicht. Es belebt sich nicht vor unserem Blick und hat nur eine Bedeutung wie eine Art Literatur in Bilderschrift. Aber auch ein Begriff, ein Wort allein kann kein Tempo haben, und die kurze Inhaltsangabe eines Romans wird immer langweiliger sein als der lange Roman selbst.

Es gibt Filme, die eine interessante Situation nach der anderen bringen und doch nicht spannend sind, weil uns, kaum bei einer solchen Situation angekommen, das falsche Tempo des Films gleich wieder weiterschleift. Ein langes Duell ergibt eine aufregendere Szene als ein blitzschneller Dolchstoß. Es scheint überhaupt, daß in einer Filmszene nur die Bewegtheit ihrer Atome Tempo hervorbringen kann, und zwar weil das gesprochene Wort uns immer das Ganze der Handlung vergegenwärtigen kann. Aber sehen können wir nur das Momentane.

In »Galgenhochzeit« befreit Asta Nielsen als Tochter des Gouverneurs ihren Geliebten aus dem unterirdischen Gefängnis und führt ihn durch endlose Korridore. Wäre dieser Gang durch den Korridor zehn Meter lang, dann wäre er eine nichtssagende Passage und eigentlich überflüssig. Aber dieses Gehen will kein Ende nehmen. Neue und wieder neue Korridore öffnen sich. Und indem man die kurze Zeit der Rettungsfrist verrinnen fühlt wie Blut aus offener Wunde, öffnet sich jeder neue Korridor als geheimnisvoll-unheimliche Perspektive des dunklen Schicksals. Schon verloren,

aber noch frei, fliehen sie in verzweifelter Hoffnung vor dem Tode, der hinter ihnen auf dem Sattel sitzt. Je länger das dauert, desto mehr steigert sich die Spannung bis zum Nervenzerreißen.

Das Wort »Zeitraum« bekommt für den Film überhaupt eine besondere Bedeutung. Denn wahrlich, das muß der Regisseur beim Schneiden beurteilen können, ob die Bilder Raum genug in der Zeit haben oder ob sie nicht zu locker darin sitzen. Ein Meter zu wenig, und die Szene wird seelenlos, ein Meter zu viel, und sie wird ermüdend. Das hat auch seine optischen und psychologischen Gesetze, die man erforschen müßte. Zum Beispiel würde man annehmen, daß eine große Massenszene mehr Expositionszeit erfordert als der Anblick eines Gesichtes. Es ist aber umgekehrt. Wenn das Bild einer Armee in der Perspektive vorbeiflitzt, läßt uns das nicht so unbefriedigt, wie wenn die Großaufnahme eines Gesichtes zu schnell abgeblendet wird. Weil auf einem Gesicht für uns eben mehr zu sehen und zu perzipieren ist.

Wir müssen eine Bewegung (ihren Charakter, ihre Richtung und Absicht) sehen können, damit sie uns zum Tempo werde. Dies benötigt Raum und Zeit. Der Charakter einer seelischen Ausdrucksbewegung ist aber nicht so schnell zu erfassen wie der einer rein materiellen. Doch ist es nur die Bewegung der Seele, die das Tempo ausmacht.

Titel

Die Aufschriften in einem Film, »Titel« genannt, sind auch nicht nur literarische Angelegenheit, sondern Probleme des Schneidens und Elemente des Tempos. Was die literarische

Seite der Sache betrifft, ist die Forderung einer richtigen Logik und Grammatik gerechtfertigt. Aber wehe, wenn uns die Poesie, die den Bildern fehlt, in den Aufschriften geboten werden soll.

Leider gibt es so ein Streben nach dem »künstlerischen Film«, welches das Niveau dadurch heben will, daß es den Stil der Aufschriften verfeinert und vergeistigt. Die »literarischen Titel« sind aber eine scheußliche Gefahr, nicht nur darum, weil sie den Film zum Kehrichthaufen für literarische Abfälle machen und die Leinwand des Kinos für abgeschmackten und verschmökten Kitsch mißbrauchen, für den kein Verleger sein Papier hergibt. Mindestens so schädlich für den Film wäre die gute Literatur, weil sie die Handlung in eine ganz andere Sphäre, in eine andere Dimension versetzt und wir die visuellen Zusammenhänge der Bilder verlieren, wenn wir auf ihre begrifflichen Zusammenhänge eingestellt werden.

Doktrinäre Ästhetiker fordern im Namen der reinen Visualität, daß die Aufschriften vom Film überhaupt verschwinden mögen. Diese Forderung kann man gut begründen. Dieselben Ästhetiker verpöhen auch die Oper als eine unreine Mischung von Musik und Wort und »reine Musik« ist ein gefälliges Schlagwort. Trotzdem, scheint mir, wäre es schade, wenn wir »Figaro« und »Don Juan« nicht hätten, und »Tristan und Isolde« oder die »Meistersinger von Nürnberg« sind auch nicht bloß beklagenswerte Verirrungen der Kunst. Der Film ohne Aufschrift wird eine sehr interessante und wertvolle Gattung der Filmkunst werden, aber ihr ein Monopol einräumen, hieße, dem größten Teil der Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten für den Film entsagen.

Die Wirkung eines Titels hängt nicht nur von seinem Text ab, sondern auch davon, an welche Stelle er hineinge-

schnitten ist. Bei Dialogtiteln zum Beispiel dürfen wir aus der Aufschrift nichts erfahren, was das Bild uns nicht schon gesagt hat. Denn im Moment wird die Handlung im literarischen Medium weitergeführt und es entsteht ein Riß in der visuellen Kontinuität, obwohl diese etwa mit dem Titel: »Zwanzig Jahre später« gar nicht gestört wird. Denn die visuelle Kontinuität und die Fabelkontinuität sind ganz verschiedene Dinge, die miteinander nichts zu tun haben.

Trotzdem sind Titel, die an Stelle nicht gezeigter Ereignisse stehen, immer Überbrückungen, also eigentlich Notbehelfe, wenn sie auch nicht unbedingt stören. Lyrische Titel hingegen, Dialogtitel, können oft viel mehr bedeuten. An guter Stelle wirken sie als Pointe und geben einer zugespitzten Stimmung mit einem Wort letzte Intensität. Es gibt Stellen, an denen man die Empfindung hat, das Bild ertöne. Den Doktrinären der Stilreinheit kann ich wieder nur die Musik vorhalten und sagen: die literarischen Titel zu den kleinen Stücken Schumanns und zu ähnlichen kleinen Stücken Debussys tragen ihr Teil zur poetischen Gesamtwirkung des Ganzen bei.

Solche Titel ermöglichen oft eine ganz besondere Feinheit des Mienenspiels, indem sie uns die seelischen Vorbedingungen wie mit einem »Vorwort« kurz mitteilen.

