

Dyk Rudenski



PHOTO
GERSTENBERG

GESTOLOGIE
und
Filmspielerei

Vorwort von Franz Blei

DYK RUDENSKI
GESTOLOGIE

DYK RUDENSKI
GESTOLOGIE

ABHANDLUNGEN ÜBER DIE PHYSIOLOGIE
UND PSYCHOLOGIE DES AUSDRUCKS

Papier
BERLIN 1927

IM VERLAG DER HOBOKEN-PRESSE



Dyk Rudenski widmet dies Buch der
zukünftigen Filmschule in Deutschland
und ihrem Vorkämpfer Dr. Beissel

COPYRIGHT 1927 BY THE AUTHOR
DYK RUDENSKI, BERLIN

MOTTO:

Diejenigen, welche sich in Praxis ohne
Wissenschaft verlieben, sind wie Schif-
fer, die ohne Steuerruder oder Kom-
pass zu Schiffe gehen; sie sind nie
sicher, wohin sie gehen.

Leonardo.

Vorwort.

Der Verfasser dieser sechs bemerkenswerten Kapitel über die Möglichkeiten und Inhalte einer lehr- und lernbaren Filmspielerei ersucht mich, daß ich seine Schrift mit einigen Worten einführe, und ich komme gern seinem Wunsche nach, denn einmal erscheint mir die Angelegenheit des Filmes als das verbreitetste Mittel, sich an Massen zu wenden, von nicht zu überschätzender Wichtigkeit, und dann sind die Anregungen, die der Verfasser dieser Schrift gibt, höchst beachtenswert. Wenn unsere Gebildeten darin weiter verharren, den Film als etwas Unkünstlerisches und Ordinäres abzutun, ja, dann wird er auch weiterhin Tummelplatz aller zweifelhaften, nur in ihren

üblen Geschäftsabsichten unzweifelhaften Existenzen bleiben, wie sie sich zumal unter den Besitzern der Kinotheater befinden, die bis vor Kurzem Schaubudenbesitzer waren und es, was ihren Geschmack betrifft, geblieben sind. Die Kinobude der Provinz, sei es die deutsche oder der amerikanische Middle West, wo der ungebildeste Pöbel zuhause ist, ist ein leichtes Geschäft, also nicht zu erstaunen, daß sich die übelsten Individuen darauf loslassen. Diese Budenbesitzer bestimmen in höchst fataler Weise das Was und Wie der Produktion, im Was das durch und durch verlogene „Stück“, wenn was da abrollt so genannt werden kann, im Wie eine nicht weniger verlogene, von jeder Natur entfernte Hübschheit und Süßlichkeit der Akteure. Was da besonders in der deutschen Filmproduktion in Verkuppelung von absurden Sentimentalitäten mit Patriotismus oder was sich dafür hält geleistet wird, um die sich

langweilenden Provinzstädter auszubeuten die ihnen ausgeliefert sind, das macht es begreiflich, daß vielen bei uns sowohl der Film wie der Patriotismus höchst odios wurden. Wir wissen zudem ja auch genau, daß alle jene sich so ungemein deutsch aufspielenden Hersteller von Rheinwein- und Studentenfilmen, von alten Fritzten und jungen Schillschen Husaren, von jungen und alten Bismarcks ein höchst verdächtiges treudeutsches Blauauge nur besitzen, aus Glas, dahinter gut schwarze Augen genau und kalt die Konjunktur berechnen, die ihnen ein Volk bietet, das eben einen ungeheuren Krieg verloren hat und sich in seiner grenzenlosen Verwirrung zu sammeln sucht. Die Beziehungen unserer Schwerindustrie, unserer Reichswehrministerien, unserer die Restauration vorbereitenden Zeitungsbesitzer zu der deutschen Filmproduktion sind nicht zufällig. Aber — künstlerisch.

Man muß einem heutigen Russen Übertreibungen zu gut halten. Darf nicht vergessen, daß das heutige Rußland für eine große Zahl seiner Bewohner, die gestern noch nicht lesen und schreiben konnten, sich in rasendster Eile bemüht, das Versäumte nachzuholen. Daß hier der Anschauungsunterricht durch den Film, der das Schulbuch in Vielem so glücklich ersetzt und das abgemüdete Wort, wie ein Geschenk des Himmels begrüßt wird, und daß man die intensivsten Anstrengungen macht, dieses Geschenk auch recht zu handhaben und in den Dienst zu stellen. Die Schule, sie ist gewiß nicht alles. Aber der bei uns in künstlerischen Dingen so beliebte Rekurs auf nichts als das Intuitive, wie man etwas sehr vage einen großen Komplex nennt, überschätzt sich und unterschätzt das Lehr- und Lernbare. Kommt ein Achtzehnjähriger in eine Theaterschule, wird er vieles lernen müssen, Gehen und Ste-

hen zum Beispiel, das der Vierzigjährige im Verlauf seines Lebens, eben lebend, gelernt hat. Aber man muß diesen Weg des Lebens eben abkürzen, durch die Schule. Kann nicht darauf warten, daß das Leben dem Achtzehnjährigen es beibringt, denn dann bekämen wir auf der Bühne diese ja immer erst als Vierzigjährige zu sehen. Außerdem ist das, was man eine individuelle Erfahrung nennt, als eine originale Erfahrung höchst dubios. Nicht einmal in scheinbar so Elementarem wie dem Liebeserlebnis ist der Mensch das, was man durchaus original oder auch nur individuell nennt. Eine große Menge dessen, was man als zeitliches und örtliches Milieu versteht, drückt sich da aus, und die persönliche Zutat ist als Persönliches meist unmeßbar gering. Groß ist nur die menschliche Fähigkeit, sich als original zu illusionieren. Groß ist die Passion, anders sein zu wollen und sich anders zu glauben als „die andern“,

vielleicht aus der Todesfurcht: das Gesetz, daß alle Menschen sterben, soll aufgehoben werden, damit man nicht „wie alle“ ist.

Eine Filmschule: höchst misstrauisch gegen ein derartiges staatliches Unternehmen, wo wir die Universitäten immer mehr degenerieren sehen in Abrichtungsanstalten für Beamte überall dort, wo nicht ein bestimmtes Fachwissen gelehrt wird wie in der Medizin und den Naturwissenschaften, möchte ich nicht für eine staatliche Filmschule plädieren. Ich könnte mir ein aus seriösen filmistischen Kreisen gebildetes Institut denken, das nach der hier vom Verfasser nur an einigen Beispielen aufgezeigten bis ins Detail ausgearbeiteten Methode, die er Gestologie, die Lehre von den Gesten, nennt, geeignete Schüler unterrichtet und vortreffliche Resultate erzielt. Denn eine Methode muß dem Lehrplan zugrunde liegen, soll diese Schule nicht in Beiläufigkeiten und Willkürlichkeiten

sich ohne Nutzen für die Schüler verausgaben. Diese gestologische Filmschule wird sich, glaube ich, dann als ein freies und brauchbares Institut ergeben, wenn in Deutschland einige andere Voraussetzungen für die Filmkunst erfüllt sind, wozu vor allem das lebhaftere Interesse der Gebildeten und der intelligenten Arbeiterschaft gehört. Jene dürfen ihren Einfluß nicht durch vornehm fremdes Fernstehen aufgeben, diese dürfen durch schlappe Nachgibigkeit nicht sündigen und müssen sich sagen, daß sie, als vorwärts gerichtete Menschen, kein besseres Agitationsmittel besitzen, (worunter ich keineswegs nur Parteipolitisches verstehe,) als den Film. Es ist erstaunlich, daß die deutsche Arbeiterschaft noch nicht ihr eigenes großes Filmunternehmen und ihre eigenen Kinotheater besitzt, was weit wichtiger wäre als eine Volksbühne, die vor zwanzig Jahren wichtig war. Wie es doch in den großen Städten

möglich sein müßte, daß die Gebildeten einige Kinotheater durchsetzen, wo sie das Programm bestimmen und nicht der zufällige Theater eigentümer und sein Ungeschmack.

