



HAL
open science

Das Spiel der Filmschauspieler und seine kinematografische Darstellung in den frühen deutschen Filmtheorien

André Combes

► **To cite this version:**

André Combes. Das Spiel der Filmschauspieler und seine kinematografische Darstellung in den frühen deutschen Filmtheorien. Das Spiel in der Literatur, 2013. hal-02185126

HAL Id: hal-02185126

<https://hal.science/hal-02185126>

Submitted on 16 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

André COMBES (Univ. Toulouse-Le Mirail)

Das Spiel der Filmschauspieler und seine kinematografische Darstellung in den frühen deutschen Filmtheorien

Odysseus aber, (...), hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören. Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen

Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehörte zu den Arien, die ungehört um ihn verklangen. (Kafka, „Das Schweigen der Sirenen“)

In einer Zeit, in der Theater und Film sich gern der Schillerschen „Rede-Wut“ (E. Jelinek) verschreiben bzw. wild gestikulierende Schauspielerkörper durch einen intermedial hysterisierten, kaum mehr anthropozentrischen Bühnenraum oder durch eine durch sekundenschnellen Schnitt zerstückelte Leinwandfläche jagen, weiß kaum noch jemand wie das Spiel von „stummen“ Schauspielern aussah. Es war größtenteils ein Spiel, in dem sich Texte und Worte durch Theaterkonvention bewusst zugunsten einer wohldurchdachten Zeichensprache von der Bühne zurückzogen (Pantomime) oder in dem die sichtbaren Bewegungen des Mundes auf Grund der fehlenden Synchronisierungstechnik noch nicht von Tönen begleitet werden konnten (Kino)¹, so dass das Spiel der Gesichter in der Großaufnahme besonders verstörend erscheinen mochte.

Konvention und Defizit² hatten indes auch Vorteile. Beispiel Film: Indem er sich mit der vielschichtigen Visualisierung (Gesichtsausdrücke, Gestik, Zwischentitel

–
Nachsynchronisierung von stummen Opernszenen mit Hilfe von Plattenaufnahmen – sind nicht nur ein technisches Kuriosum, das damals lediglich die Tüftler beschäftigte, wie die vielen

Ton-Bild-Patente belegen. Sie sind auch mehrfaches Symptom, u. a. dafür, dass man bei Aufnahmen von berühmten Opernsängern oder Theaterschauspielern (Sarah Bernhardt) das Fehlen der Stimmlichkeit als unzumutbare „Verstümmelung“ empfand (s. weiter unten), die im Gegensatz zu den nicht hörbaren Dialogen von keiner Mimik, Gestik oder Zwischentitel wieder wettgemacht werden konnten.

² In seinen vielkommentierten „Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos“ von 1911 vertritt Georg Lukács die These, dass die „Stummheit“ des frühen Kinos nicht auf die „Unvollkommenheit

der Technik“ zurückzuführen ist: „...bloß scheinbar wegen der heutigen Unvollkommenheit der Technik – sind die Szenen des Kinos stumm: was an den dargestellten Ereignissen von Belang ist, wird durch Geschehnisse und Gebärden restlos ausgedrückt, jedes

148 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

tel) eines nicht hörbaren Wortes begnügen musste³, war der sogenannte Stummfilm wiederum in der Lage, das Augenmerk der frühen deutschen Filmtheorie auf die Modalitäten eines komplexen Spiels mit eindeutig verbaler, aber nicht akustisch umsetzbarer, Kommunikation zu richten. Diese musste darüber hinaus eine ebenfalls stumme narrative Komponente enthalten, die dieses Spiel stark beeinflusste.

Über ein noch nicht lösbares Dilemma hinweg konnte die damalige Filmtheorie mit neuen Mitteln diese nichtverbale Expressivität hinterfragen und dabei auf eine seit der Antike hinlänglich bekannte Form der *eloquentia corporis* rekurren, die vor

allem durch Bewegungen von Augen, Gesicht und Händen ein Höchstmaß an seelischen und gedanklichen Regungen zum Ausdruck bringen und folglich eine Art gestische Universalsprache darstellen mochte. Diese hatte lange vor dem Stummfilm ihren Abbildungskodex gefunden⁴.