Das Einschneiden der Titel gehört zu den heikelsten und vernachlässigtesten Aufgaben des Filmregisseurs. Wie oft kommt es vor, daß eine gute Szene mit einem guten Titel zerstört wird, weil er mitten in die gespannteste Stimmung vor einem Ruhepunkt des Gebärdenspiels hineingeschnitten wird und man nachher ein »Herstellt« des Bildes, einen neuen Anlauf des mimischen Spiels erlebt. Auch hat es seine eigene

Technik im Film, das Wort auf den Sprecher zu lokalisieren, da doch keine Stimme uns anzeigt, woher es kommt.

Es gibt eine feine — besonders von Abel Gance angewandte — Titeltechnik, mit der gewisse Bilder von besonderer Bedeutung sozusagen umrahmt werden. Mienenspielszenen werden durch Titelaufschriften wie besondere Strophen eines Gedichtes oder Kapitel eines Romans hervorgehoben und benannt. Man kann sich ihrer besonders erinnern und sie hervorheben wie ein prägnantes Zitat aus einem Gedicht.

Fragmentarischer Nachtrag

»Lichtspiel« wird der Film genannt und letzten Endes ist er ja auch nur ein Spiel des Lichts. Licht und Schatten sind das Material dieser Kunst wie die Farbe das der Malerei, wie der Ton das der Musik. Mienenspiel und Gebärdenspiel, Seele, Leidenschaft, Phantasie . . . zuletzt ist alles doch nur Photographie. Und was die Photographie nicht ausdrücken kann, das wird der Film nicht enthalten.

Von der Photographie

Der Operateur hat ein bewußter Maler zu sein. Erstens weil der Film als optische Kunst vor allem auch eine Augenweide zu sein hat. Zweitens weil jede Beleuchtung, jedes Kolorit der Bilder symbolisch wirkt und eine bestimmte Stimmung ausdrückt, ob der Operateur es will oder nicht. Also muß er es wollen. Wenn er jeder »stimmungsvollen« Effektbeleuchtung ausweicht und nur klare, deutliche Bilder geben will, dann gibt er damit die Stimmung einer kalt-trockenen Nüchternheit, die den Gefühlsinhalt des Films geradeso beeinflussen wird wie irgendeine Effektaufnahme. Keine Kunst kennt neutrale Mittel. Auch der Film nicht.

Aber auch die Plastizität der Bilder kann sich zu einer Intensität steigern, die weit über die bloße Deutlichkeit hinaus geht. Amerikanische Filme haben oft diese Plastizität, die kraft-

strotzend wirkt wie schwellende Muskeln und die Rundung gesunder Pausbacken. Sie haben eine so belebende Helle, daß einen beim Zusehen ein wonniges körperliches Gefühl überkommt, wie wenn man im strahlenden Sonnenlicht steht.

Überhaupt ist es bezeichnend, daß der nationale Charakter der Filme am deutlichsten im Stil der Photographie zutage tritt. Denn in der Technik liegt die Wurzel jedes Stils.

Der amerikanische Stil ist eben diese lichtfrohe, naturalistische Plastik. Der französische Stil besteht in einer nüchternen Deutlichkeit der dramatischen Gruppierung und Einstellung. Besonders prägnant und bedeutend ist der Stil der Nordisk-Filme. Sie haben in der Photographie (wie auch in der Regie) etwas Klassizistisches, eine vornehme Zurückhaltung in ihrem distinguierten und bewußten Ablehnen aller schrillen Effekte. Ihre vollendete Aufnahmetechnik hat dadurch eine gewisse edle Monotonie, die mit der Monotonie der Blankverse in klassischen Dramen zu vergleichen wäre. Diese Monotonie verbürgt den nordischen Filmen eine Einheitlichkeit, die in anderen nicht zu finden ist.

Deutscher Aufnahmestil sucht heute schon malerische Effekte. Aber meist darin, daß er das Thema, das Motiv drapiert und herrichtet. Der Wiener Operateur ist es, der am bewußtesten und entschlossensten mit seinen Lampen und seinem Apparat malt. Das Romantisch-Pittoreske ist der Stil der besten Wiener Filme. Ein Tumult von Schatten und Lichtern in der Tiefenperspektive (meist premierplan dunkel und sekundärplan hell), der von dem unhartem, samteneu Pathos des Wiener Spätbarocks herzukommen scheint.

Solche Filme machen manchmal den Eindruck einer bewegten Bildergalerie. Das ist eine Gefahr. Denn gerade

durch ihre schöne, selbstgenügsame Komponiertheit bekommen sie etwas Nachinnengekehrtes, Stabiles. Je frappanter so eine Effektaufnahme ist, um so mehr umrahmt sie sich zu einem selbständigen Bild und reißt sich aus dem fließenden Kontinuum des Ganzen los.

Auch das rein Technische der Trickaufnahmen macht oft einen wesentlichen Teil des ästhetischen Genusses aus. Das ist keine Spezialität der Filmkunst. In der Baukunst zum Beispiel hat die gelöste Schwierigkeit auch ein gewisses Pathos oder zumindest die Wirkung des »Esprits«. Ein guter Filmtrick erzielt meist letztere Wirkung und oft erregt und begeistert er wie etwa die technischen Produktionen musikalischen Virtuositäts. Er weckt die Freude an der Gewalt des Könnens.

Dem Farbfilm zum Gruß

Heureka! dürfen wir wohl rufen, denn auch wir haben endlich das Meer erblickt. Das Meer in seinem ewig wechselnden blaugrünen Originalfarbenspiel mit dem weißen Schaum, der über die rotbraunen Riffe spritzt.

Unser Marsch nach dem farbigen Meer auf dem Film hat länger gedauert als jene Anabasis der Griechen Xenophons; denn seit es überhaupt eine Photographie gibt, war uns die Farbenphotographie als Ziel gesteckt. Doch die »Errungenschaften« der Technik unterwegs haben dem Film mehr geschadet als genützt. Da nur einzelne Bilder — und die auch nur teilweise — koloriert waren, wirkte das immer als spiele- risches Experiment. Der einheitliche Stil des Films ging verloren, dafür bekamen wir nicht die Fortschritte der alten, sondern die unbeholfenen Anfänge einer neuen Technik zu sehen.

Heute ist aber der Farbfilm schon so gut wie da. Meine Erregung beim Anblick des ersten Farbfilms hatte viel Ähnlichkeit mit jener, mit der ich den ersten Aeroplan in die Luft steigen sah. Man war Zeitgenosse und Zeuge eines Fortschrittes der menschlichen Zivilisation. Die technische Sensation war auch bei diesem farbigen Film so groß, daß sie das künstlerische Interesse vollkommen verdrängte und sogar manche noch anhaftende technische Mängel vergessen ließ.