Der geringe Wert unseres heutigen Sprechtheaters wird wohl nur von einigen jungen Leuten bestritten, die sich wortreich austoben wollen, und von einigen, meist französischen oder englischen alten Routiniers der Bühne, die eine starke Neigung haben, ins Schwätzen und Plaudern zu kommen. Das Publikum dieser Sprechtheater bildet einen kleinen Bruchteil der Kinobesucher. Aber eine alte Mode, die noch im Respekt vor dem Drama lebt, in dem sie aufwuchs, beschäftigt sich immer noch nach jeder Premiere einer dramatischen Gleichgültigkeit, auch dann, wenn sie abgelehnt wurde und nicht dreihundert Menschen mehr in das Theater hineingehen werden, in spaltenlangen Artikeln mit etwas, das nur durch diesen Artikel zu ei-

nem „Ereignis“ wird, also nur eines für den Kritiker war. Während das neue Kinostück höchst vorsichtig, der Inserate wegen, an einer entlegenen Stelle der Zeitung in Petit nicht ernst genommen wird. Aber dieses Kinostück sehen Hunderttausende und dieser Umstand müßte doch die Zeitung weit mehr es ernst zu nehmen verpflichten als die Aufführung eines Theaterstückes, vor dem sich achthundert Personen langweilten und das alsbald aus der Publicität verschwindet. Ich will sagen: aus seiner Art heraus ist das Filmstück durchaus nicht dazu verurteilt unkünstlerisch zu sein und zu bleiben. Wer das behauptet, operiert mit einem Begriff von Kunst, über dessen Inhalt er sich nicht klar geworden ist. Aber selbst angenommen, es wäre das Filmstück nie „echte“ oder „wahre“ Kunst und könnte es nie werden, so müßte man bei der ungeheuren Verbreitung des Kinos und der Wirkung, die von ihm aus-

geht, doch mindestens die eminent soziale Bedeutung einsehen und dazu schauen, daß aus dem Was und dem Wie der Filmstücke das Idiotische, Verlogene, Verbrecherische verschwindet, das ihm heute noch anhaftet, ja für es charakteristisch ist in der großen Masse seiner Erzeugnisse. An allen Straßen sind Giftschränke gegen geringes Entgelt für jedermann aufgestellt, und es ist ein Massenkonsum. Erscheint denen, welchen das relative Wohl des Volkes, unter dem sie leben, wichtig ist, diese Tatsache so gleichgültig, so geringwertig, daß sie darüber wegsehen zu können glauben?

Jede ernst gemeinte Schrift zum Thema Kino ist zu begrüßen. Der Verfasser der hier folgenden Kapitel äußert, aus Einsicht und praktischer Erfahrung, ebenso anregende wie brauchbare gute Gedanken.

Franz Blei.

Erstes Kapitel

Es gibt immer noch Schauspieler, die sich auf ihr Talent allein verlassen wollen, und die glauben ebensoviel, wenn nicht mehr leisten zu können wie jene, die eine Schule durchgemacht haben. Die Selbsttäuschung dieser Schauspieler ist daran zu erkennen, daß sie im besten Falle immer nur jene mimischen Ausdrucksformen wiederholen, die sie selbst einst unbewußt sinnfällig gemacht haben. Nun ist aber der Mensch in seiner ihm eigenen Ausdruckstätigkeit viel zu arm, um ohne weiteres ihm fremde Gefühle darstellen zu können. So kommt es, daß sehr oft über hervorragende Schauspieler gesagt wird, sie spielen nur sich selber. Hören Schauspieler solche Kritik, so greifen sie oft

zu unerlaubten Mitteln, sich in ihren Ausdrucksformen zu bereichern: sie exponieren sich dem sogenannten Kopier-Bazillus, der 99% aller Schauspieler angesteckt hat. Es ist dabei ganz gleich, ob sie ihre Kollegen oder irgend einen Passanten auf der Straße kopieren, das Resultat bleibt immer dasselbe und ist Unechtheit. Man kann nicht Ausdrucksformen von Hinz und Kunz nachahmen, um sie mit seinen eigenen, von der Natur geordneten Bewegungen vermischt für Kunst auszugeben.

Die heute übliche Regel ist, daß der Schauspieler und mit ihm auch der Regisseur entweder seine eigenen Gesten wiederholt und nur die seiner eigenen eingeschränkten Erfahrungswelt angehörenden Bewegungen ausführt, oder daß er fremde Gesten kopiert, ohne sich über deren Ursprung und natürliche Gesetzmäßigkeit klar zu sein. Er bleibt also entweder arm in seinen Ausdrucksformen oder er protzt mit einem



Reichtum, den er nicht erworben hat. Der Schauspieler lernt nichts durch das Kopieren, sondern durch das Beobachten; nur durch die Beobachtung findet er das, was wir als erste These unseres Unterrichts aufstellen wollen: das Gesetz vom Negativen.

Ein erschrockener Passant zuckt vor der Wirkungsquelle zurück. — Ein von einem Betrunkenen angesprochenes Mädchen wendet ihre Schulter von dem Aufdringlichen ab. — Der Kaufmann betrachtet argwöhnisch das falsche Geld, während sein Kopf sich zögernd zur Schulter zurückzieht — das sind, man erlaube den Ausdruck, negative Bewegungen. Sie stellen ungefähr ein Drittel aller Bewegungen dar. Alle negativen Bewegungen haben das Gemeinsame, daß sie sich von der Wirkungsquelle, sei diese nun physischer oder psychischer Natur, abwenden. Um das Gesagte anschaulicher zu erfahren, betrachten wir folgende photographi-

sche Studien.


Ich könnte diese vier Stellungen, welche die beigegebenen Photos aufweisen, mit ein paar Strichen umreißen, tue das aber nicht, weil ich so wenig als möglich schematisch wirken möchte. Nicht diese vier fixierten Aufnahmen sind das Wesentliche, sondern die tausend Nuancen, die zwischen ihnen liegen. Es muß mir eine Übertreibung erlaubt werden, damit ich ein Gesetz formulieren kann. Alle diese vier Stellungen haben, wie leicht ersichtlich, etwas Verwandtes, denn alle vier gehen je nach der Stärke der Empfindungen von der Wirkungsquelle fort. Diese vier Bilder drücken sozusagen in Kurzschrift den langen Weg vom Entsetzen bis zur Unschlüssigkeit aus. Aber was ist der Hauptunterschied? Daß der Weg von der Wirkungsquelle, angefangen vom Entsetzen bis hin zur Unschlüssigkeit, der Schwelle vom Negativen zum Positiven, jeweilig verlangsamt und ver-

kürzt wird. Eben zwischen diesen Stationen liegen die standphotomäßigen nicht faßbaren Schätze des Ausdrucks. Genau wie bei der Musik die „Oktave“ bezeichnet wird, aber sich diese nicht in acht Tönen erschöpft, sondern etliche zwanzig besitzt.