Theaterkonvention, wie bei der Pantomime, bedeutete also, dass das Bühnenspiel der Körper auf verbale, textgestützte Ausdrucksmittel verzichtete und durch eine lediglich von Mimik und Ganzkörper-Gestik getragene Zeichensprache ersetzt, die das Körperlich-Performative als alleinigen Sinnproduzenten von Handlung, Gedanken und Affekten im Bühnenraum etablierte. Technikbedingtes Defizit im Kino – Musil sprach vom „verstümmelten Wesen“ des Stummfilms⁵ – bedeutete seinerseits, dass der Film auf das Mienenspiel der Schauspieler fokussieren konnte, Sprechen wäre eine störende Tautologie“ (nachgedruckt in: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über*

ein neues Medium 1909-1914, hg. von Jörg Schweinitz, Leipzig 1994, S. 304).

³ Nicht vergessen werden dürfen die simultan gesprochenen Kommentare der Filmhandlung durch die Conferenciers, die zur Belustigung des Publikums oft Dialoge erfanden und im Laufe

der 1910er Jahre durch die immer häufigere Verwendung von Zwischentiteln verdrängt wurden. Sie finden aber bezeichnenderweise in der frühen Filmtheorie kaum Erwähnung und sollen hier folglich nicht diskutiert werden. Die heutige Filmhistoriographie beschäftigt sich seit etwa einem Jahrzehnt verstärkt mit diesem Aspekt des frühen Kinos. Es sei hier auf das Standardwerk von Rick Altman verwiesen: *Silent Film Sounds*, New York 2004.

⁴ Um nur ein Beispiel zu nennen: So wie das Barockzeitalter im Gefolge von Descartes' *Traité*

des passions de l'âme (1649) den rein physiognomischen Ausdruck der Affekte kodifiziert hatte,

hatte es auch eine Methode entwickelt, um diese Affekte zu „zeichnen“, so der Titel der Abhandlung

Charles le Bruns, *Méthode pour dessiner les passions* (1709). In *Das Bewegungs-Bild Kino 1*, Frankfurt am M. 1997 (Kap. 6), geht Gilles Deleuze ausführlich auf Descartes' Abhandlung ein.

⁵ In: „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen zu einer Dramaturgie des Films“ (1925), seiner

Rezension von: Balázs, Bela: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, das ursprünglich 1924

im Deutsch-Österreichischen Verlag erschien. Die Rezension wurde wieder veröffentlicht in der Neuauflage des Werks (Frankfurt am M., Suhrkamp 2001), nach der im Folgenden zitiert wird: hier, S. 150.

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 149

ohne dass an sich schon expressive Bewegungen der Lippen – wie bei stummen Menschen und im Unterschied zum pantomimischen Mienenspiel – dieses Spiel durch Worte untermauerten. Filmbegrifflich gesprochen: Die Schauspieler redeten als vorfilmische Körper (vor der laufenden Kamera) und waren als filmische (auf der Leinwand) stumm; sie waren ton- aber nicht wortlos, Sprechen war sicht- aber nicht hörbar⁶.

So heben nicht wenige der ersten Filmdiskurse eine grundlegende Unterlegenheit eines neuen Mediums hervor, der auf Grund seiner „Stummheit“ nicht nur Gedankliches, sondern auch die so vielschichtigen Manifestationen der kleinsten Regungen der Seele nur unvollkommen zum Ausdruck bringen kann. Es soll hier anhand von frühen deutschen Texte zum Film der Jahre 1910-1930 über das Spiel

von Stummfilmschauspielern gezeigt werden, wie solche Fragen durch das rasche Aufkommen des neuen Mediums zur schrittweisen Herausbildung einer mehr filmals theaterorientierten Schauspielertheorie beitragen konnten, auch wenn das Theater in diesen Schriften, zumal in den frühesten, die Referenzkunst des Kinos blieb.