Und wenn ich nachher Bedenken hatte, kamen sie nicht von diesen Mängeln. Im Gegenteil: der Gedanke an den vollkommenen Farbfilm machte mir Sorgen. Denn die Naturtreue ist nicht immer von Vorteil für die Kunst. Es wird niemand behaupten, daß die Figuren eines Wachsfigurenkabinetts (die so naturgetreu sind, daß man »pardon!« sagt, wenn man sie berührt) künstlerischer sind als weiße Marmorstatuen oder rotbraune Bronzefiguren. In der Reduktion besteht ja eigentlich die Kunst. Und vielleicht war gerade im homogenen Grau in Grau des gewöhnlichen Films die Möglichkeit eines künstlerischen Stils gegeben?

Freilich weiß ich sehr gut, daß solche und ähnliche Bedenken die durch die Entwicklung der Technik gebotene Entwicklung des Films nicht aufhalten können. Das sollen sie auch gar nicht. Wir können trotz unserer ästhetischen Besorgnisse darauf vertrauen, da es ja auch eine Malerei gibt, die mit ihren Farben die Schwarzweißkunst des Zeichnens und Radierens nicht verdrängt hat und die die Farben nicht daran gehindert haben, eine große Kunst zu werden. Der Gebrauch der Farben verpflichtet eben noch nicht zur unbedingten, sklavischen Nachahmung der Natur. Ist einmal die

Kinematographie bis zur farbigen Naturtreue gelangt, dann wird sie der Natur auch auf einer höheren Stufe wieder untreu werden. Darum ist mir nicht bange.

Musik im Kino

Warum wird während der Filmvorführungen immer Musik gespielt? Warum wirkt ein Film ohne Musikbegleitung peinlich? Vielleicht ist die Musik dazu da, um den luftleeren Raum zwischen den Gestalten, den sonst der Dialog überbrückt, zu füllen. Auch wirkt jede Bewegung, die vollkommen lautlos ist, unheimlich. Noch unheimlicher wäre es aber, wenn einige hundert Menschen in einem Saal beisammen säßen, stundenlang schweigend, in absoluter Stille.

Denn auffallend ist ja, daß wir nur das Fehlen der Musik sofort merken, ihr Dasein beachten wir gar nicht. Jede Musik wird uns zu jeder Szene passen. Nur wenn sie wirklich dazu gestimmt ist, dann horchen wir auf, und es berührt uns meist komisch oder peinlich. Wenn zu einer Begräbnisszene auf dem Film die Kapelle einen Trauermarsch spielt, empfinde ich das als brutal und irgendwie schamlos. Denn die Musik weckt andere Visionen, welche die des Films nur dann stören, wenn sie zu nah zu einander kommen.

Darum — so lobenswert es auch ist, wenn gute Musik im Kino gespielt wird — scheinen Bach, Beethoven und Mozart doch nicht immer die geeignetste Begleitung zu einem Raubmord oder zu einer Gerichtsverhandlung zu sein. Womit gewiß nichts gegen die Vornehmheit der Filmkunst gesagt sein soll. Aber Musik dieser Art, besonders wenn sie bekannt ist und die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, versetzt uns in eine ganz andere Atmosphäre, die nichts mehr mit dem Film zu tun haben kann.

Jedenfalls ist die Musik im Kino noch ein ungelöstes Problem — für den, dem sie überhaupt ein Problem ist. Heute pflegen schon Regisseure eigene Begleitmusik zu ihren Filmen komponieren zu lassen, eine Art Programmusik zur Geschichte mit Leitmotiven der Helden. Damit kann man manche gute Wirkung erzielen. Aber im allgemeinen bekommen dadurch die Gestalten eine von außen angehängte Stimmungsschleppe, in der sie sich schwer und unbeholfen bewegen. Vor allem ist dies darum undurchführbar, weil die Bewegungsstimmung und die musikalische Stimmung ein ganz verschiedenes Zeitmaß und Tempo erfordern. Ein kurzer Blick wird nicht immer in einem entsprechend kurzen Takt zu komponieren sein. Wahrlich, in mancher langen Sonate wurde schon der Inhalt eines kurzen Blickes vertont.

Viel mehr erwarte ich darum von dem umgekehrten Verfahren, das meines Wissens überhaupt noch nicht versucht worden ist. Ich denke an die Verfilmung von Musikstücken. Man könnte den Strom auch ganz irrationaler Visionen, die man beim Anhören eines Musikstückes hat, auf einem Film vorbeiziehen lassen. Vielleicht wird das noch eine eigene, neue Kunstgattung werden?

Von der Filmgroteske

Die besten Witze, die, gesagt, eine explosive Wirkung haben, werden auf dem Film langweilig und öde. Wenn sie auf dem Film überhaupt zu zeigen sind. Der typische europäische Witz (nicht wenig vom jüdischen Witz beeinflusst) hat nämlich eine logische Struktur. Er ist ein Spiel mit Begriffen, deren geheime und überraschende Beziehungen zueinander erraten werden wollen. Die besten Witze sind immer jene,

die von primitiven Menschen schwer oder überhaupt nicht verstanden werden. Ihr größter Reiz liegt gerade in dieser hinterlistigen Verborgtheit der Pointe. Aber logische Begriffsspiele können nicht sichtbar gemacht werden, verborgene Anspielungen sind nicht zu photographieren. Auch bleibt das Bild auf dem Film nicht stehen, bis man seinen geheimen Sinn errät.

Darin liegt die Überlegenheit des naiven amerikanischen Humors im Film, daß er die sichtbare Komik der Dinge ergreift. Da braucht man nicht erst einen Sinn zu erraten, denn es ist überhaupt keiner da. Es sind nicht Witze, die erst ausgedacht und dann im Film dargestellt werden. Es ist vielmehr eine Komik der reinen Visualität, die in der Art der Darstellung selber liegt.

Diese Komik besteht einfach und ausschließlich im Widersinn. Dieser kann aber gesteigert werden. Bei den meisten amerikanischen grotesken Komikern (wie etwa bei Fatty oder Harold Lloyd) ist der technisch-mechanische Ablauf ihres Handelns überraschend widersinnig. Bei Chaplin aber ist es auch die Psychologie. Nicht nur, was er tut, ist komisch, sondern vor allem warum er es tut. Die Frage: »Was er sich wohl dabei denken mag?« macht seine Gestalt immer lebendiger.

Wenn etwa Harold Lloyd verfolgt wird und sich gegen die tausend Gefahren der Welt wehrt (das ist das Urmotiv all dieser amerikanischen Possen), dann sind wohl die Methoden seiner Abwehr grotesk und komisch. Sie sind aber nur im technisch-mechanischen Sinne widersinnig. Es ist nie eine psychologische, eine widerpsychologische Begründung dabei. Darum werden sie zu einer gleichmäßigen Tapete des Wirrwarrs, die mit der Zeit ermüdet. Ein Komiker von dieser

Art wird im Laufe so einer Verfolgung immer mehr zu einer leblosen Sache, die herumgeschupft und -geworfen wird. Überraschungen gibt es dabei zwar unzählige. Aber ihr Charakter bleibt derselbe und überrascht nicht mehr.

