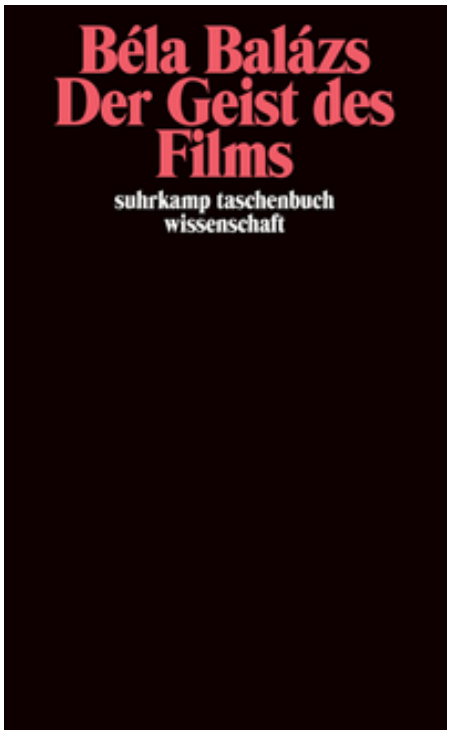
Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Balázs, Béla
Der Geist des Films

Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1537
978-3-518-29137-5

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1537

Béla Balázs gehört zu den »Klassikern« der filmästhetischen Theorie, in einer Reihe mit Eisenstein, Pudowkin, Arnheim und Kracauer. »Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films.« *Der Geist des Films* markiert den Höhepunkt seiner Utopie des neuen Mediums, von dem er sich eine neue Einheit von Kultur und Ritual, eine magische Wirkung szenischen Erlebens verspricht. Sein Buch, dessen Spuren bis in die gegenwärtigen Debatten reichen, gehört heute zu den Klassikern der Medienwissenschaft und Filmtheorie.

Béla Balázs
Der Geist des Films

Mit einem Nachwort von
Hanno Loewy
und zeitgenössischen Rezensionen
von Siegfried Kracauer
und Rudolf Arnheim

Suhrkamp

Die Erstausgabe von *Der Geist des Films*
erschien 1930 im Verlag
Wilhelm Knapp (Halle/Saale)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

4. Auflage 2017

Erste Auflage 2001
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1537
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Satz: jürgen ullrich typosatz, Nördlingen
Printed in Germany
Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt
ISBN 978-3-518-29137-5

Inhalt

Béla Balázs
Der Geist des Films 7
Sieben Jahre 9
Die produktive Kamera 14
Großaufnahme 16
Die Einstellung 30
Montage 42
Montage ohne Schnitt 54
Die Flucht vor der Fabel 70
Der absolute Film 85
Farbenfilm und andere Möglichkeiten 107
Tonfilm 113
Ideologische Bemerkungen 145

Anhang 169
Nachwort
Hanno Loewy, Die Geister des Films. Balázs' Berliner Aufbrüche im Kontext 171
Rezensionen
Siegfried Kracauer, Ein neues Filmbuch (1930) 231
Rudolf Arnheim, Der Geist des Films (1930) 234
Nachweise 237

Der Geist des Films (1930)

Sieben Jahre

Sieben Jahre sind es her, daß die erste Theorie des stummen Films: »Der sichtbare Mensch« erschienen ist. Es war die Theorie einer Kunst, die damals aus der Kintoppkolportage sich eben erst zu entwickeln begonnen hatte. Es war eine Vortheorie gewesen. Berechnung, Traum, Prophetie und Forderung einer großen Möglichkeit, die jetzt anscheinend aufgehört hat, bevor sie noch ganz verwirklicht werden konnte. Der Tonfilm ist dazwischengekommen. Zeit, Bilanz zu machen und eine Nachtheorie zu schreiben.