Helmut H. Diederichs, einer ihrer besten Kenner, schreibt über die filmtheoretischen Schriften dieser Zeit:

„Künstlerisch bedeutungsvoll erschien ihnen nur das ‚Lichtspieldrama‘, der ‚ernste Spielfilm‘ (...). Stark gerafft wiedergegeben, wurde dies so begründet: Das Wesen des Films ist die Bewegung; bloße mechanische Abbildung mit der Kamera kann keine Kunst sein, also muss sich die Kunst *vor* der Kamera abspielen; sich bewegende, also handelnde Personen bezeugen den immanent *dramatischen* Charakter des Lichtspiels. Die frühen Theorien sind völlig auf den Schauspieler zugeschnitten, der ‚Gefühl durch Geste‘ (Bloem) erzeugen soll, um künstlerisch zu wirken, denn das stumme Spiel sei Gefühlskunst, nicht Gedankenkunst“⁷.

Einer der ersten großen Regisseure des frühen Kinos, der Däne Urban Gad, meint noch 1920, dass Kino nichts anderes sei als „die photographische Wiedergabe einer Kunstdarstellung“. Diese geschieht also vor der Kamera, die dabei lediglich die Rolle eines technischen Reproduktionsinstruments spielt, ohne dass über die darstellerischen Modalitäten dieser Reproduktion reflektiert wird.

6 Nebenbei bemerkt, ist aus diesem Grund die neuerdings, vor allem in Frankreich, gern kritisierte

Bezeichnung „Stummfilm“ nicht völlig abwegig, auch wenn dieser auch als „Taubfilm“ (cinéma sourd) (Michel Chion) bezeichnet werden kann. Chion spricht aber mit Recht vom „Getöse unausgesprochener Töne“ („vacarme de sons sous-entendus“) im Stummfilm.

7 Helmut H. Diederichs, Nachwort zu: Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*. Frankfurt am Main 1979, S. 339.

150 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

Man muss dabei bedenken, dass die Mehrheit der in den Jahren 1910-1920 tätigen Filmkritiker davor Kunst- oder Theaterkritiker gewesen waren: Man denke nur an Emil Faktor, Fritz Engel, Alfred Polgar, Kurt Tucholsky, Kurt Pinthus, Julius Bab oder Maximilian Harden. Sie beschreiben das Spiel der Filmschauspieler mit einem Blick, der noch auf deren Bühnenauftritte gerichtet ist, so dass sie selbst die Schwierigkeiten zugeben müssen, mit denen sie beim Übergang vom „Sprachtheater“ zum „stummen Theater“ konfrontiert werden: „Man ist noch zu neu in der Rolle, im Parkett zu sitzen, um ein Schauspiel zu beurteilen, von dem man nichts hört als eine dazu nicht sehr passende Musik. Oder um einen Schauspieler zu kritisieren, dem für die Dauer des Spiels das Wort entzogen ist“, bemerkt E. Faktor zu einer „stummen (Film)Premiere“, die von *Der Andere* (1913) mit Albert Bassermann, einem der beliebtesten Theatermimen, als Hauptdarsteller⁸. Faktor fügt aber eine weitere Bemerkung hinzu, die dem Prinzip der kommunizierenden Röhren verpflichtet zu sein scheint: Auf der Leinwand unternehme der Theaterschauspieler Bassermann den problematischen Versuch, den fehlenden Dialog durch eine gesteigerte, leicht überzeichnende Mimik und Gestik zu kompensieren: „Warum soll ein so bedeutender Schauspieler nicht imstande sein, was viele unbedeutende können: mit den Augen, mit den Gesichtsmuskeln, mit dem ganzen Körper zu reden.

Und doch hätte man einen Einwand. Er macht es um ein paar Grade zu gut“⁹.