Wo das Interessenobjekt sich befindet, zeigen immer die Augen an. Versuchen wir diese Stellung des Entsetzens usw. mit unserem Körper einzunehmen und wenden wir nur die Augen in die entgegengesetzte Richtung, so wird die Stellung als solche selbst sofort aktiv (positive Stellung). Wir können ohne weiteres aus der abwehrenden Hand eine Faust ballen, um die Initiative zu ergreifen. Ähnliche Vorgänge kann man bei der ganzen oben angeführten Skala beobachten. Bild eins und zwei sind rein kinematographisch und behandeln eine physische Wirkungsquelle: die anderen beiden Bilder können auch psychische Quellen zum

Ursprung haben. Mithin dürften ihnen Zwischen-
texte erlaubt werden. Würde man den Bildern
drei und vier ein reinen positiven Titel geben,
z. B. „Ja“ oder „Ich will“ oder „Du mußt“ so
würden die Zuschauer doch hinter diese drei
Titel ein Fragezeichen setzen. Bild vier ist
die Polschwelle zwischen Glauben und Un-
glauben, zwischen Negativem und Positivem.
Bei Bild vier würde es kein fundamentaler
Unterschied mehr sein, wenn die Augen nach
links gewendet wären.

Bevor wir zu den Augen als selbstständiges
Ausdrucksmittel gelangen, haben wir noch ei-
nen weiten Weg des Körpers zu gehen, und
dann erst werden wir wissen, wann Augen,
Schultern oder andere Ausdrucksmittel anzu-
wenden sind.





Zweites Kapitel

Es gilt dieses Gesetz, das wir aus dem Begriff des Negativen entwickelt haben, analog auch für das Positive und für den Ausgleich zwischen beiden, das Normale. Es erübrigt sich, dies noch einmal ausführlich an Bildern zu erläutern.

Wir wollen nun den Begriff der Ordnung deutlich machen.

Die neun hierzu illustrativ gegebenen Photos sind je zu drei geordnet. Linie 2 — die Photos von oben nach unten betrachtet — zeigt noch einmal die negativen Bewegungen, während die Linie 1, die in der Mitte liegt, die normalen Bewegungen und Linie 3 die positiven Bewegungen zeigt.

Bei Linie 1 haben wir die Bewegung mit jenem Ausdruck, den wir als „normal“ bezeichnen. Beim obersten Bilde ist der Kopf geneigt und zeigt etwa den Ausdruck des Nachdenkens, das, da in sich selbst konzentriert, weder zum Positiven noch zum Negativen neigt. Beim untersten Bild der Linie 1 ist der Kopf leicht und ungespannt erhoben. Er zeigt eine Art von Zufriedenheit, die ohne besondere Mühe zur Freude übergehen kann. Der Ausdruck dieser Köpfe ist eben „normal“, da er in sich selbst konzentriert ist und, wie schon gesagt, den Bewegungsausdruck nach rechts oder links offen läßt. Das ist der kleinste Radius der Bewegung.

In Linie 2 sind noch einmal die negativen Bewegungen aufgezeigt. Sie gehen vom Objekt fort. Das Bild in der Mitte neigt den Kopf von der Wirkungsquelle zurück. Es bringt eine Art abwägende Schätzung zum Ausdruck. Das

oberste Bild der Linie 2 zeigt dieselbe Stellung, nur ist der Kopf nach unten geneigt, und wir könnten seinen Ausdruck als eine Art von Zweifel ansprechen. Die drei Bilder der Linie 3 haben wiederum das Gemeinsame, daß der Kopf sich zur rechten Schulter, zum Objekt, wendet, also alle drei Stellungen positiv sind. Im Mittelbild ist der Kopf zur Schulter geneigt, im oberen Bilde senkt er sich zur Schulter, während im unteren Bilde der Kopf sich zur Schulter hebt. Alle drei Bilder sind positiv und darum glaubhaft. Jede in dieser Stellung gemachte Aussage wäre glaubwürdig, während in Kolonne 2 jedes ja oder nein die Färbung vom Gegenteil tragen würde. Man könnte die Stellungen der Linie 3 als „gebende“ bezeichnen. Wenn wir nun die neun Photos unseres Bilderkomplexes nicht von oben nach unten, sondern von links nach rechts (also quer) betrachten, werden wir wiederum eine

Ordnung finden. Die oberen drei Bilder, die eine Gruppe darstellen (negativ — normal — positiv) zeigen den Kopf geneigt. Bei der mittleren Gruppe befindet sich der Kopf in natürlicher Stellung, während er bei der unteren Gruppe gehoben ist.

Bei dieser Bildergruppe kann man die Ordnung wie folgt korrigieren: Läßt man die Augen des Modells in Reihe 2 in die entgegengesetzte Richtung wandern, würde man den Ausdruck der Reihe 3 positiv bekommen, und umgekehrt. In diesem Falle würde der Ausdruck negativ werden. Ich schreibe absichtlich „wandern“, weil eben nur bei der Wanderung die richtige, lebendige Linie des Ausdrucks in Erscheinung tritt.

Ebenso könnte man in Reihe 1 mit dem Aufheben des Kopfes im obersten Bilde das untere Bild erhalten, und umgekehrt im untersten Bilde durch das Senken des Kopfes das obere



Bild bekommen, wenn man die Augen auf denselben Punkt fixieren läßt.

Selbstverständlich ist auch diese Ordnung nur an sich richtig und nicht zum nachahmen da. Sie dient lediglich dazu, dem Chaos geordnete Regeln abzugewinnen. Für den Studierenden wäre es am Zweckmäßigsten, die Stellung des Kopfes in Reihe 2 oben einzunehmen, die Augen natürlich auf dieselbe Richtung fixierend, die das Bild angibt, und sie soweit in die entgegengesetzte Richtung zu wenden, bis sie den Ausdruck im obersten Bilde der Reihe 3 erreichen.

Dasselbe gilt auch für das mittlere und untere Bild der Reihe 2 und umgekehrt. Es wird sich herausstellen, daß auch das Gefühl durch diese Bewegungen sich jedesmal verändern wird, (vom Positiven zum Negativen und umgekehrt).

Es gab in Rußland vor dem Kriege zwei

philosophische Gegner: Tolstoi und Solowjew. Tolstoi sagte: „Glaubet, und das Gebet wird aus sich selber kommen“. Solowjew dagegen sprach: „Man befiehlt dem Bauer zu beten und darum glaubt er“.

Der Bauer senkt nicht den Kopf vor dem Gutsbesitzer, weil er glaubt, dieser sei mehr wert als er. Nein. Man befiehlt dem Bauer den Kopf zu senken, und darum glaubt er es. Wenn der König seinen Kopf senkt, jedoch der Bauer den Kopf hebt, ist der König kein König mehr.

Genau so, wie man von einem gewissen Gefühl zu einer gewissen Form, so kann man auch umgekehrt von einer gewissen Form zu deren Gefühl gelangen.