Kolumbusfahrt

Vor sieben Jahren mußte ich mich entschuldigen und sagen: »Theorie ist gar nicht grau. Sie ist die Landkarte für den Wanderer der Kunst, die alle Wege und Möglichkeiten zeigt. Sie ist es, die den Mut zu Kolumbusfahrten gibt.«

Nun, Kolumbus ist auch nicht bis nach Indien gelangt. Auch er ist in Amerika steckengeblieben. Aber die Erde ist trotzdem rund! Und der Film ist immerhin noch ein gutes Stück über Hollywood hinausgekommen.

Vor sieben Jahren schrieb ich in »Der sichtbare Mensch«: »Eine wirklich neue Kunst wäre wie ein neues Sinnesorgan.« Der Film ist es inzwischen geworden. Ein neues Organ des Menschen, die Welt zu erleben, das sich rapid entwickelt hat. Diese Entwicklung, die doch ein Stück Menschengeschichte war, scheint jetzt einstweilen abgebrochen zu sein. Der Tonfilm ist dazwischengekommen, und es ist noch nicht ausgemacht, wobei es bleiben wird.

Bitte umsteigen!

Ist es schade?

Es ist doch ein Anfang, der hier ein Ende gemacht hat. Es ist ein Weg, der hier einen Weg verstellt hat. Neue Möglichkeit, neue Entwicklung stört die alte. Nur Philister rümpfen die Nase und bedauern, anstatt einzugreifen. Neue Theorie öffnet neue Perspektiven für neue Kolumbusfahrten.

Nein, nicht alles muß vollendet werden. Nicht auf die Werke, sondern auf den Menschen kommt es letzten Endes an. Der

Mensch aber fährt nicht jede Strecke bis zur Endstation. Er steigt oft um auf seiner Fahrt. Bitte umsteigen! Tonfilm!

Die Geschichte vom russischen Gutsverwalter

Inzwischen ist immerhin etwas geschehen. Ein neues Organ des Menschen hat sich entwickelt. Das ist wichtiger, als der ästhetische Wert der einzelnen Werke, die kraft dieses Organs entstanden sind.

Ein russischer Freund erzählte mir folgende wahre Geschichte: Irgendwo auf dem ukrainischen Land, Hunderte Kilometer von der letzten Bahnstation, lebte ein Mann, früher Besitzer und nach der Revolution Verwalter eines Gutes. Er war seit fünfzehn Jahren in keiner Stadt gewesen. Er hat die Weltgeschichte mitgemacht, aber noch nie einen Film gesehen. Ein äußerst gebildeter Intellektueller, der sich alle neuen Bücher, Zeitungen, Zeitschriften kommen ließ, der einen guten Radioapparat besaß, der in ständigem Kontakt mit der Welt und in allen geistigen Dingen auf dem laufenden war. Nur im Kino war er noch niemals gewesen.

Dieser Mann kam nun einmal nach Kiew und sah zum erstenmal einen Film. Eine sehr einfach gemachte, naive Fairbanks-Geschichte. Kinder saßen um ihn herum und freuten sich. Unser Mann starrte mit gerunzelter Stirne, in äußerster Konzentration auf die Leinwand, zitternd und keuchend vor Aufregung und Anstrengung. Er war ganz erschöpft, als man herauskam. »Nun, wie hat es dir gefallen?« fragte mein Freund. »Sehr! Ungeheuer interessant. Aber … was ist in diesem Film eigentlich vorgegangen?« … Er hatte den Film nicht begriffen. *Die Handlung*, der Kinder mühelos folgen konnten, hatte er nicht erfaßt. Denn es war eine neue Sprache gewesen, die allen Städtern geläufig war und die er, der hochgebildete Intellektuelle, noch nicht verstanden hatte.

Die neue Sprache

Diese neue Ausdrucks- und Mitteilungstechnik hat sich in dem letzten Jahrzehnt mit unheimlicher Schnelligkeit differenziert und kompliziert. Die simpelsten Filme von heute hätten wir selber vor vier bis fünf Jahren stellenweise noch nicht verstanden.