Die frühe Fixierung aufs Theatralisch-Vorfilmische, das auf der Leinwand tonlos wurde, hatte zur Folge, dass die als nahverwandte Gattung geltende Theaterpantomime, die sich um die Jahrhundertwende besonders großer Beliebtheit erfreute und sogar gelegentlich als potenzielle Schulungsanstalt des Stummfilmdarstellers

betrachtet wurde¹⁰, oft zum Vergleich herangezogen wurde. In diesen frühen Texten zum Film liefert die Pantomime häufig Deutungsmuster, die nicht selten dazu tendieren, das Theatralische an diesem stummen Spiel gemäß dem Topos des „théâtre filmé“ überzubewerten und dessen genuin kinematographische Aspekte zu verkennen. Dennoch wurde eines immer deutlicher erkannt: Der Umstand, dass am Drehort Schauspieler wirklich sprechen, ohne Töne hervorbringen zu können, war als ein wichtiges Differenzierungselement zwischen Stummfilm und 8 E.Faktor, „Die stumme Premiere. Mit Lindau und Bassermann im Kientopp“, in: *Prolog vor dem Film*, a.a.O., S. 347.

9 *Ebd.*, S. 349.

10 Vom Film geprägte Gedankengänge kehren dieses Verhältnis gern um, so B. Balázs 1927 formuliertes Vorhaben eines „Lexikons der Gebärdensprache mit Hilfe der Kinematographie“,

wodurch auch die Pantomime manche Anregung erhalten mochte.

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 151

Pantomime anzusehen: „Die Pantomime ist nicht nur für das Ohr, sondern auf für das Auge stumm. Keine stumme Kunst, sondern eine Kunst der Stummheit. Sie ist das Traumland des Schweigens. Der Film ist aber nur lautlos“¹¹.

Die vielfach konstatierte bzw. postulierte Nähe des Stummfilms zur Theaterpantomime gründete jedoch hauptsächlich auf der Ansicht, dass beide Genres auf die der Mimik und Gestik inhärente Ausdruckskraft der Schauspieler angewiesen zu sein scheinen. Es ist insofern logisch, als die frühe Filmtheorie auf die Theatralität des Filmischen, d. h. auf das Vorfilmische, fixiert und oft noch nicht imstande war, Kino anders als gefilmtes Theater aufzufassen. Im Gegensatz zur Pantomime konnte aber der Stummfilm auf Notbehelfe wie Zwischentitel zurückgreifen, um die originäre „Unterlegenheit“ zu kompensieren. Die textgestützte Lesbarkeit der Bilder, so Gerhart Hauptmanns Bruder Carl, war insofern „wohlütig“, als sie den Zuschauer von der lästigen Aufgabe befreite, die stummen Zeichen der Pantomime zu entziffern, die „gestisch noch krampfhaft Dinge zum Ausdruck bringen will, die sich nur mit Worten sprechen lassen“¹². Nur durch Rückgriff auf Bildfremdes (Zwischentitel, Inschriften oder Text-Einlagen) war also das Handicap zu verringern. Man kann hier nicht den filmtheoretischen Stellenwert dieser „wohlütigen“ Befreiung hinterfragen. Über die Bedeutung der im damaligen Filmvertrieb sich von Land zu Land ändernden Zwischentitel, während die Filmbilder meistens unverändert blieben, ließe sich aus heutiger Sicht wesentlich mehr sagen, auch über deren Funktion als Ersatz für fehlende gesprochene Dialoge oder als Stütze der Narrativität. Denn das Lesen der Zwischentitel setzt eine anders geartete, persönlichere Aneignung der Filmsignifikate durch den Betrachter voraus, die in der damaligen Theorie kaum thematisiert werden konnte. Bilder mit Hilfe der Schrift zu „lesen“ und die Sinnverschiebungen zwischen beiden Lesemodi perzeptiv und kognitiv zu verarbeiten, implizieren eine Rezeption des Films durch den Zuschauer, die auch im heutigen Kino bestimmte Sinneffekte erzeugt¹³.