Nachdem wir nun den Kopf als selbständigen Ausdruck kennen gelernt haben, wollen wir jetzt die Augen als selbständigen Ausdruck behandeln und setzen für sie, wie auch beim

Kopf, neun Stellungen fest. In Reihe 1 haben wir die normalen Augenbrauen, in Reihe 2 sind die Augenbrauen nach oben gezogen, während sie in Reihe 3 zusammengezogen sind. Die Wagerechte ergibt folgende Gruppierung: Bei der oberen Quergruppe sind die Augen ganz offen, bei der mittleren normal, bei der unteren halbgeschlossen (schlafend).

Diese Stellungen sind ganz äußerlich (konstruktivistisch) modelliert, ohne daß das Modell eine Ahnung hat von dem, was es darstellt. Eine wieviel höhere Intensität des Ausdruckes würde erst erreicht werden, wenn man dem Modell die seelischen Zusammenhänge erklären würde, wenn also der Ausdruck mit dem Gefühl verlebendigt wäre. Ich habe das jedoch absichtlich vermieden, um die Sachlichkeit des gestologischen Studiums nicht zu verwirren.

Drittes Kapitel

Nachdem wir in Bildfolge 1 von dem Gesetz, in Bildfolge 2 und 3 von der Ordnung gesprochen haben, wollen wir an Hand der folgenden Bilder Gesetz und Ordnung kombinieren und dabei zu Abzweigungen des Gesetzes übergehen. Aus räumlichen Gründen beschränken wir uns auf seine Anwendung für die Hände.

Die Ausdrucksformen der Hand liegen

a) im Handrücken

b) im Handinnern

Im Handrücken drücken sich die verstandesmäßigen Emotionen aus.

Im Handinnern drücken sich die seelisch betonten Emotionen aus.

Die gleiche Geste, einmal mit dem Hand-

30



Das dritte und vierte Bild der wagerechten Reihe 2 gelten in umgekehrter Reihenfolge.

rücken, einmal mit dem Handinnern ausgeführt, zeigt dem Betrachter deutlich den wesentlich verschiedenen Ausdruck einer scheinbar gleichen Handlung. Die Verschiedenheit resp. Gegensätzlichkeit des Ausgedrückten wird allein dadurch hervorgerufen, daß einmal Handrücken, das andere mal Handinneres im Leben unbewußt ins Spiel treten.

Für den Handkuß finden wir den dem Küsenden dargebotenen Handrücken bei konventioneller Begrüßung, bei jeder Art des Gegenüberstehens zweier Menschen, die nicht ausdrücklich durch seelisches miteinander verknüpft sind, (also Verstand, Sitte).

Die Handfläche dagegen bietet sich dem Kusse dar als Ausdruck einer besonderen intimen Zuneigung, einer aus Sympathie entstandenen Verbindung, und drückt so leicht verständlich aus, das der Kuß nicht eine nichtsagende Begrüßung, sondern eine begehrende

Huldigung ist.

Ebenso deutlich zeigt sich das Ausdrucksgesetz in Gruppe 2. Wir haben noch nie, was auch die Antike beweist, weder im Bild, in der Skulptur, noch im Leben den Handrücken gesehen, wenn vom Sprechenden die Seele erwartet wird. Man kann sich auch nicht vorstellen, daß ein Pfarrer, was Landes er auch sei, mit dem Handrücken zum Volke sagt: „Du sollst nicht töten“. Sagt aber ein Mensch zu dem anderen dasselbe, mit zu ihm gewandten Handrücken, so sehen wir gleich das Verstandesmäßig betonte „Töte nicht, es wird schlechte Folgen für dich haben“.

Beim gleichen Bild sehen wir die Schwurhand. Der Schwur, so unendlich oft schon bildlich dargestellt, zeigt als charakteristische Handstellung von der ältesten Darstellung bis heute immer die Handfläche. Die Handfläche wendet sich zum Richter, der den Eid abnimmt,

zum religiösen Symbol, zur Umwelt hin, welcher der Schwur abgelegt wird, und dabei ist stets der Schwörende sozusagen mit ganzem Herzen und ganzer Seele beteiligt. Finden wir hier eine Ausnahme, so wird das Gesetz nur bekräftigt, — denn man kann in einem solchen Fall wohl auf einen Meineid schließen. —

Der väterliche Backenstreich der Reihe 2 ist undenkbar in der Bewegung des analogen Bildes der Gruppe 1, und ein Backenstreich kann nicht aus der Bewegung des erstgenannten Bildes folgen. Ein Backenstreich, in Reihe 2 von einem Vater gegeben, wirkt in Reihe 1 nicht mehr väterlich.

Ebenso zeigt die Geste (Reihe 3 und 4) mit der man etwa einem Kranken die Stirn berührt, ob es sich hier um Überlegung oder um Mitempfinden handelt. Der Handrücken prüft sachlich: hat der Patient Temperatur?, während die dem Kranken zugekehrte Hand-

fläche zugleich mit dieser Bewegung noch das Mitleid, die psychische Anteilnahme ausdrückt.

Gegensätzlich ist, wenn eines Menschen Hand den eigenen Kopf berührt. Legt er sich die Hand mit der Fläche auf die Stirn, so hat er mit sich selbst Mitempfunden. (Eigenliebe, also keine Seelenäußerung, leider von Schauspielern oft mißbraucht). Diese Gegensätzlichkeit finden wir überall, sie weiter auszuführen gehört zum weiteren Lehrprogramm.

Die beiden letzten Bilder der Reihe 1 und 2 könnte man mit Worten begleiten. Beidemal ist es die Bewegung einer Mutter, die zu ihrem Kinde spricht: Reihe 1, „Weine nicht“, aber verstandesmäßig betont: „Was fehlt Dir?“ Reihe 2 hingegen, „Weine nicht“, aber seelisch betont: „Ich bin mit Dir“.

Und selbst die gleichhandelnde Bewegung des Beseitigens im letzten Bildpaar sagt einmal: „Ich will es wegwischen“, (also selbst

hier noch sympathische Verbindung mit dem Handinnern!) und einmal: „Weg damit, das braucht da nicht zu sein“, (Überlegung, also Handrücken!)



Viertes Kapitel

Ich habe in dem vorigen Kapitel nichts geben wollen als ein Stück aus dem Lehrprogramm einer Filmschule, welche nicht „Rollen“ einstudiert, sondern dem Schüler die Elemente beibringt, die er beherrschen muß, um eine Rolle schaffen zu können. Eine Filmschule ist so wenig wie eine Schauspielaerschule eine Dressuranstalt zur Abrichtung von Filmtypen. Sie ist eine Unterrichtsanstalt, wie eine Hochschule für die Musik. Was sich besonders in Deutschland „Filmschule“ oder „Filmunterricht“ nannte, war und ist nichts weiter als das geschäftliche Unternehmen einiger kleinen Routiniers, die nicht nur nichts lehren, sondern, kommt ihnen zufällig eine Begabung unter die

Hände, diese Begabung verderben, indem sie die vorhandene Natur mit ein paar beigebrachten konventionellen Tricks verdrängen. Was eine Filmschule zu lehren hat und was in ihr zu lernen ist, das habe ich an einem Beispiele gezeigt. Ich glaube, an dem einen Beispiele von Handrücken und Handinnern deutlich gemacht zu haben, daß es auf dem Gebiete der körperlichen Ausdrucksformen — und nur diese kommen bei der Filmkunst in Betracht, da sich ja alles Emotionale nur sinnfällig durch das Körpergegebene äußern kann, wenn es als Abbild vorgestellt wird und als Ablauf von Abbildern —, daß es, sage ich, auf dem Gebiete der Filmkunst, das heißt der körperlichen Ausdrucksformen, Gesetzmäßigkeiten gibt, also keine Willkür herrscht und kein Zufall. Diese Gesetzmäßigkeiten kennen zu lernen, mit ihnen bis ins Feinste vertraut zu werden, sie „spielend“ zu beherrschen, um auf dieser allgemeinen Kla-

viatur dann individuell zu spielen, das ist das Lehrziel der Filmschule.