Einer rennt seiner abreisenden Geliebten auf den Bahnhof nach. Wir sehen ihn noch auf den Bahnsteig stürzen. Dann sehen wir

weder Gebäude noch Schienen, noch den Zug. Wir sehen nur eine Großaufnahme seines Gesichts. Über das Gesicht ziehen Licht – Schatten, Licht – Schatten in immer schnellerem Wechsel hinweg. Jeder versteht heute: der Zug fährt eben ab. Als vor fünf Jahren dies zum erstenmal gemacht wurde, waren nur wenige sofort »im Bilde«.

Ein Mann sitzt traurig brütend in einem dunklen Zimmer. (Die betreffende Frau ist nebenan.) Nun eine Großaufnahme. Plötzlich fällt Lichtschein auf ihn. Er hebt den Kopf und blickt, auch innerlich aufgehellt, hoffnungsvoll ins Licht. Das Licht auf seinem Gesicht verschwindet allmählich. Enttäuscht senkt er, wieder im Dunkeln, den Kopf. – Was ist geschehen? Jeder Kinobesucher weiß es. Eine Türe hatte sich aufgetan. An der Schwelle des beleuchteten Zimmers stand die Frau und hatte ihn angeblickt. Dann zog sie die Türe wieder zu.

Wir verstehen noch mehr als die Situation. Wir verstehen auch ihre symbolische Bedeutung. Vor sechs bis sieben Jahren hätten sich nur wenige ausgekannt. Aber heute sind wir im Bilde, das uns gar nicht gezeigt zu werden braucht.

Wir wissen es gar nicht mehr, wie wir in dieser Zeit sehen gelernt haben. Wie wir optisch assoziieren, optisch folgern, optisch denken gelernt haben, wie geläufig uns optische Abkürzungen, optische Metaphern, optische Symbole, optische Begriffe geworden sind.

Warum sind alte Filme komisch?

Wie schnell und wie groß diese Entwicklung gewesen ist, das kann man nur ermessen, wenn man sich alte Filme ansieht. Man lacht sich schief. Es ist einfach nicht zu glauben, daß dies vor fünfzehn Jahren ernst gemeint sein konnte.

Warum? Sonst wirkt doch alte Kunst nicht komisch. Auch die primitivste und naivste nicht.

Sonst ist die alte Kunst der geistige Ausdruck einer alten Zeit. Beim Film ging es aber zu schnell. Wir sind es noch selber und lachen uns selber aus. Es wirkt noch nicht wie historisches Kostüm, sondern wie veraltete Mode. Sonst ist primitive Kunst der adäquate Ausdruck einer Primitivität. Aber bei uns selber wirkt sie als groteske Unbeholfenheit. Der Wurfspeer des Südseeinsulaners ist nicht so lächerlich, wie er in der Hand eines modernen Soldaten wäre. Auch eine alte Galeere ist schön. Aber die ersten Lokomo-

tiven sind komisch. Denn es ist nicht etwas ganz anderes, sondern dasselbe, bloß ungeschickt.

Die ersten Filme wirken nicht historisch, sondern provinziell. Nicht wie eine alte oder fremde Sprache, sondern wie das ungebildete, plumpe Stammeln in unserer eigenen. Denn wir selber haben uns so schnell entwickelt. Wir selber! Nicht nur die Kunst! Vor unseren Augen, im wortwörtlichen Sinn, ist eine hohe Technik des Sehens und Zeigens entstanden, eine uns allen zugängliche geistige Technik des Ausdrucks und der Verständigung, also eine *Kultur*, die schon darum von ungeheurer Bedeutung ist, weil diese Kultur, zum erstenmal in der Geschichte, nicht Monopol der herrschenden Klasse geblieben ist.

Nicht auf die Kunst kommt es an!

Also nicht nur eine neue Kunst hat sich hier entwickelt. Sondern, was viel wichtiger ist – eine menschliche Fähigkeit als Möglichkeit und Basis dieser Kunst überhaupt! Die Kunst hat wohl eine Geschichte, aber keine Entwicklung im Sinne eines kontinuierlichen Wertzuwachses. Objekte können nur Symptome und Dokumente einer Entwicklung sein. Das Substrat der Entwicklung ist das Subjekt, der Mensch in seinem sozialen Sein.