Im Zentrum meiner Überlegungen wird aber nur das Spiel des Stummfilmschauspielers als „stummes“ Mienenspiel stehen, d.h. nicht als wort- oder textloses physiognomisches Spiel, sondern als Spiel ohne hörbare Worte, das nicht zu-

11 B. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, a.a.O., S. 35.

12 Zitiert nach: Fritz Güttinger, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt am M., S. 127.

13 Über diese inzwischen oft diskutierte Problematik, s. beispielweise: Michel Marie, *Le Cinéma*

muet, Paris, Cahiers du cinéma 2005, S. 23 ff.

152 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur
letzt mit Hilfe der ab 1910 immer häufiger verwendeten Groß- und Nahaufnahmen das Zu-Schauen überwiegend auf die natürliche oder konventionelle Expressivität von Gesicht und Körper des Schauspielers hinlenkt. Es geht dabei aber auch, wie schon angedeutet, um dessen stummes Sprechen, d.h. um die lautlose aber höchst ein- und ausdrucksvolle Bewegung des Mundes¹⁴. Dieses Spiel, das mag man leicht aus dem Vorher Gesagten verstanden haben, ist von der sich herausbildenden Kinematographie, von der technischen Sprache der durch die Kamera aufgenommenen bewegten Bilder nicht zu trennen, von Bildausschnitt, Beleuchtung und Blickwinkel der einzelnen Einstellungen und der Art der Montage. Sie sind es, die Physiognomie und Körperlichkeit durch Mimik und Gestik zu einem leinwandgerechten semiotischen Spiel – Zusammenspiel oder Gegenspiel – machen, während beispielsweise Maskenbildung und Kleidung ihnen Konnotationen verleihen, die sich zu einem stereotypisch codierten Markenzeichen verdichten mögen¹⁵. Dieser Aspekt soll hier aber aus Platzgründen nicht näher untersucht werden, er betrifft außerdem in erster Linie wieder das Vorfilmische.

Festgehalten werden kann dennoch, dass die „Verstümmelung“ des neuen Mediums nicht nur für das „lautlose“ Spiel der Schauspieler galt, sondern auch im metaphorischen Sinne für die ihn umgebenden Gegenstände, die ihr tonloses bzw.

von keinen Sound-Effekten und Geräuschkulissen begleitetes Spiel spielten: „In der allgemeinen Stummheit des Bildes konnten die Scherben einer zerbrochenen Vase genauso ‘sprechen’ wie ein Darsteller zu seinem Nachbarn“, schreibt Rudolf Arnheim, der bedeutendste Filmtheoretiker der Weimarer Zeit mit Balázs¹⁶. Indem er den Schauspieler zum Sprechen bringt, so Arnheim weiter, „drängt der Sprechfilm alle Gegenstände in den Hintergrund“. Dies gilt vielleicht auch für die Beziehung des Schauspielers zur Filmdekoration, zumal zu bemalten Kulissen, deren Grafik eine Art kontrapunktische Symbiose mit Gesichtern und Körpern eingeht, wie Rudolf Kurz in einem Kapitel von *Expressionismus und Film* (1926) betont:
14 „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 kann.“ (B. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, a.a.O., S. 34.).

15 Man denke nur an die durch Zylinder und Röhrenhose betonte „skinny“ Silhouette Karl Valentins.

16 In: *Kritiken und Aufsätze*, München und Wien 1977, S. 104. In seiner Rezension von *Der sichtbare*

Mensch schrieb Kracauer 1927: „Da die Menschen auf der Leinwand stumme Wesen sind (...) erhalten die Dinge wie nirgends sonst eine Zunge.“ (vgl. B. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, a.a.O., S. 171).

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 153

„Hier [in Paul Lenis *Das Wachsfigurenkabinett* von 1924, A. C.] ist eine konstruktiv aufgebaute Gestalt in Bewegung gesetzt, die Bewegungen spielen hinüber zu den dynamischen Werten der Architektur, gipfeln auf in dem fast mathematisierten unbeweglichen

Gesichtsausdruck“¹⁷.