In Moskau haben wir eine solche Filmschule schon seit dem Jahre 1921. Sie ist während des Stillstandes der Industrie entstanden, als keine Filme gedreht wurden. Diese Zeit nutzten Einige aus, um das Material, den Menschen, für den Film reif zu machen. Es waren Kuleschew, Iljin und der damalige Schauspieler, jetzt Regisseur des Moskauer Künstlertheaters, Baratow, von denen ich betonen möchte, daß zur damaligen Zeit noch keiner von ihnen je einen Film gedreht hatte. Und man kann sich vorstellen, daß man ihnen skeptisch gegenüber stand. Man lehnte die Idee einer Schule überhaupt ab: — ein bewußtes, geschultes Können gäbe es nicht —, und selbst die Freunde der Idee sagten, das Publikum werde das Ergebnis der Arbeiten der Filmschule nicht verstehen; was man in ihr bezwecke, sei nur Kunst

für die Künstler selbst. Darum gab man auch Pudowkin, der Schüler dieser Schule war, den Film „Die Mutter“ nur sehr zögernd. Man zweifelte an seinem Erfolg, der ein großer Erfolg wurde.

Die Gründer der Filmschule gingen von dem Grundsatz aus, daß jede Kunst ihre Technik, ihre Grammatik, ihre Ordnung habe. Sie waren sich einig darüber, daß der Apparat das spezifisch Konstruktivistische, Mechanische — eine Fabrik, Gebäude, Maschinen, Brücken — am eindrucklichsten aufnimmt und im Bilde wiedergibt. Um der künstlerischen Einheitlichkeit willen ließen sie auch ihre Schauspieler sich konstruktivistisch entwickeln. Man könnte gegen die bewußte Schulung des Künstlers einwenden, das Werk entblute mit dem Bewußtwerden. Hat aber jemand an dem Film „Die Mutter“ den Eindruck gehabt, daß er entblutete im mechanischen Erstarrtsein? Gerade

weil man das Gewollte nicht sieht, ist es Kunst. Und doch ist dem Künstler, Regisseur wie Darsteller, jede Szene, jedes Bild, jede Geste bewußt, aber nicht erst im Augenblick der Realisierung der „künstlerischen Intuition“. Denn in diesem Stadium ist das Schaffen des Künstlers bereits vom jahrelangen Arbeiten an sich und Beobachten in der Natur erzogen worden, um das Erzeugnis seiner Laune und Eingebung lebendig wirkend zu machen. Es ist nicht äußerlich angelernte Routine, sondern methodische Erziehung des aus seiner Individualität heraus schaffenden, nach den Gesetzen der Natur ordnenden Künstlers.

Der Körper wird durch die Schule zur Naturwahrheit erzogen, damit seine Gestik im Film nicht dem Wahren und Glaubhaften widerspricht. Dieses Schulprogramm stellt keine einzelne Kunstrichtung dar, sondern es sind ihm dadurch, daß es durch vieles jahrelanges

Suchen und Forschen auf den grundlegenden Gesetzen der Bewegungen in der Natur aufgebaut worden ist, alle von ihm abzweigenden Richtungen und fremden Stilarten unterworfen.

Es kommt bei einem Kunstwerk nicht darauf an, ob es wahr oder nach den Erfahrungen der Einzelnen unwahr ist, sondern es kommt nur darauf an, ob es glaubhaft ist. Noch mehr: es ist heute noch so, daß der Schauspieler im Allgemeinen und mit ihm auch natürlich der Regisseur seine eigenen Gesten wiederholt und nur die seiner eigenen Erfahrungswelt angehörenden Bewegungen ausführt oder fremde Gesten kopiert, ohne sich in ihren Ursprung, ihre natürliche Gesetzmäßigkeit zu vertiefen. Im Gegensatz hierzu wird derjenige Künstler, der durch eine konsequente Selbstschulung seinen Körper, seine Stellungen und Bewegungen, seine Mimik und Geste, nach ihren Gesetzen erzogen hat, an sich eine Summe von Bewe-

gungen erzielen und, weil doch gewisse Formen auch ihnen adäquate Empfindungen erzeugen, an Gefühlen bereichert werden. Er wird durch diese Schulung seinem Werk umsomehr Blut geben können.

Kunst kann man nicht lehren, aber man kann dem Kunstwollenden helfen, seine Kunst fördern. Und eine Schule, die dies täte, ist sehr nötig.

Das Werk muß von einem Meister geschaffen werden, aber im Werk darf diesen der Zuschauer nicht merken. Und wenn ihn selbst die Fachleute nicht merken, so hat er die höchste Stufe der Kunst erklommen.

Paul Schäffer hatte Gelegenheit, die Moskauer Filmschule bei der Arbeit zu sehen, und er hat im Berliner Tageblatt schon im Jahre 1922 in einem eingehenden Aufsatz gesagt, daß sie eine Schule für Europa sei.

Es heißt einen falschen Weg gehen, wenn

man von Amerika ganz zufällige Einfälle übernimmt, die zeitlich gebunden und dem Tageswechsel unterworfen sind. Kunst wird im besten Fall auf diese Weise die Kunst nachzumachen.

Die Anwendung dieser Einzelfälle macht Amerika, abgesehen von jeder künstlerischen Einstellung, ganz stereotyp schon zum Welt — Film — Modebeherrscher. Taucht ein „fabelhafter“ Trick auf, so kann er schon bald als veraltet einem Museum überwiesen werden. — Die Unvollkommenheit und damit völlige Unzulänglichkeit dieser Methode wird hierdurch zur Genüge kenntlich.

Das Primäre ist das Material, aus dem sich alle Einzelheiten ergeben, und unsere Aufgabe ist es, in diesem Material zu suchen, zu studieren. Wenn man Ähnliches unter gemeinsame Gesichtspunkte zusammenfaßt, kann man zum Aufbau gelangen und sich damit die Mög-

lichkeit einer eigenen Richtung verschaffen, mit der auch ganz von selber die nötigen Einfälle kommen werden.

Das Material ist das Konstruktivistische der bewegten und unbewegten Gegenstände. Werfen wir einen Blick auf die amerikanischen Abenteuerfilme. Diese stellen im Grunde die ideale Form des Films dar und zwar liefern sie das geeignetste Material zur Filmgestaltung, nicht dort, wo die Menschen spielen, sondern wo sie klettern, steigen usw., wo die rein konstruktivistische Linie der Bewegungen herrscht, weil diese, wie auch im Leben, aus rein natürlichen, ja aus Selbsterhaltungstrieb heraus, unwillkürlich richtig gemacht werden müssen.