Sind etwa die Bilder der Impressionisten, der Renoirs oder Manets, ästhetisch wertvoller und vollkommener als die alten Fresken der Giottos und Cimabues? Von einer »ästhetischen Entwicklung« kann hier gewiß nicht die Rede sein. Aber die Erkenntnis der Perspektive und der Luftatmosphäre ist trotzdem eine große Entwicklung. Nur nicht die der Kunst, sondern die des Auges. Eine psychologische, vielleicht auch physiologische Entwicklung, die sich heute nicht bloß in den Werken der Genies dokumentiert, sondern eine Entwicklung, die heute jeder Stümper erreicht hat, weil sie eben zu einer allgemeinen Kulturerscheinung geworden ist.

Bildung

Es heißt, daß jeder gebildete Franzose gut schreiben kann, auch das dümmste und kitschigste französische Buch sei noch »gut geschrieben«. Soweit das wahr ist, bedeutet es eine allgemeine Kultur des Ausdrucks, die, unabhängig vom Wert des einzelnen Werkes, als

Bildungsniveau, als soziale Zeiterscheinung einer bestimmten Klasse, für die Kulturgeschichte viel bedeutsamer ist als die Glücksfälle einzelner Genieleistungen. Man müßte einmal die Geschichte der Phrase, der Banalität, der Routine und des Jargons schreiben! (Freilich in der Dialektik der Entwicklung sind genialer Vorstoß und allgemeine Kulturbasis – sich gegenseitig befruchtend – voneinander bedingt.)

Jenen also, die über einen Verfall der Filmkunst klagen, sei gesagt: Durch all diesen gemeinen Kitsch hindurch hat sich dennoch eine hohe optische Kultur entwickelt. Sie sitzt auch im Handgelenk der ödesten Routiniers. (Dieses Handgelenk ist der Sitz der Kultur.) Die Sprache des Films (wozu sie auch mißbraucht worden [sein] mag) hat sich unaufhaltsam verfeinert, und die Wahrnehmungsfähigkeit, auch des primitivsten Publikums, kam ihr nach.

Ich möchte nun eine Art Grammatik dieser Sprache skizzieren. Eine Stilistik und eine Poetik vielleicht.

Die produktive Kamera

Wodurch wird der Film zu einer so ganz besonderen Ausdrucksform? Ich meine den Zelluloidstreifen, die Bildfolge, die man auf der Leinwand sieht. Denn man könnte doch sagen, daß das eigentliche Kunstereignis, die ursprüngliche Gestaltung im Atelier oder in der Natur, jedenfalls *vor* dem Apparat geschieht und auch zeitlich vor dem Film geschehen ist. Dort und damals wurde gespielt, gebaut und beleuchtet. Im Atelier wurde das Motiv gestellt oder ausgewählt. Alles ist erst »in Wirklichkeit« dagewesen, was auf dem Bild zu sehen ist. Der Film selbst ist bloß photographische Reproduktion.

Warum stimmt das nicht? Was sehen wir im Film, was wir im Atelier, vor demselben Motiv, nicht sehen können? Welche Wirkungen sind es, die erst im Filmstreifen primär entstehen? Was ist es, was die Kamera nicht reproduziert, sondern selber schafft? Wodurch wird der Film zu einer besonderen eigenen Sprache?

Durch die Großaufnahme.

Durch die Einstellung.

Durch die Montage.

Aus der mikroskopischen Nähe, in der uns die Großaufnahme die Dinge zeigt, können wir sie natürlicherweise »in Wirklichkeit« niemals sehen.

Durch den besonderen Ausschnitt, durch die besondere Perspektive der Einstellung erscheint *erst im Bilde* der subjektive Deutungswille des Regisseurs.

Erst in der Montage, im Rhythmus und im Assoziationsprozeß der Bildfolge erscheint das Wesentliche: die Komposition des Werkes.