Im ersten groß angelegten filmästhetischen Werk über das frühe Kino meinte der deutsch-ungarische Filmtheoretiker Bela Balázs, dass der Stummfilm einen Paradigmenwechsel

(„Entwicklung der Kultur“) einleitete, vom „abstrakten Geist zum sichtbaren Körper“¹⁸. Dieser ging mit der negativen Sprachmythologie bzw. -

theologie der Jahrhundertwende konform: Die bis dahin vorherrschende Wortkultur sollte einer Sehkultur weichen, die nur im Film zur vollen Geltung gelangen konnte. So scheinen Stummfilm und Pantomime, zumindest in ihrer kulturtheoretischen Ausprägung, eines gemeinsam zu haben: sie verdanken ihre spezifische Zeichenwelt einem grundsätzlichen Misstrauen gegenüber dem sowohl denotativen als auch konnotativen Ausdrucksvermögen der Sprache, einer „Sprachskepsis“ also, die in eine „Sprachkrise“ und „Sprachkritik“ mündete, wie die Philosophie Fritz Mauthners sie thematisierte oder Hofmannsthals *Chandos-Brief* ins Literarisch-Metaphorische übertrug. Man muss in diesem Zusammenhang also auf den Beitrag von notorischen Wortgewaltigen bei der Aufwertung dieser neuen Sehkultur hinweisen. Wie die damaligen theoretischen Diskussionen über das Zurücktreten des Wortes hinter das Bild zeigen¹⁹, war dies ein Kulturphänomen, das beinahe anthropologischen

Charakter für sich beanspruchte: „Soll man nicht Hoffnung daran knüpfen, dass wir vom Buchstabenmenschen wieder mehr Augenmenschen werden?“ – „Menschliche Kultur ist ohne Sprache denkbar (...) Sie wäre jedenfalls weniger abstrakt und dem unmittelbaren Sein des Menschen und der Dinge weniger entfremdet“, behauptete sogar Balázs in *Der sichtbare Mensch*²⁰, in dem er einer Kultur der körperlichen, nicht mehr sprachlich entfremdeten Unmittelbarkeit menschlicher Expressivität das Wort redete. In einem grundlegenden Aufsatz, der 1913 in den *Blättern des Deutschen Theaters* erschien, „Prolog vor dem Film“, schrieb Egon

17 Vgl. R. Kurz, *Expressionismus und Film*, Berlin 1926, S. 120.

18 B. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, a.a.O., S. 21.

19 Vgl. *Kino-Debatte Literatur und Film 1909-1929*, hg. von Anton Kaes, Tübingen 1978, S. 17-22.

Wichtige Texte von Schriftstellern über das Kino finden sich auch in: Fritz Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino – Schriftsteller über den Stummfilm*, Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums.

Frankfurt am M. 1984.

20 *Der sichtbare Mensch*, a.a.O., S. 20.

154 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

Friedell: „Der menschliche Blick, die menschliche Gebärde, die ganze Körperhaltung eines Menschen vermag heute bisweilen schon mehr zu sagen als die menschliche Sprache“²¹. In einem anderen vielgelesenen Aufsatz, „Der Ersatz für die Träume“ (1921), hob Hofmannsthal einen kaum angesprochenen soziolinguistischen Aspekt hervor, indem er die unbewusste Angst der Großstadtmassen vor einer Sprache thematisierte, die sie als gesellschaftliches Herrschaftsinstrument empfinden würden: „Dass diese Bilder stumm sind, ist ein Reiz mehr, sie sind stumm wie Träume. Und im Tiefsten, ohne es zu wissen, fürchten diese Leute die Sprache; sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft“²².

Diese sprachskeptischen Zitate von ausgesprochenen Männern des Wortes zeigen, in welchem hohen Maße die post-nietzscheanischen Debatten über die Sprachkrise auch die Stummfilmtheorie beeinflusst haben. In *Der sichtbare Mensch* spricht sogar der Vertreter einer hochintellektualisierten Kultur (Balázs) von der „schmerzlichste(n) 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 filtrierte wird“²³. Dieser Sehnsucht nach einer wort- und vor allem begriffslosen Ursprache würde also die fast ausschließlich visuelle Ausrichtung des Stummfilms Rechnung tragen.