Bei Chaplin aber wird die seelische Unwahrscheinlichkeit seiner Handlungen immer geheimnisvoller und bekommt mit der Zeit die rührend-komische Melancholie eines Unverständenseins.

Weltanschauung

Jede Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung. Der Film ist als Produkt einer Großindustrie des Kapitalismus entstanden und sieht vorläufig auch danach aus. Viel mehr als die Literatur. Denn die Literatur ist nicht von heute und sie war schon groß, als es überhaupt noch keinen Kapitalismus gab, darum trägt sie Weltanschauungsbruchstücke, ideologische Traditionen, wenn nicht anders, so in ihren altherkömmlichen Formen mit, die dadurch, daß sie eine diesseitige Distanz zum kapitalistischen Geiste haben, manchmal die Möglichkeit einer jenseitigen Perspektive zu eröffnen scheinen. Der Film ist aber vielleicht die einzige Kunst, die als Kind der kapitalistischen Industrie geboren wurde, und trägt deren Geist. Es muß aber nicht dabei bleiben.

Der Film hat mit dem Detektiv angefangen. Denn der Detektiv bedeutet die Romantik des Kapitalismus. Das Geld ist die große Idee, um die der Kampf geht. Das Geld ist der vergrabene Märchenschatz, der heilige Gral und die blaue Blume der großen Sehnsucht. Des Geldes wegen setzt der kühne Verbrecher sein Leben aufs Spiel, der fast nie ein armer Proletarier ist, den äußerste Not zum Diebstahl zwingt. Er ist meist der elegante Einbrecher in Frack und Lack, der nicht eines Bissen Brotes wegen in der Nacht seine Maske um-

bindet, sondern um des romantischen Schatzes willen, für die mystische Blume des Lebens: für den Reichtum.

Der Held dieser Filme aber war der unerschrockene Beschützer des Privateigentums, der Detektiv. Er ist der heilige Ritter Georg des Kapitalismus. Wie in alten Heldengesängen der gepanzerte Ritter sich in den Sattel schwang, um für die Königstochter eine Lanze zu brechen, so steckt der Detektiv seinen Browning in die Tasche und wirft sich ins Auto, um mit seinem Leben die heiligen Wertheimkassen zu schützen.

Was ist dabei romantisch? Was ist dabei das Phantastisch-Abenteuerliche, Wunderbare, das die Grenzen des Natürlichen zu überschreiten scheint? Nun, alles, was die Grenzen des Strafgesetzes überschreitet. Für den Bürger bedeuten Weltordnung und Rechtsordnung ein und dasselbe. Und Symbol und Repräsentant der Weltordnung ist der Polizist. Wird irgendwo diese Ordnung gestört, dann greift der Bürger nicht nur erschrocken nach seiner Tasche, sondern mit heiligem Schauer auch an sein Herz. Denn der Polizeikordon bedeutet für ihn die Grenze des Lebens, darüber hinaus beginnt das Geheimnis, das wunderbare Abenteuer, die Romantik.

In den letzten Jahren ist der Film von dieser Detektiv-Romantik abgekommen. Denn man hat viel größeres Rauben erlebt, als so ein armseliger Einbrecher zustande bringen kann. Ein Bankdirektor ist in der Phantasie der Menschen eine viel glorreichere Figur geworden. Es ist auch klar, daß so einem Börsenkönig gegenüber ein Kasseneinbrecher ein ganz unbedeutender Händelfänger ist. Dem Film als Kunstwerk hat diese Neuorientierung in die Richtung der großen Finanzabenteuer nur geschadet; denn der Kampf jenes Kasseneinbrechers mit dem Detektiv war sichtbar und ergab eine

unerschöpfliche Fülle von phantastischen Situationsmöglichkeiten, in die sogar, nach Bedarf, psychologische Feinheiten und Poesie hineingeschmuggelt werden konnten.

Hingegen liegt es im Wesen des Großkapitalismus, daß er abstrakt ist, daß die führenden Gewalten in ihm und der Kampf, in dem sie aufeinanderprallen, unsichtbar sind. Es können die verwegenen und phantastischsten Abenteuer sein, in die sich ein großer Finanzmann stürzt, seine Tat dabei ist nur ein Gedanke, ein Entschluß, eine Besprechung mit dem Gewährsmann und höchstens noch eine Rede im Aufsichtsrat. Auch die entscheidende Szene, in der er seinen Namen unter einen Brief oder Vertrag setzt, ist eigentlich nicht pittoresk, nicht dramatisch genug, um die Entscheidungsszene eines Films darzustellen.

Im Leben ist diese Unsichtbarkeit gerade das Unheimlichste. Auf dem Film ist sie aber nicht unheimlich, weil sie überhaupt nicht vorhanden ist. Unsichtbares kann nämlich nicht photographiert werden.

Das hochkapitalistische Milieu wird im Film auch aus dekorativen Gründen besonders bevorzugt. Schöne Kleider und schöne Räume geben schöne Bilder. Die Menschen aber, die in diesem Milieu leben, führen kein filmdramatisches Leben. Ihre Salons mögen für das Auge anregend sein, ihre Gebärden sind für das Auge nichtssagend. Filmproduzenten behaupten, das Publikum, insbesondere das ärmere, interessiere sich besonders für diese Welt des Reichtums. Das ist möglich. Aber nicht alles, was im Leben interessant ist, wird es auch im Film.

Übrigens haben Glanz und Reichtum im kapitalistischen Film über ihren dekorativen Wert hinaus eine tiefere Bedeutung bekommen, geradeso wie die feudale Pracht der historischen

Filme. Das liegt im Wesen der reinen Visualität. Der dekorative Wert wurde im Film zum Symbol menschlicher Werte gemacht, das Äußere wurde nach innen gedeutet, anstatt, wie es gute Kunst zu tun hat, das Innere zu bedeutsam-sichtbaren Formen zu gestalten.

Geradeso bekam in diesen kapitalistischen Filmen die Idylle eine viel größere Rolle als die, Liebreiz auszustrahlen. Besonders in vielen amerikanischen Filmen sieht dieser große Idyllismus schon nach einer bewußten Propaganda aus. Wie seinerzeit das Volk der Armen und Entrechteten auf ein Glück im Jenseits getröstet wurde, so soll seine Aufmerksamkeit jetzt vom Unrecht des Lebens abgelenkt und seine Verzweiflung mit einem Hinweis auf das heimliche Glück im Schoße der Familie getröstet werden.