Das sind die Grundelemente jener optischen Sprache, die wir nun einzeln analysieren wollen.

Wir sind mitten drin!

Das alles geschieht durch die Beweglichkeit und die stete Bewegung der Kamera. Sie zeigt nicht nur immer neue Dinge, sondern auch immer neue Distanzen und Gesichtspunkte. Und das ist das historisch absolut Neue an dieser Kunst.

Gewiß hat der Film eine neue Welt *ent*-deckt, die vor unseren

Augen bislang *ver*-deckt gewesen ist. So die sichtbare Umwelt des Menschen und seine Beziehung zu ihr. Raum und Landschaft, das Gesicht der Dinge, den Rhythmus der Massen und den heimlichen Ausdruck des schweigenden Daseins. Aber der Film hat nicht nur Stofflich-Neues gebracht im Laufe seiner Entwicklung. Er hat etwas Entscheidendes getan. *Er hat die fixierte Distanz des Zuschauers aufgehoben; jene Distanz, die bisher zum Wesen der sichtbaren Künste gehört hat*. Der Zuschauer steht nicht mehr außerhalb einer in sich geschlossenen Welt der Kunst, die im Bild oder auf der Bühne umrahmt ist. Das Kunstwerk ist hier keine abgesonderte Welt, die als Mikrokosmos und Gleichnis erscheint, in einem anderen Raum ohne Zugang.

Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und verwickelt in seine Handlung, die ich von allen Seiten sehe.

Was macht es, daß ich genauso zwei Stunden an derselben Stelle sitze wie im Theater? Ich sehe Romeo und Julia doch nicht vom Parterre. Denn ich blicke aus den Augen Romeos zum Balkon hinauf, und aus den Augen Julias auf Romeo hinunter. Mein Blick und mit ihm mein Bewußtsein *identifiziert* sich mit den Personen des Films. Ich sehe das, was sie von ihrem Standpunkt aus sehen. Ich selber habe keinen. Ich gehe in der Menge mit, ich fliege, ich tauche, ich reite mit. Und wenn einer dem anderen im Film in die Augen sieht, so blickt er von der Leinwand mir in die Augen. Denn die Kamera hat meine Augen und identifiziert sie mit den Augen der handelnden Personen. Sie schauen mit meinem Blick.

Etwas Ähnliches wie diese Identifizierung, mit der heute jeder Durchschnittsfilm arbeitet, ist noch nie in irgendeiner Kunst vorgekommen. Sie ist auch der entscheidende, letzte Unterschied des Films zum Theater. (Ich komme noch darauf zurück bei der Frage der Verwendung des Films auf der Bühne.) In dieser Aufhebung der inneren Distanz des Zuschauers erscheint seit den Jahrhunderten der feudalen und bürgerlichen Kunst zum erstenmal eine radikal neue Ideologie. Auch darauf komme ich noch zurück. Hier sollte vorerst nur einmal die allgemeine Bedeutung der Kamerabewegung angedeutet werden.

Großaufnahme

Die Möglichkeit und der Sinn der Filmkunst liegen darin, daß jedwedes Wesen so aussieht, wie es ist.

Die Großaufnahme war die erste, radikale Distanzveränderung. Es war gewiß eine verwegene Genialität, als Griffith zum erstenmal den Menschen die Köpfe abgeschnitten und allein, ganz groß, in die zwischenmenschlichen Handlungen des Films hineingeschnitten hat. Denn dadurch ist der Mensch nicht bloß nähergekommen (nämlich näher im selben Raum), sondern aus dem Raum überhaupt heraus und in eine ganz andere Dimension geraten.

Die neue Dimension

Wenn die Kamera irgendeinen anderen Körperteil oder einen Gegenstand aus seiner Umgebung groß heraushebt, so bleibt dieser trotzdem im Raum. Denn die Hand, allein, meint den Menschen, ein Tisch, auch allein, bedeutet seine Funktion in einem Raum. Wir sehen diesen Raum wohl nicht, aber wir denken ihn dazu. Wir müssen ihn hinzudenken, denn ohne eine Beziehung nach außen verlöre eine solche isolierte Großaufnahme jeden Sinn. Also auch jeden Ausdruck.