Eine solche radikale Hinterfragung der Allmacht der Sprache wird aber von

S. Kracauer und R. Musil in ihrer jeweiligen Rezension von Balázs' *Der sichtbare Mensch* mit unterschiedlicher Akzentsetzung kritisiert. Für Musil begibt man sich mit einer solchen Herabsetzung, die mit einer Überbewertung des damals aufkommenden Ausdruckstanzes einherging, auf ein „gefährliches Gelände“. Er bemängelt, „dass dieser gegen den ‚Verstand‘ gerichtete Ausbruchsversuch der ‚Seele‘, der ihr zu unmittelbarem Ausdruck verhelfen möchte, als es das entleerte und von Begrifflichkeit vergitterte Wort erlaubt“ den „menschlichen Geist auf allen Nebenwegen, nur nicht auf dem Hauptweg ins Freie führt“²⁴.

Kontrovers diskutiert werden mit der Hinwendung zu einer Seh- und Bildkultur auch die Ausdrucksmöglichkeiten des stummen Mediums, d. h. hier die der Schau-
21 Diese Zitate sind dem Nachwort H. H. Diederichs zur Neuauflage von *Der sichtbare Mensch*

entnommen (S. 132).

22 Wieder abgedruckt in: *Kino-Debatte*, a.a.O., S. 149-150, und in: F. Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne*

Kino, a.a.O., S. 446-447.

23 B. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, zit. nach: *ebd.*, S. 19.

24 R. Musil, „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen zu einer Dramaturgie des Films“, a.a.O., S. 157.

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 155

spieler. Seelisches oder Gedankliches, das ist hier, wie wir noch sehen werden, die Frage.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht weiter verwunderlich, wenn die Reflexionen der frühen Filmtheoretiker und -kritiker um eine immer differenziertere Darstellung der nicht wortgestützten Spielweisen kreisen, sei es auf der Bühne oder auf der Leinwand. Darüber hinaus wird das stumme Spiel der Filmschauspieler zusammen mit den neuen filmtechnischen Möglichkeiten und der sich daraus ergebenden Filmsprache analysiert. Wenn also in einer ersten Phase der Kinodebatten eine „Schauspielertheorie“ im Mittelpunkt des Interesses steht, sollte im Laufe der 20er Jahre eher eine „Materialtheorie“ des Kinos das filmdiskursive Feld beherrschen²⁵. Und in der Weimarer Zeit bildete sich in der Tat eine auch erzähltechnisch genuin kinematographische Filmästhetik heraus, die sich immer mehr von den theaterdramaturgisch

inspirierten und schauspielerzentrierten Diskursen der 1910er

Jahre löste²⁶. Daraus ergab sich beispielsweise, dass der Begriff der „Physiognomie“, wie bei Balázs, nicht mehr auf das menschliche Gesicht beschränkt blieb, sondern zu einer anthropomorphisierenden Grundmetapher der von der Kamera festgehaltenen sichtbaren Welt erhoben wurde (s. weiter unten)²⁷.

In filmwissenschaftlicher Hinsicht kann man sich dennoch fragen, inwiefern die spätere Verlagerung einer mehr schauspielerorientierten Filmtheorie auf eine „Materialtheorie“

nicht vergessen lässt, dass der bemerkenswerte Ideenreichtum früher Reflexionen über die nicht wortgestützte Expressivität des Spiels der „stummen“ Filmdarsteller von bestimmten technischen Entwicklungen getrennt werden kann, und das nicht zuletzt, weil dieses stumme Spiel sonst nicht präzise und differenziert genug analysiert werden kann. *Ex negativo* lässt sich dies vielleicht daran ablesen, dass Teile der frühen Filmkritik durch die Grundcharakteristik des Films – eine

25 Vgl. Helmut H. Diederichs, Nachwort zu: Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main

1979, S. 339.