Aus dieser Erfahrung heraus schafft Chaplin konstruktivistische Linien, die ihm bei seinen großen Bewegungen dort nicht schwer fallen, wo seine Wirkung auf reinem Tun beruht, denen aber der natürliche Zwang fehlt oder wider-

spricht, womit er dann seine komische Wirkung erzielt, wie es z. B. der Fall ist, wenn er im Warenhaus die hinunterführende Wandertreppe wie auf einer feststehenden Treppe hinaufsteigt und nicht merken will, daß er immer auf derselben Stelle bleibt. Fußend auf der Erfahrung, daß das Widersprechende komisch wirkt, wirft er das faule Ei seinem Nebenbuhler mit einem liebevoll — ernstem Gesicht an den Kopf und lächelt kindlich, während der Zuschauer den Betroffenen bemitleiden will. Über dieses primitive Gesetz der Kontraste geht das Konstruktivistische in den amerikanischen komischen Filmen nicht hinaus.

Es ergibt sich nun für uns die Aufgabe, das Konstruktivistische in der psychologischen Bewegung, nicht nur im Sujet, wie bei oben angegebenen Beispielen, sondern hauptsächlich auch im reinen Stil der Darsteller wirkungsvoll auszugestalten. Im Leben werden diese Bewe-

gungen unbewußt gemacht. Wie sie nun aber im Film bewußt geben und sie doch glaubhaft wirken lassen? Alles Kontrastische an sich wirkt schon komisch, erreicht also seinen Zweck: Es ist aber nicht gesagt, das alles, was nicht kontrastisch ist, tragisch wirkt.

Die Wirkung des Tragischen beruht ebenfalls im wesentlichen auf der natürlichen Lebendigkeit.

Es gilt also auf dieser Basis des primär Erfassten fußend auch für die psychischen Bewegungen einen — aber natürlichen — Zwang zu finden. Wir müssen von Amerika lernen über Amerika hinauszugehen.

Ich gebe einer Filmhochschule für Darstellung und Regie das folgende Programm:

Für das erste Viertel des ersten Semesters:

1. Die Stellungen des Körpers in der Richtung zum Objekt und hinweg von ihm, als zwei Wertausdrücke des Positiven und Negativen.

2. Gymnastik der Aufmerksamkeit (d. h. Übungen mit nicht vorhandenen Requisiten u. a.). 3. Präzision in der Linienführung der Bewegung. 4. Das Objekt in Statik (Ruhe) und in der Bewegung. 5. Neun Hauptstellungen des Kopfes nach Delsartes. 6. Sinngebung an sich sinnloser Stellungen durch kleine Nuancen. 7. Zehn Übergangstellungen auf einer Fläche.

Für das zweite Viertel des ersten Semesters:

8. Verwendung der drei Radien der Bewegung und der Übergang von einem Radius zum andern. (Unter Radien werden hier Bewegungskreise verstanden, deren Mittelpunkt der Handelnde einnimmt.) 9. Rhythmische Gymnastik und fünfzehn Übergangstellungen auf zwei Flächen. 10. Vereinsamung in der Masse (Publische Einsamkeit) und scenische Naivität. (Etwa künstlerische Selbstsuggestion, Einfühlung in die Rolle und den Rahmen der Scene.) 11. Neun Hauptstellungen des Körpers nach Delsartes.

12. Bewegungsmöglichkeiten der Augen, und Übungen. 13. Psychologie der Spannung und Entspannung.

Das erste Viertel des zweiten Semesters enthält:

14. Semiotik und Ästhetik: (die Beziehungen von der Form zum Gefühl und vom Gefühl zur Form). 15. Von den Schülern selbständig zu leistende Übungen, in denen alle bisherigen Punkte enthalten sind. 16. Neun Hauptstellungen der Augen, sowie weiche und harte Übergänge von einer Stellung zur anderen. 17. Übungen über die Ausdrucksmöglichkeiten der verschiedenen Beziehungen und Stellungen von Mensch und Gegenstand zu einander.

Das zweite Viertel des zweiten Semesters enthält:

18. Psychologie der Bewegung I:

a) große und kleine Radien der Bewegung nach Lionardo da Vinci, b) neun Haupttrichtun-

gen der Hand von irgendeinem Ausgangspunkt, c) Bedeutung der Bewegungen nach oben und unten, d) Synkopen (das Gesetz von der Wirkung des Unerwarteten), e) Stoß- und Exaltationsbewegungen, f) Ausdrucksmöglichkeiten der Schultern als Thermometer des Gefühls, g) korrelierte Bewegungen zwischen zwei Partnern. 19. Massenübungen der Übergangstellungen auf vier Flächen. 20. Neun Hauptstellungen der Schultern nach Delsartes.

Das erste Viertel des dritten Semesters:

21. Psychologie der Bewegung II:

a) drei Grundkennzeichen für Seele, Verstand und Leben, b) Synthesen der Grundkennzeichen und die daraus folgenden neun Hauptstellungen, c) Theorie und Praxis der exzentrischen, normalen und konzentrischen Bewegungen mit Übungen, d) Rhythmus, Takt, Tempo, e) der Hals als Kennzeichen des Charakters.

22. Massenübungen der Übergangstellungen

Zweites Viertel des dritten Semesters:
24. Taylorismus (Ökonomie) in der Bewegungslehre. 25. Psychologie der beiden Handflächen. 26. Charakterausdruck der Ellenbogen in der Bewegung und Statik. 27. Gerade, gebogene, spirale und gebrochene Bewegungslinien. 28. Von den Schülern zu leistende Übung, in der alle bisherigen Punkte des Programms enthalten sind. 29. Nuancen der Hauptstellungen.

30. Experimente. 31. Improvisationen.
32. Philosophie der Kunst. 33. Kritische Analyse der antiken Skulpturen durch Gestologie.
34. Symmetrische und asymmetrische Stellungen und Bewegungen in ihrer Wirkung in Tragödie, Lustspiel und Grotteske. 35. Stil und

Typisierung. 36. Zusammenspiel: gegenseitige Einfühlung der Partner. 37. Rollenstudium. 38. Repetition für einen Film. 39. Filmaufnahme. 40. Tolstoi und Solowjew: praktischer Beweis der Richtigkeit beider Philosophen durch Semiotik und Ästhetik. 41. Manuskripte. 42. Regie. 43. Gestologie als unerläßliches Wissensgebiet an den Universitäten für Psychiatrie, reine Philosophie und Kunst. 44. Diskussionen, Forschungen, Untersuchungen.

Fünftes Kapitel

In meinen Ausführungen habe ich einen Weg gezeigt, um von der Routine frei zu kommen, die der Tod jedes künstlerischen Schaffens und Fortschritts ist. Routine ist verknöcherte, mechanische Hantierung. Der Gegensatz dazu ist das Können. Das Können ist nun aber nicht eine Hemmung für das Lebendige, sondern gerade umgekehrt: Nichtkönnen zeigt die Unechtheit auf.

Nun sei unter Können nicht verstanden, daß ich fünf oder hundert Bewegungen „beherrsche“, oder, wie es bei dem Theater der Fall ist, daß ich 10 oder 20 Rollen „kann“. Alle Gefühle, alle Bewegungen müssen aus der Natur selber gezogen sein, summiert wer-

den, und aus dieser Summe der Bewegungen müssen die qualifizierten herausgenommen werden, damit man sie in eine gewisse Ordnung stellen kann: diese Ordnung ist dasselbe, was für die Sprache die Grammatik bedeutet. Man stelle sich etwa vor, jemand wolle eine fremde Sprache erlernen, indem er ohne jede Ordnung Wort für Wort eines Satzes sich ganz stereotyp einprägt. Ohne die Kenntnisse der grammatischen Zusammenhänge würde er nie eine Sprache erlernen. Menschen, die trotzdem diesen Weg einschlagen, nennen wir oberflächlich. Oberflächlichkeit führt aber auch in der Kunst immer zur Plattheit.