Wenn uns aber ein Gesicht allein und groß gegenübersteht, so denken wir an keinen Raum, an keine Umgebung mehr. Selbst wenn wir dasselbe Gesicht vorhin noch mitten in der Menge gesehen haben, so sind wir jetzt plötzlich mit ihm unter vier Augen allein. Wir wissen vielleicht, daß dieses Gesicht in einem bestimmten Raume ist, aber wir denken diesen nicht hinzu. Denn das Gesicht wird Ausdruck und Bedeutung auch ohne hinzugedachte räumliche Beziehung.

Der Abgrund, über den einer sich beugt, *erklärt* wohl den Ausdruck des Schreckens, aber er *macht* ihn nicht. Denn der Ausdruck ist auch ohne die Begründung da. Er wird nicht erst durch die hinzugedachte Situation überhaupt zu einem Ausdruck.

Dem Gesicht gegenüber befinden wir uns nicht mehr im Raum. Eine neue Dimension öffnet sich uns: die *Physiognomie*. Daß die Augen oben, der Mund unten, daß diese Falten rechts, jene links

liegen, hat keine räumliche Bedeutung mehr. Denn wir sehen nur *einen* Ausdruck. Wir sehen Empfindungen und Gedanken. Wir sehen etwas, was nicht im Raume ist.

Physiognomie und Melodie

Henri Bergsons Analyse der »Dauer« (durée) und der Zeit werden uns zum Verständnis dieser neuen Dimension verhelfen. Eine Melodie, sagt Bergson, besteht wohl aus einzelnen Tönen, die zeitlich hintereinander folgen, aber die Melodie hat trotzdem keine Ausdehnung in der Zeit. Denn im Sinn des ersten Tones ist der letzte bereits zugegen, und beim letzten Ton ist der erste noch deutend gegenwärtig. Das eben macht jeden Ton zum Teil einer Melodie, die als Form wohl eine Dauer, einen Ablauf hat, aber nicht in der Zeit allmählich entsteht, sondern von vornherein als Ganzes da ist. Denn nicht die Töne sind es, sondern ihre (hörbare) Beziehung ist die Melodie. Die Beziehung aber ist nicht zeitlich. Sie ist in einer anderen, einer geistigen Dimension. Auch eine logische Folgerung etwa mag als Arbeit Zeit in Anspruch nehmen. Doch haben Prämisse und Schluß kein zeitliches Hintereinander.

Wie die Melodie zur Zeit, so verhält sich die Physiognomie zum Raum. Die Ausdrucksmuskeln des Gesichts liegen wohl räumlich nebeneinander. Aber ihre Beziehung macht den Ausdruck. Diese Beziehung hat keine Ausdehnung und keine Richtung im Raum. Sowenig wie eben Gefühle und Gedanken und sowenig wie Vorstellungen und Assoziationen. Diese sind auch bildhaft und doch raumlos.

Auf diese merkwürdig paradoxe neue Dimension des Films, die durch den sichtbaren Geist entsteht, werden wir bei der Montage, bei der Assoziationsmontage und Gedankenmontage, noch einmal zurückkommen.

Mimische Dialoge

Die Großaufnahmen haben wir schon lange, und in »Der sichtbare Mensch« sind bereits die durch den Film offenbarten Wunder des Mienenspiels ziemlich genau analysiert. Was ist seither geschehen? Welche Entwicklung brachte der Film hier?

Die Kamera ist noch näher ans Gesicht herangerückt. Dadurch haben wir die Ausdrucksnuancen mit solcher Präzision erfaßt (und

zu verstehen gelernt!), daß in den modernen Filmen mimische Dialoge von der Dauer eines ausführlichen Gesprächs möglich und üblich geworden sind. Die innere Handlung, die nur an den Gesichtern zu sehen ist, interessiert heute mehr als jene, die in äußerer Bewegung sich kundtut. Wie es auf dem Theater Konversationsstücke gibt, so sind im Film in ihrer Fabel wenig bewegte, mimische Dialogspiele entstanden. Je deutlicher uns das Gesicht durch die größere Nähe wird, um so mehr Raum nimmt im Film diese innere Dramatik ein – die sich nicht im Raume ereignet.