Es war auch die notwendige künstlerische Entwicklung, die den Detektivfilm verschwinden ließ. Er war nämlich psychologisch primitiv und undifferenziert. Er mußte mit allgemeinen Typen wie mit Schachfiguren arbeiten. Da war der reiche Mann, der Verbrecher und der Detektiv, die sich immer wiederholen mußten. So verschieden auch ihre Abenteuer waren (wie auch die verschiedensten Schachpartien immer mit denselben Figuren gespielt werden), so war ihr Spiel miteinander, die Kombinationen ihres Kampfes miteinander interessant, nicht ihre Person. Der Detektiv suchte nur den Täter, aber nicht die seelischen Motive der Tat. Nur ergreifen wollte er ihn, nicht begreifen.

Und trotzdem war etwas in diesen primitiven, seelisch undifferenzierten Detektivfilmen, das ihnen als starkes Kompositionsprinzip eine innere Festigkeit und eine artistische Klarheit verlieh, die den anderen vornehmeren Künsten fehlte. Nicht in ihrem Inhalt, sondern in ihrer Form und in

ihrem Rhythmus schien sich eine ganz andere Lebensstimmung zu zeigen. Dies kam von der analytischen Form der Detektivfilme; denn diese haben mit dem Verbrechen, also — wenn sie gut komponiert waren — immer mit dem Ende angefangen, und der Detektiv hat uns, während er das Rätsel allmählich löste, von Spur zu Spur, von Schritt zu Schritt zurückgeführt bis zum Anfang der Geschichte. In diesen Filmen war trotz verwickeltster Wege das Endziel immer von vornherein klar gegeben. In dieser Welt war vielleicht alles Problem, aber nichts problematisch, denn man wußte zwar sehr oft nicht, was eine Sache zu bedeuten hat, aber sie hatte ganz gewiß nur eine richtige, bestimmte und klare Bedeutung. Alles war auf dieses Endziel eingestellt. Diese ganze Welt war von einem Punkt aus beleuchtet. Feste Fäden verbanden jeden Moment und jedes Bild dieser Filme mit dem letzten Bild des letzten Moments. In dieser Welt hat man viel geirrt, aber man verirrte sich nie. Es kam häufig vor, daß irgendein Ding von Bedeutung zu sein schien, dessen Unwichtigkeit sich mit der Zeit herausstellte. Aber jenes Hauptmotiv der modernen individualistischen Literatur, daß die Dinge ihre Bedeutung und ihren Wert wirklich ändern, kannte die einfache Welt dieser Detektivfilme nicht. Die analytische Form gab ihr das feste Gepräge der Eindeutigkeit. Sie war wie das primitive Gleichnis einer Welt, die einen Glauben hat.

Der Film ist, in jeder Faser erkenntlich, ein Erzeugnis der kapitalistischen Großindustrie. Diese aber hat schon manches erzeugt, was im Sinne der dialektischen Entwicklung zu ihrem Widerspruch geworden ist. (Zum Beispiel die Arbeiterbewegung.) Im ersten Kapitel dieses Buches wurde ausgeführt,

daß die Kinematographie eine Wendung unserer begrifflichen Kultur zu einer visuellen Kultur bedeutet. Ihre Popularität wurzelt in derselben Sehnsucht, die auch die Tanzkunst, die Pantomime und jegliche dekorative Kunst in den letzten Jahren zu einem so allgemeinen Bedürfnis machte. Es ist die schmerzliche Sehnsucht des Menschen einer verintellektualisierten und abstrakt gewordenen Kultur nach dem Erleben konkreter, unmittelbarer Wirklichkeit, die nicht erst durch das Sieb der Begriffe und Worte filtriert wird. Es ist dieselbe Sehnsucht, die auch das Ringen der modernen lyrischen Sprache nach irrationaler, unmittelbarer Begrifflichkeit erklärt.

Nun liegt aber die entmaterialisierte Abstraktheit unserer Kultur im Wesen des Kapitalismus. Allerdings wurde im ersten Kapitel gesagt, daß die Erfindung der Buchdruckerkunst das Schwergewicht der Kultur vom Visuellen auf das Begriffliche verschoben hat. Doch hätte die Buchdruckerkunst nie so durchdringen können, wenn die durch die wirtschaftliche Entwicklung bedingte allgemeine Entwicklung des Geistes nicht schon auf dem Wege zur Abstraktion gewesen wäre. Die Buchdruckerkunst hat nur die »Verdinglichung«, wie Karl Marx den Prozeß jener Abstraktion nennt, beschleunigt. Geradeso wie im Bewußtsein der Menschen der Eigenwert der Dinge durch ihren Marktpreis verdrängt wurde, so hat sich ihr Bewußtsein vom unmittelbaren Sein der Dinge überhaupt allmählich entfremdet. Diese geistige Atmosphäre ließ die Buchkultur späterer Jahrhunderte so groß werden.

Diese geistige Atmosphäre der kapitalistischen Kultur widerspricht dem Wesen des Films, der, obwohl in ihr entstanden, einer Sehnsucht nach konkretem, unbegrifflichem, unmittelbarem Erleben der Dinge entspricht. Aber der Film allein

wird, trotz größter Popularität, die Kultur geradesowenig umgestalten können, wie es seinerzeit die Buchdruckerkunst allein vermocht hätte. Die tiefsten Gründe ihrer mannigfachen Unvollkommenheit liegen aber in diesem Widerspruch. Und zu einer ihren immanenten Möglichkeiten entsprechenden ganz großen Kunst wird sie sich nur entwickeln können, wenn die allgemeine Entwicklung der Umwelt die ihr verwandte geistige Atmosphäre schafft.

Wien, im Jänner 1924.

Zwei Porträts

Chaplin, der amerikanische Schildbürger

I

Er wackelt auf seinen verträumten Plattfüßen wie ein Schwan auf dem Trockenen. Er ist nicht von dieser Welt und wirkt vielleicht nur in dieser lächerlich. Die Wehmut eines verlorenen Paradieses dämmert hinter der Komik seines Jammers. Er ist wie ein ausgestoßenes Waisenkind unter fremden und unverwandten Dingen und kennt sich nicht aus. Er hat ein rührendes, verwirrtes Lächeln, das um Entschuldigung bittet, daß er lebt. Doch wenn seine unbeholfene Schwäche unser Herz schon ganz für sich gewonnen hat, dann stellt es sich heraus, daß diese Plattfüße einem verteufelt geschickten Akrobaten gehören, sein verlorenes Lächeln zugleich verschmitzt und seine Naivität mit genialer Schlauheit begabt ist. Er ist der Schwache, der nicht unterliegt. Er ist der dritte, der jüngste Sohn des Volksmärchens, den alle verachtet haben und der zuletzt doch König wird. Das ist das Rätsel der tiefen Freude und Genugtuung, die seine Kunst den Völkern aller Länder gibt. Er spielt die siegreiche Revolution der »Ernie-drigten und Beleidigten«.