Es ist eine Lüge wenn ein Schauspieler behauptet, daß nur die Intuition ihn bei seinem Spiel beherrsche. Hat er nie unter Hemmungen gelitten, d. h. wurde seine Intuition nie unterbrochen und damit unwirksam gemacht? Ja,

auch der geistig vollkommenste Schauspieler hat hunderte von Hemmungen gehabt, Einbrüche des Intellekts, Verschwinden des Unbewußten, des reinen Schauens und damit auch Verschwinden der scenischen Naivität, der Vereinsamung in der Masse.

Analoge Erscheinungen haben wir in der Musik. Mag ich noch so talentvoll sein, sind meine Finger nicht zur Handhabung von Geige oder Klavier erzogen, kenne ich ferner die Noten nicht, so werde ich nie bis zu Schubert oder zu Bethoven vorschreiten können. Man erlaubt auch den Schülern keine Improvisationen bevor ihr Körper, (z. B. Hände) nicht erzogen ist: Also auch hier verlangt man gewissermaßen Beherrschung der Grammatik. Denn man lehrt die Schüler nicht einzelne Stücke spielen, sondern man lehrt sie die Ordnung kennen und beherrschen, der sich alle Stücke fügen. Ich glaube, man wird an Hand dieses

Beispielen den Unterschied begreifen zwischen Routine (Dilettantismus) und Können. In diesem Sinne möchte ich den Begriff der Grammatik aufgefaßt sehen.

Ich spreche hier von einer Grammatik, die wohl äußerlich der Sprachgrammatik ähnlich ist, denn beide Ordnungen sind von Menschen gegeben. Aber die eine, die Sprachgrammatik, beruht auch auf von Menschen festgelegten Gesetzen, wohingegen die Gestologie ihren Aufbau aus den Gesetzen der Natur schafft.

Wir sehen, daß schon die nur von Menschen geschaffene Sprachgrammatik notwendig für die Sprache ist. Um wieviel mehr muß nun eine Grammatik, deren Grundgesetze gänzlich in der Natur liegen, gelernt werden, da sie eine Gesetzfolge ist, die von Urbeginn im Menschen wurzelt. Ich spreche nicht von einer Grammatik im Sinne Bela Balasz', der in seinem Buche „Der sichtbare Mensch“ eine

Grammatik meint, die in Verbindung zur Gestologie eine Folge rein menschlich — zeitlicher, von Menschen bestimmter und bedingter Gesetze ist, unterworfen zivilisatorischer Entwicklungen und anwendbar für eine Allgemeinheit, die ihrer bedarf.

Diese Grammatik könnte Gültigkeit für pantomimische Bewegungen haben, wie z. B. „Ja“, „Nein“, oder jegliche Begrüßungsarten, die auch von Menschen bedingt sind und darum der Sprachgrammatik ähnlich sein können, ferner für darstellende Gesten jeder Art, die in jedem Lande anders bedingt sein können, daher aber auf Grund des oben Gesagten nicht zur Gestologie gehören.

Jedoch muß Gestologie jene Gesten, die noch keine Grammatik haben, und wie Bela Balasz hier ganz richtig betont, durchaus traditionell begründet sind, kennen, um ihren Materialisierungsgrund zu erforschen, und sie vor-

allem von den Natur-Gesten zu unterscheiden, was bis jetzt von Regisseuren und Schauspielern noch nicht klar erkannt wird.

Diese Grammatik ist der Schlüssel zu einem Wissen, zu Erkenntnissen für die Berufenen, Schaffenden, die sich notwendig mit der Lehre der naturgegebenen Ausdrucksbewegung befassen müssen. Sie ist eine unveränderliche Wahrheit, auch für Tiere gültig, während das Pantomimische (Darstellerische) allein von Menschen bedingt und damit ihm allein zugehörig ist.

Nach Bela Balasz' Ausführungen könnte höchstens sozusagen von einer Gepflogenheitsgrammatik gesprochen werden. Aber die Ur-Grammatik, eine Gesetzfolge, muß als ein Vor-gefundenes zu denjenigen hinströmen, die in zwingender Form den Weg des Schöpferischen (sowohl produktiv als reproduktiv) könnend und bewußt gehn wollen.

Ich unterscheide demnach eine Grammatik, deren Basis von Menschen bedingtes Gesetz ist (Sprachgrammatik, wie sie Bela Balasz für den Film und die Allgemeinheit vorschlägt) von der gestologischen Grammatik, deren Basis zwar Gesetz ist, aber nicht von Menschen erfunden, sondern vorgefunden.

Daß Balasz glaubt, jene von ihm gemeinte Grammatik könne die Sprache zu Gunsten der Geste verdrängen, womöglich ersetzen, ja sogar als Erziehungsfaktor für die Menschheit, also nicht nur für Künstler, dienen, beweist die Bestrebung, parallel mit der Sprache eine Grammatik bauen zu wollen, anstatt selbst in diesem Falle den menschlichen Gesamtausdruck zu erweitern. Balasz sagt zwar, daß eine Grammatik für den Film noch nicht erfunden sei, und sein Instinkt fühlt, daß etwas dergleichen notwendig ist, aber wenn man die gestologischen Gesetze kennen gelernt hat,

wird man das Utopische seiner Forderung erkennen.

Die Grammatik ist die künstlerische Kindertube, die jeder Künstler durchmachen muß. Stammt er aus gutem künstlerischen Hause, d. h. hat er eine richtige Erziehung durchgemacht, dann darf er improvisieren, darf er sich von seiner Liebe zur Kunst ganz gefangen nehmen lassen, und sein Instrument, der Körper, wird sich ohne Mühe seinen Gefühlen unterwerfen und damit wieder seinen ursprünglichen lebendigen Zustand gewinnen, der durch die Hemmungen beim Studium zeitweise gestört wurde. Aber dieser ursprüngliche lebendige Zustand ist bereichert durch ein neues Ausdrucks- und Gefühlsvermögen.

Kunst ist nicht der Spiegel der Welt der einzelnen Lebewesen, sondern eine Möglichkeit der Natur, ein bestrahltes Leben.

Gerade der Film mit seinen unausschöpflichen Möglichkeiten sollte einen der ersten Plätze in der Kunst innehaben, weil er nicht nur künstlerische Emotionen beim Zuschauen auszulösen vermag, sondern eine neue Sitte, ein neues Dasein schaffen kann, Werke zu produzieren im Stande ist, wie früher das heute leider immer mehr niedergehende Theater. Ich schreibe Sitte, weil diese ja immer von der Kunst, gerade von der Kunst hergekommen ist.

Ein Beispiel sei erlaubt. Puschkin hat Eugen Onégin und dessen Partnerin Tatjana geschaffen. Mit einer derartigen künstlerischen Überzeugung hat er diese lebendig werden lassen, daß zu jener Zeit alle Männer Eugen Onégin und alle Frauen Tatjana sein wollten. Ähnlich wie in Deutschland zur Wertherzeit fingen auch in Rußland die Menschen an, Kleider, Worte ja Gesten ihres Vorbildes zu über-

nehmen. Onégin und alles, was ihm ähnlich war, wurde Sitte. Welch eine Gewalt übte diese Puschkinsche Gestalt auf die Massen aus!