Es war bereits möglich, einen gewaltigen Film von wildem, leidenschaftlichem Kampf auf Leben und Tod *nur mit Gesichtern* darzustellen. Dreyers *Jungfrau von Orléans*. Die aufpeitschende, erschütternde, lange Szene der Inquisition. Fünfzig Menschen sitzen die ganze Zeit am selben Platz. Tausend Meter hindurch nur Köpfe. Ohne Raum. Aber der Raum wird uns gar nicht gegenwärtig. Wozu auch? Hier wird nicht geritten und nicht geboxt. Diese tobenden Leidenschaften, Gedanken, Überzeugungen prallen nicht im Raum aufeinander. Und doch ist dieses gefährliche Duell, in dem sich nicht Klingen, sondern Blicke kreuzen, von atemraubender Spannung, zwei Stunden lang. Denn wir sehen jeden Angriff und jede Parade, jede Finte, jeden Stoß des Geistes, und wir sehen jede Wunde, die die Seele bekommt. Dieser Film spielt sich in einer anderen Dimension ab als die Cowboyfilme oder die Alpenfilme. Das machte die Nähe der Kamera möglich.

Die Mikrophysiognomie

Das war noch immer das *ganze* Gesicht, als Gesamtwirkung, gewesen. Das war noch immer das bewegte Mienenspiel gewesen. Es waren Mienen, die der Mensch macht, wenn auch nicht immer bewußt. Aber er kann sie machen und kann sie beherrschen.

Jedoch die Kamera rückte näher heran. Und siehe: *innerhalb* des Gesichtes zeigen sich Teilphysiognomien, die ganz anderes verraten, als der Gesamtausdruck vermuten ließ. Vergeblich runzelt jener die Stirne und läßt die Augen blitzen. Die Kamera kommt noch näher und zeigt sein Kinn für sich allein und zeigt, wie feige und schwach er ist. Ein feines Lächeln beherrscht den Gesamtausdruck. Aber Nasenflügel, Ohrmuschel, Nacken haben alle ihr eigenes Gesicht. Und isoliert gezeigt, verraten sie heimliche Ro-

heit, übertünchte Dummheit. Der »allgemeine Eindruck« übertönt sie in der Detaillierung nicht.

Wie edel und schön noch in der Großaufnahme ist das Gesicht des Popen in Eisensteins *Kampf um die Erde*. Aber einmal nur die Augen allein, und die schlaue Gemeinheit, die unter den Wimpern verborgen war, kommt zum Vorschein. Aber auch im derbhäßlichen Gesicht entdeckt die Kamera den kaum sichtbaren Zug der Zartheit und Güte. Sie durchleuchtet die Vielschichtigkeit der Physiognomie. Sie zeigt das Gesicht, das dahinter steckt. Hinter dem Gesicht, das man macht, das Gesicht, das man hat und nicht ändern noch kontrollieren kann.

Die nahe Kamera zielt auf die unbeherrschten kleinen Flächen des Gesichts und kann das Unterbewußte photographieren. Aus dieser Nähe wird das Gesicht zum Dokument wie die Schrift für den Graphologen. Aber Graphologie ist eine seltene Begabung und eine Wissenschaft. Diese Mikrophysiognomie hingegen ist uns allen geläufig geworden.

Das unsichtbare Antlitz

Bei den ersten Großaufnahmen hatte es sich schon gezeigt, daß in einem Gesicht zuweilen mehr zu lesen ist, als darauf geschrieben steht. Denn die Physiognomie hat auch ihre »Zwischen den Zeilen«-Ausdrucksmöglichkeit. Zwischen den Zügen gewissermaßen.