II

Chaplins Kunst ist Volkskunst im besten Sinne alter Volksmärchen. (Schon längst trat der Film an Stelle der alten Volkspoesie.) Seine Scherze haben eine verzwickte Technik, aber keine komplizierte Psychologie. Er spielt die naive Komik der unmittelbaren, primitiven Lebensmomente. Denn seine Feinde sind die Dinge. Er hat es immer mit den gewöhnlichsten Gebrauchsgegenständen der Zivilisation zu tun. Die Türe und die Treppe, der Sessel und der Teller und überhaupt alle Werkzeuge des Alltags werden ihm zu schwierigen Problemen. Er steht ihnen wie ein Schlehnmühl, der aus dem Urwald kam, gegenüber, und behandelt sie ganz anders wie sonst normale Stadtleute. Chaplin ist unpraktisch — und darüber lachen die Amerikaner. Doch Amerika ist nicht bloß ein Erdteil, sondern ein Lebensprinzip, das auch uns Europäer beherrscht. Auch für uns gibt es nichts Groteskeres als den Fremdling, der unsere Sachen und Werkzeuge unrichtig behandelt. Aber diese Komik ist zweischneidig. Auch jene Sachen und Werkzeuge werden dabei entlarvt.

Der unpraktische Chaplin der modernen amerikanischen Volkspoesie ist eben der amerikanische Schildbürger. Die Märchen von den dummen Bauern, die das Sonnenlicht in Säcken in die fensterlose Kirche tragen wollten, waren Ausdruck eines agrarischen Bauernhumors. Nun, Chaplin als Pfandleiher untersucht die zum versetzen gebrachte Uhr mit dem Stetoskop und macht sie dann mit dem Konservenöffner auf. Das ist die Schildbürgerkomik der industriellen Großstadt.

Doch Chaplin ist zwar unpraktisch, aber ungeschickt ist er gar nicht. Im Gegenteil. Ein Akrobat kämpft da mit den

ihm dämonisch unbekanntem, fremden Dingen der Zivilisation, so daß dieser Kampf zu einem aufregenden, heroischen Duell wird, in dem Chaplin doch immer siegt. Und dies ist das Bedeutendste an seiner Kunst, das ist das Wesentliche, daß er eine einfältige Natürlichkeit einer raffinierten Künstlichkeit gegenüberstellt, aber immerhin Natur gegen Zivilisation. In seinem schwierigen, aber siegreichen Kampf gegen die Gebrauchsgegenstände liegt eine groteske und spöttische Empörung gegen unsere naturfremde Werkzeugzivilisation überhaupt. Das Rührend-menschliche seiner ganzen verträumten Einfältigkeit besteht darin, daß es ein kindlich-ursprüngliches Menschentum inmitten einer »verdinglichten« (siehe Marx: »Das Kapital«), maschinentoten Zivilisation darstellt. Bei diesem plattfüßigen Akrobaten, verschmitzten Schlemihl, schlaunen Tölpel hat man auch bei dem größten Unsinn, den er treibt, immer die Empfindung, daß er irgendwie, irgendwo doch recht hat.

III

Bedeutender als Chaplin, der Filmschauspieler, ist Chaplin der Filmdichter. Seine Kindlichkeit gibt ihm hier jene Perspektive der Welt, durch die sie filmmäßig poetisch wird. Das ist die Poesie des kleinen Lebens, das ist das stumme Leben der kleinen Dinge, bei dem nur Kinder und ziellose Strolche verweilen. Und gerade dieses Verweilen ergibt die reichste Film-poesie.

Darum ist Chaplin vor allem der Meister jener unliterarischen, spezifischen »Filmsubstanz«, von der kluge europäische Theoretiker träumen. Er bringt nie eine fertig ausgedachte, fest komponierte Fabel, die er dann nachträglich mit

den realen Einzelheiten des Lebens füllen sollte (wie man etwa die flüssige Bronze in die fertige Form gießt). Er fängt nicht mit der Idee, nicht mit der Form, sondern mit der lebendigen Materie der Einzelwirklichkeiten an. Er dichtet nicht deduktiv, sondern induktiv. Er formt sein Material nicht, sondern läßt es wachsen und sich entfalten wie eine lebendige Pflanze. Er pflöpft sie mit seinem Herzblut, züchtet und veredelt sie zu tieferer Bedeutung. Er ist kein Bildhauer der toten Materie, sondern ein Kunstgärtner des lebendigen Lebens.

Asta Nielsen,

wie sie liebt und wie sie alt wird

Wenn man schon verzweifeln möchte an der Berufenheit des Films, eine eigene, wirkliche Kunst zu werden, die würdig ist, daß sie eine zehnte Muse auf dem Olymp vertritt, wenn es einem fast selbst schon so vorkommt, als wenn der Film nur ein verkrüppeltes Theater wäre und sich zu diesem verhielte wie die photographische Reproduktion zum Ölgemälde, ja, wenn man zu zweifeln anfängt, dann ist es doch nur die Asta Nielsen, die einem Glauben und Überzeugung wiedergibt.

Da spielt sie zum Beispiel Liebe und Liebelei in einem Film, der schon darum kein photographischer Nachguß eines Bühnendramas sein kann, weil er gar keinen bühnenfähigen Inhalt hat. Der von Jessner inszenierte »Erdgeist«-Film hat sich alles Literarischen entledigt. Es ist überhaupt kein Drama. Es ist ein großartiges Gebårdenspiel der Erotik.

Der einzige Inhalt dieses Films ist, daß Asta Nielsen mit sechs Männern kokettiert, flirtet, liebelt und sie verführt. Der Inhalt dieses Films ist die erotische Ausstrahlung dieser Frau, die uns hier das große, vollständige Gebårdenlexikon der sinnlichen Liebe gibt. (Vielleicht ist das sogar die klassische Form der Filmkunst, wo keine »Handlung« mit äußeren Zwecken die Gebården hervorrufft, sondern jede Gebårde nur Gründe

hat und darum nach innen deutet.) Nun ist aber die Erotik — hier wird es klar — das eigenste Filmthema, der Filmstoff an sich. Erstens darum, weil es immer, zumindest immer auch ein körperliches Erleben, also sichtbar ist. Zweitens gibt es nur in der Erotik eine restlose Möglichkeit des stummen Verständnisses. Ein Dialog der Verliebten kann nur mit den Augen geführt werden, ohne daß etwas ungesagt bleibt, und die plumpen Worte würden nur stören. Minnespiel und Mienenspiel waren von jeher Schwestern.