Besitzen wir heute eine Sitte? Sind die Grundbedingungen für sie vorhanden?

Die erste Frage ist mit nein, die zweite mit ja zu beantworten. Ein Volk, das Wollen und Streben besitzt, hat immer ein Bedürfnis nach großen Vorbildern, aber die großen Begeisterer fehlen noch. Gibt es ein Instrument, das idealer ist, der Vermittler einer neuen großen Sitte zu werden, als der Film? Die Form ist da, die künstlerischen Grundbedingungen habe ich aufgezeigt, der Inhalt kann nur durch menschliche Größe geschaffen werden, und er wird in dem Augenblick kommen, wo der Film anfängt, sich selber ernst zu nehmen.

Sechstes Kapitel

Man muß auf das Nachahmen verzichten, das heißt aber nicht, man soll nicht nachahmen können.

★

Nachahmung sollte als vergleichendes Maß dienen, einmal um dabei seine eigene Gefühlswelt an anderen zu messen, und dann, um fremde Gefühle aus eigenen Gefühlswellen zu provozieren.

★

Es kommt nicht darauf an seine Gefühle und Affekte in der Weise darzustellen, wie sie irgend ein Mensch oder man selber unter gleichen Umständen ausdrücken würde. Der Schauspieler muß die Vielheit der Ausdrucksmög-

lichkeiten eines Gefühls studieren, um aus ihr die Synthese der bestmöglichen, wahrscheinlichsten Ausdrucksform zu schaffen, in der jeder einzelne Zuschauer den Ausdruck findet, der bei ihm ein verwandtes Gefühl auslöst.

★

Gestologie ist nicht dazu da, um dem Zuschauer die Methodik zu zeigen.

★

Der Schauspieler im Film muß vergessen, daß er Schauspieler ist.

★

Lionardo sagt: Besser und vielseitiger als der Bildhauer ahmt der Maler die Natur nach. Da aber im Film die Nachahmung im Sinne Lionardos durch sich selbst entsteht (Photographie) und somit in sich Material ist, (wie die Farbe bei dem Maler), gebiert sie die Notwendigkeit Naturmöglichkeiten zu schaffen. Aus den Natur-elementen erstmalig Formen zu gestalten.

Nachwort.

Wem das Leben die Aufgabe stellt, sich mit dem inneren Menschen zu beschäftigen, der wird mehr und mehr auch die ganzen Erscheinungen seiner Zeit vom Menschen aus sehen.

Das Zeitalter der exakten Naturwissenschaften, dem wir Heutigen noch so gut wie ganz unsere erste Bildung verdanken, mit seiner Herrschaft des analytischen Denkens, hatte gründlich aufgeräumt mit dem unklaren Nebel der romantischen Zeit, hatte all das Subjektive, das die Erkenntnis jenes Zeitalters trübte, aufgedeckt, um einer „objektiven“ Erkenntnis zum Siege zu verhelfen. Doch als die Objektivität zum Götzen wurde, vergaß sie die Gren-

zen ihrer Berechtigung: Sie übersah, das es nicht etwa die zu erkennenden Einzeldinge sind, die die Welt zusammensetzen und aus deren Kenntnis man konstruktiv die Welt aufbauen kann, sondern daß lebendig existent nur das Ganze der Welt, das Ganze des Lebens ist und alles andere nur Abstraktion, die in Wirklichkeit nur verstehen kann, wer seine Beziehung zum Ganzen bewußt erfahren hat, unmittelbar und nicht analysierend. Jene Epoche mit all ihren bedeutenden Erforschungen verlor den Blick für das Ganze, sie hob den Wert der Einzel-Tatsache hervor, aber sie machte auch Erkenntnisse vom Range etwa der Carl Gustav Carusschen unmöglich.

Entsprechend wurde auch der Mensch: die Einheit, das, wovon man ausging und worauf man alles bezog, war nicht mehr das unmittelbar durch die Sinnesorgane aufgenommene Ganze in seinem Erscheinungswert in der per-

sönlichen Erfahrung, sondern das, was sich intellektuell nicht weiter teilen ließ. Das hieß für dieses Zeitalter Erkenntnis.

So ergibt sich nun das Ziel, das heute schon von so vielen erfaßt wird: Aufheben der Zerrissenheit, Bewerten des Einzelnen stets mit Rücksicht auf das Ganze des Lebens, Erziehung zum Handeln, das stets Ausdruck der ganzen Persönlichkeit ist.

In einer ganz analogen Wendung ist das heutige Geistesleben begriffen. Statt das von der abgelaufenen Periode Errungene zu verworfen und zu früheren Einstellungen zurückzukehren soll es lebendig werden durch seine organische Einordnung in die Gesamtheit des unmittelbar aufgenommenen Weltbildes.

Aber nirgends erscheint dieser Entwicklungsgang so in die Augen springend, wie im Film: Bisher — und daran können die paar großen Künstler nichts ändern — herrschte

eine ganz einseitige Betonung des Darstellerischen. Man sah eine Kette von Handlungen, deren rein kausale Zusammenhänge möglichst drastisch herausgearbeitet wurden und aus denen der Zuschauer zurückschließen durfte auf die inneren Zusammenhänge, sodaß die innere Teilnahme eine durchaus mittelbare war, der Zuschauer isoliert blieb und zu einem völlig egozentrischen Phantasieleben angeregt wurde. Verstärkt wurde dies alles noch durch die permanente Einschaltung von Text, was ja immerfort ein Abreißen des Stromes des unmittelbaren Auffassens und eine Umstellung auf eine Wissenshaltung bedeutet.

Dabei wird erklärt, obwohl sich aus dem Spiel alles von selbst ergibt, wie etwa bei dem neuen russischen Film, der für mich charakterisiert erscheint dadurch, daß in ihm eine innere Welt gegeben wird, ausgedrückt — nicht dargestellt — durch eine Mimik von unerhörter Dif-

ferenziertheit und Überzeugungskraft, dabei ganz einfach und ohne Unterbrechung des Flusses unmittelbaren Miterlebens durch erklärende Texte. Und nur wo die inneren Spannungen gebieterisch einen Ausgleich verlangen, da wächst die Handlung ganz selbstverständlich heraus aus dem Ganzen, als dessen Kind sie vor uns erscheint. Die Welt der äußeren Tatsachen „entsteht“ so ganz von selbst und wird nicht vor unseren Augen arrangiert, während sie im Film der bisherigen Art primär war. Wenn es gelingt, das Schöpferische, Gestaltende in den menschlichen Lebenserscheinungen mit der gleichen Selbstverständlichkeit erscheinen zu lassen, wie es das für Exklusive, Revolutionäre gelungen ist, dann wird der Film nicht nur innerhalb der Künste eine ganz andere Rolle spielen als bisher, sondern er wird auch auf den seelischen Zustand der Zuschauer in einer viel günstigeren Weise wirken, als

bisher, immer vorausgesetzt, daß auch der Inhalt des dramatischen Filmes aus den Niederungen auf ein Niveau kommt, sich mit dem Lebendigen beschäftigt und nicht mit dem Abgestorbenen. Die Kunst des Filmes zeigt bewegtes Leben, nicht erbautes, Blut und nicht Mumie, Dasein und nicht Museum.

Dr. H. Seng, Heidelberg.

Dies Buch wurde als
zweite, unveränderte
Auflage in der Ho-
boken-Presse Char-
lottenburg hergestellt.