Ein Beispiel aus einem alten Film. Der japanische Schauspieler Sessue Hayakawa hatte in einem sonst einfältigen Abenteurerfilm folgendes darzustellen: Er ist von Banditen gefangen und wird mit seiner verlorengeglaubten Frau konfrontiert. Er darf nicht verraten, daß er sie kennt. Fünf Augenpaare forschen in seinem Gesicht, während er seine Gattin betrachtet, und fünf gezückte Revolver werden losgehen, wenn nur ein Zug in seinem Gesicht die tiefe Rührung ob dieses unverhofften Wiedersehens verrät. Doch der Japaner beherrscht sich. Nicht die geringste Regung auf dem eisernen Gesicht. Wir müssen es glauben, daß die Banditen ihm glauben müssen. Jedoch – und das ist das Wunderbare – wir sehen deutlich an seinem Gesicht, daß wir etwas an seinem Gesicht nicht sehen. Es ist vorhanden, aber nicht zu lokalisieren. Ein *unsichtbar deutlicher* Ausdruck.

Ein Meisterstück der Asta Nielsen vor vielen Jahren: Sie soll in einem Film aus intriganten Gründen einen Mann verführen. Sie

heuchelt Liebe und spielt Komödie mit sehr überzeugenden Mienen. Doch während dieser Szene verliebt sie sich wirklich in den Mann. Ihre Gebärden (dieselben), ihre Mienen (dieselben) werden allmählich aufrichtig. Sie macht genau dasselbe wie vorhin, und es ist nicht zu sehen, woran es doch zu sehen ist, daß sie es jetzt anders meint.

Aber es wird noch komplizierter. Sie merkt, daß ihr Spießgeselle sie hinter dem Vorhang beobachtet. Nun muß sie diesem glaubhaft machen, daß sie nur Komödie spielt, wie sie vorhin dem anderen glaubhaft machen wollte, daß sie aufrichtig war. Die doppelte Bedeutung ihres Mienenspiels hat sich umgekehrt. Auch jetzt spielt sie Komödie, auch jetzt ist ihr Ausdruck unecht. Bloß ist diesmal das Unechte unecht geworden. Jetzt lügt sie es, daß sie lügt.

Und das alles ist wahrnehmbar, ohne daß zu sehen wäre, wie und was sich in ihren Mienen geändert hat. Unsichtbar hat sie eine Maske abgelegt, unsichtbar eine neue aufgesetzt. Das geschah alles »zwischen den Zügen« auf dem unsichtbaren Antlitz.

Schon diese ersten Großaufnahmen haben uns solche Subtilitäten des Mienenspiels wahrnehmbar gemacht. Es sind Ausdrucksnuancen, die mit dem bloßen Auge nicht festzustellen sind und doch durchs Auge entscheidend auf uns wirken, so wie etwa ein Bazillus, den wir beim Einatmen nicht spüren, uns doch töten kann.

Doch dieser eben beschriebene, unsichtbare Ausdruck kann nur durch Assoziationswirkungen des sichtbaren Mienenspiels entstehen. Genauso wie ausgesprochene Gedanken einen unausgesprochenen in mir wecken können.

Aber nicht das war mit der Mikrophysiognomik der ganz nahen Kamera gemeint. Sondern das Gesicht *unter dem Mienenspiel*. Dieses Grundgesicht kann man nicht machen. Man hat es von vornherein und immer dabei, unentrinnbar. Es wird von dem bewußten Ausdruck oft übertönt. Aber die Großaufnahme bringt es an den Tag. Nicht wie man dreinschaut, sondern wie man aussieht, entscheidet hier. Denn jeder sieht so aus, wie er ist.

Auch das gewaltigste Bergrutschen besteht darin, daß Sandkörnchen sich bewegen. Auch die Grimasse des großen Ausdrucks ist ein summarisches äußeres Bild. Eigentlich geschieht er in der kaum merklichen Bewegung der kleinsten Gesichtsteile. Diese Mikrophysiognomie ist das unmittelbare Sichtbarwerden der Mikropsy-