Die Variabilität der Gebärden, der Reichtum an mimischen Ausdrücken, ist bei Asta Nielsen betäubend. Der große Wortschatz gehört bei Dichtern zum Zeichen ihrer Größe. Shakespeare wird nachgerühmt, daß er 15.000 Wörter verwendete. Wenn mit Hilfe der Kinematographie einmal unser erstes Gebärdenlexikon zusammengestellt sein wird, kann erst der Gebärdenchatz Asta Niensens ermessen werden.

Der besondere künstlerische Wert der Asta Nielsen-Erotik besteht aber darin, daß sie durchaus vergeistigt ist. Die Augen sind es hier vor allem, nicht das Fleisch. Ihre abstrakte Magerkeit ist ein einziger zuckender Nerv mit einem verzerrten Mund und zwei brennenden Augen. Sie ist nie entkleidet, sie zeigt nicht ihre Schenkel wie Anita Berber (wobei zwischen Gesicht und Hintern kaum zu unterscheiden ist), und doch könnte dieses tanzende Laster zu Asta Nielsen in die Schule gehen. Sie ist mit ihren Bauchtänzen ein Lamm gegen die angekleidete Asta Nielsen. Denn diese kann obszöne Entblößung schauen und sie kann lächeln, daß der Film von der Polizei als Pornographie beschlagnahmt werden müßte. Diese spiritualisierte Erotik ist das Gefährlich-dämonische, weil sie durch alle Kleider hindurch fernwirkend ist.

Und darum wirkt Asta Nielsen nie geil. Sie hat immer etwas Kindliches. Aber in dieser Rolle, wo sie doch eine Dirne spielt, die im Moment, da sie Oberhand gewinnt, sofort beobachtend, berechnend wird, in dieser Dirnenrolle wirkt ihre Naivität schon pflanzenhaft. Sie ist nicht unmoralisch, sondern eine gefährliche Naturgewalt und unschuldig wie ein Raubtier. Sie frißt die Männer nicht mit böser Absicht, und ihr Abschiedskuß (sie küßt den Mann, den sie erschossen hat,) ist rührender als alle Tränen verlassener Filmjungfrauen. Ja, senkt die Fahnen vor ihr, denn sie ist unvergleichlich und unerreicht.

In Asta Niensens Kindlichkeit liegt ihr Filmgeheimnis, das Geheimnis ihres mimischen Dialogs, der ohne Worte einen lebendigen Kontakt mit dem Partner schafft. Sonst mimen auch die besten Schauspieler nur Monologe auf dem Film, die, einander gegenübergestellt und angepaßt, den Anschein eines Dialogs erwecken sollen. Aber die Brücke der Worte fehlt und die Einsamkeit der Stummheit scheidet die Spieler. Denn nur aus der gesprochenen Antwort ist zu erfahren, wie weit einer den anderen verstanden, wie weit einer den anderen innerlich berührt hat. Wie sehr dieses Medium der Worte trotz allem fehlt, hat jeder erlebt, der einmal einer Kinovorstellung ohne Musik beigewohnt hat.

Nun, die Szenen Asta Niensens spielen sich auch ohne Musik nicht in einem kalten, luftleeren Raum ab. Asta Nielsen hat auch ohne das verbindende Medium der Musik innigsten Kontakt mit ihrem Partner. Wodurch?

Asta Niensens Mienenspiel ahmt, wie das der kleinen Kinder, während des Gesprächs die Mienen des anderen nach. Ihr Gesicht trägt nicht nur den eigenen Ausdruck, sondern

kaum merklich (aber immer fühlbar) reflektiert sich darin wie in einem Spiegel der Ausdruck des anderen. Wie ich im Theater hören kann, was die Heldin hört, so kann ich an ihrem Gesicht sehen, was sie sieht. Sie trägt den ganzen Dialog auf ihrem Gesicht und verschmelzt ihn zur Synthese des Erfassens und Erlebens.

Sie spielte einmal Hamlet und trat im vorletzten Akt mit der regungslos-apathischen Maske der Melancholie vor den hohen Thron des Norwegerkönigs Fortinbras. Dieser erkennt in Hamlet den alten Kameraden und kommt mit ausgebreiteten Armen, lächelnd auf ihn zu. Großaufnahme von Asta Niensens Gesicht. Sie schaut ihn, den sie nicht erkennt, mit leeren Augen, verständnislos an. Ihre Lippen ahmen mit einer sinnlosen Grimasse das Lächeln des Nahenden nach. Das Gesicht Fortinbras ist an dem ihrigen wie in einem Spiegel zu erkennen. Sie nimmt das Gesicht auf, es taucht in ihr unter, kehrt als erkanntes wieder, und das Lächeln, das nur eine von außen aufgedrückte Maske war, wird von innen allmählich durchwärmt und wird zu lebendigem Ausdruck. Das ist ihre ganz eigene Kunst.

Senkt die Fahnen vor ihr, denn sie ist unvergleichlich und unerreich. Senkt die Fahnen vor ihr, denn durch ihre Kunst wird selbst der »Absturz« des alternden Weibes zum steilen Aufstieg der Schauspielerin. Asta Nielsen ist die erlöste Künstlerin, die ihr Leben so restlos in Kunst gestaltet, daß aus jedem Schmerz und jedem Verlust doch nur die Freude einer neuen Rolle wird.

Sie hat diesen »Absturz« gespielt. Wir sehen eine Frau, die uns durch Jahrzehnte hindurch zwang, ihre Jugend mit allen Stürmen zu erleben, wir sehen diese Frau im Herbst-

sturm entlaubt vor unseren Augen alt werden. Asta Nielsen ist jetzt öffentlich, vor den Augen des Publikums alt geworden. Denn sie hat dabei nichts zu verbergen. Für diese Künstlerin ist das Alter keine Niederlage, kein Welken und Verderben. Denn indem sie diese Niederlage, dieses Welken spielt — wird das Alter bloß zu einer neuen Rolle, die als Kunst neu und frisch ist wie nur irgendeine Jugend. So überwindet die Kunst das Leben. Asta Nielsen legt ihre Jugend ab wie ein Kostüm, dessen sie überdrüssig ward, und kleidet sich in das Alter — in ihre jüngste Kreation — mit siegessicherem Stolz.

Das Textbuch dieses Films ist gleichgültig. Es ist gut, denn es gibt Spielgelegenheit für Asta Nielsen. Es ist ausgezeichnet, weil der wesentliche Inhalt nicht eine auch novellistisch erzählbare Fabel ist, sondern ein Schicksal, dessen Stürme auf einem Gesicht sichtbar werden. Und dieses Gesicht wird zu einer dramatischen Bühne, die aus den Fugen geht vor den auf ihr tobenden Leidenschaften, es wird zu einem Schlachtfeld, auf dem sich aufregendere Kämpfe abspielen als zwischen den Komparsenmassen der Hindenburg-Regisseure. Es ist das Gesicht Asta Niensens.

Der kurze Inhalt ist, daß eine noch schöne, noch glänzende Sängerin einem jungen Liebhaber sagen muß: »Nein, heiraten wollen wir nicht, ich bin ja zu alt für dich.« Dieser junge Liebhaber nun begeht ihretwegen einen Mord und wird auf zehn Jahre ins Zuchthaus gesperrt. »Ich will auf dich warten«, schreibt ihm die Frau, und der Junge träumt im Kerker, zehn Jahre lang, von seiner Geliebten und sieht sie strahlend schön wie am ersten Tage. Doch in diesen zehn Jahren wird die Frau alt und häßlich. Mehr noch — Asta Nielsen treibt alles aufs Äußerste wie jeder fanatische Künstler —,

sie wird ekelhaft. Krankheit und Elend ziehen sie in den Abgrund faulender Verkommenheit. (Wie Asta Nielsen das spielt! Mit welcher Wut dieses Weib in ihren Wunden wühlt!) Nun kommt der große Tag. Die alt und schäbig gewordene Frau mit dem verwüsteten Gesicht steht zitternd vor dem Gefängnistor, aus dem der Junge herauskommen soll. Er kommt. Er weiß, daß seine Geliebte ihn erwartet. Er späht umher. Er geht langsam und schaut jedem ins Gesicht. Er sieht auch eine schäbige alte Frau halb ohnmächtig an einen Baum gelehnt — und geht traurig weiter. Seine Geliebte hat ihn nicht erwartet. Und jetzt kommen über hundert Meter Großaufnahmen von Asta Niensens Gesicht! Ein bebendes Hoffen, tödlicher Schreck, Augen, die um Hilfe schreien, daß es einem in den Ohren gellt, dann stürzen die Tränen — sichtbar, wirklich — über die mageren Wangen, die jetzt plötzlich, vor unseren Augen, ganz verwelken, und wir sehen eine Seele sterben — premierplan, auf dem Gesicht Asta Niensens. Wir sehen das nah und deutlich wie der Operateur, der das zuckende Herz in der Hand hält und die letzten Schläge zählt.

Es ist ein hoffnungsloses Unternehmen, in einem Aufsatz ein Bild von Asta Nielsen zu geben. Es ist höchste Zeit, daß man ein gutes Buch über sie schreibt. Ich möchte aus diesem Film nur noch eine Szene hervorheben. Es sind eigentlich zwei. Asta Nielsen schminkt sich in diesem Film zweimal. Das erstemal tut es die gefeierte Diva in ihrer Garderobe, bevor sie auf die Bühne tritt, um den sicheren Sieg davonzutragen. Sie legt die Farben an wie der unbesiegbare Held seine strahlende Rüstung anlegt, mit jauchzendem Übermut, zum Überfluß. Sie hat es ja gar nicht nötig. Und im letzten Akt schminkt sie sich wieder. Da schminkt sich die alte, ver-

welkte Frau, um dem noch jungen Geliebten nach zehn Jahren entgegenzutreten. Das ist das Höchste, was ich bisher in der Filmkunst gesehen habe. Es ist eine letzte, hoffnungslose, verzweifelte Schlacht. Kein spielerisch-koketter Übermut. Mit einem bleichen, düsteren Ernst blickt sie in den Spiegel, mit Sorge und unsagbarer Angst. Wie ein Feldherr, der, umzingelt sich noch ein letztesmal über die Mappe beugt: »Was ist da noch zu machen?« Und sie fängt mit bebender Hand zu arbeiten an. Sie hält den Stift wie Michelangelo in seiner letzten Nacht den Meißel halten mochte; es geht um Leben und Tod. Dann mustert sie das Resultat und zuckt die Achseln. Dieses Achselzucken sagt: jetzt bin ich tot. Dann nimmt sie einen schmutzigen Fetzen und wischt die Schminke weg. Diese kurze Bewegung ist, wie wenn sich einer vor unseren Augen aufhängen würde. Es wird einem unwohl.

Senkt die Fahnen vor ihr, denn sie ist unvergleichlich und unerreicht.

FILMTECHNIK

Filmkunst Filmindustrie Filmtechnik

Zeitschrift für alle industriellen, technischen und künstlerischen
Fragen des gesamten Filmwesens.

Haben Sie Ihre Abonnementsbestellung schon aufgegeben?

Wenn nicht, dann holen Sie das Versäumte
schnellstens nach!

Der Bezugspreis von 4,80 M, bei 6—7 Heften im Vierteljahr ist bei dem reichen Inhalt und der vorzüglichen Ausstattung so niedrig bemessen, daß jeder in der Lage ist, die Zeitschrift laufend zu lesen. Außerdem steht den Lesern die fachmännische Redaktion zu Auskünften usw. zur Verfügung. Scheuen Sie nicht die Ausgabe des geringen Bezugsgeldes; es wird Ihnen zehnfachen Nutzen bringen!

Der redaktionelle Teil behandelt regelmäßig folgende Gebiete:

Die Geschichte der Kinematographie. — Das Filmmanuskript. — Der Filmarchitekt. — Der Regisseur. — Kunst und Film. — Der Filmschauspieler. — Filmtechnische Probleme. — Das Atelier. — Der Rohfilm. — Die Filmbearbeitung (von der Filmentwicklung bis zum vorführungsfertigen Film). — Wissenschaftliche Kinematographie. — Kultur- und Schulfilm. — Der Industrie- und Werbefilm. — Das Lichtspieltheater. — Der Vorführer. — Film und Musik. — Die Filmreklame. — Der Kinoamateur. — Filmkritiken. — Film, Recht und Volkswirtschaft. — Patent- und Gebrauchsmuster. — Fragekasten. — Bücherchau. — Allgemeine Berichterstattung. — Industrielle Nachrichten.

Verlag von Wilhelm Knapp, Halle (Saale).

Der gezeichnete Film

Ein Handbuch für Filmzeichner
und solche, die es werden wollen

Nach dem amerikanischen Werk

Animated Cartoons

von **E. G. Lutz**

Übertragen, bearbeitet und erweitert
von **Dr. K. Wolter**

Mit zahlreichen Abbildungen

Zum ersten Male ist hier in zusammenhängender Form über die Entstehung und Technik des gezeichneten Films geschrieben worden. Jeder Filmfachmann, besonders aber der Filmzeichner, wird dieses Buch besitzen müssen, um sich einen Überblick über die Mannigfaltigkeit dieses Gebietes zu verschaffen. Auch der Laie, soweit er dem Wesen der Kinematographie Interesse entgegenbringt, wird das inhaltreiche Buch gern lesen.

Verlag von Wilhelm Knapp, Halle (Saale).