26 Sie konnte sich nicht immer auf die Filmproduktion selbst berufen. Noch im Mai 1940 sieht

der im Pariser Exil lebende Kracauer auch im „Sprechfilm“, zumal im französischen, die Tendenz,

Theatralisches statt Filmisches zu favorisieren: „Um der von ihm (dem Sprechfilm) überschätzten Dialoge willen vernachlässigt er die Auswertung der bewegten Kamera und der Montage und gibt immer wieder Szenen, wie sie, kaum anders, auch im Theater möglich wären:

sie illustrieren das Gesprochene durch Bilder, statt die Bilder zum Sprechen zu bringen.“ (S. Kracauer, „Über den Filmschauspieler“, BNZ vom 30.5.1940, wieder abgedruckt in: S. Kracauer, *Werke*, Bd. 6.3, *Kleine Schriften zum Film 1932-1961*. Frankfurt am M. 2004, S. 321.

27 S. dazu: Mikhaïl Iampovski, „Profondeurs du visible. A propos de *Der sichtbare Mensch* von

Bela Balázs“ in: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma [AFRHC] (Hg.), *1895*, Paris 2010.

156 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur
mehr oder weniger schnelle Abfolge von Bildern mit unterschiedlicher Einstellungsgröße, Blickperspektive und Beleuchtung – nicht selten als störend empfanden, um das Schauspielerspiel gebührend einschätzen zu können. Sie waren nicht in der Lage, sich verstärkt für die Konfigurationen des auf der Leinwand durch Bildausschnitt und Montage zugleich konstituierten und gesprengten filmischen „Bühnenraums“ zu interessieren, in dem die Schauspieler agieren mussten. Und dieses schockartige, permanente Springen von einem Bild zum andern, von einer Einstellungsgröße und Kameraperspektive zur nächsten, war wohl, mehr als die gewohnheitsmäßige Fixierung auf gängige Dramen- und Schauspieltheorien, einer der Hauptgründe, warum die Filmtheorie zunächst das Schauspielerische privilegierte, war dieses doch der ruhige Pol, dessen auratische Dimension sich leichter mit traditionellen Kriterien beschreiben ließ²⁸. So war beispielsweise ein ausgesprochener Schauspielerfilm wie der schon erwähnte *Der Andere* für den Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts wegen der vielen Schnitteffekte kaum noch als solcher wahrnehmbar: „Ich kann mir nichts Stilleres und Kunstwidriges als dieses fortwährende Springen von Bild zu Bild, diesen durch nichts gerechtfertigten Wechsel des Maßstabs, auf den sich das Auge in aller Geschwindigkeit einstellen soll [...]. Dieser ewige Wechsel des Maßstabs, der Beleuchtung, der Bewegungstempi, versetzt den Zuschauer allmählich in einen Zustand nervöser Überreizung“

29. Für eingefleischte Filmskeptiker boten derart malträtierte Gesichter und Körper der Schauspieler auf der Leinwand keine Fluchtmöglichkeiten vor dieser als hysterisch empfundenen Zerstückelung der Wahrnehmung, man konnte von dieser
28 In Kap. VIII seines *Kunstwerk*-Aufsatzes (2. Fassung) insistiert Benjamin noch einmal darauf,

dass „die Kunstleistung des Filmdarstellers (die) dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert

(wird)“, sich „(definitiv) von der Kunstleistung des Bühnenschaupielers (die), dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert (wird)“. Unter Leitung des Kameramannes, der „laufend zu dieser Leistung Stellung (nimmt)“ wird diese „einer Reihe von optischen Tests unterworfen“ (W. Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: W. B., *Ges. Schriften* Bd. I.2 Abhandlungen, hg. Von Rolf Tiedemann

und Herbert Schweppenhäuser, Frankfurt am M. 1974, S. 487-488).

29 J. Fiebach, „Audiovisuelle Medien, Warenhäuser und Theateravantgarde“, in: E. Fischer-Lichte (Hg.), *TheaterAvantgarde*, Tübingen und Basel 1995, S. 34.

Im bereits zitierten *Kunstwerk*-Aufsatz empfindet Benjamin die „neue Strukturbildung der Materie“

durch die schnelle Montage als Befreiung von der „Kerkerwelt“ der abgebildeten Wirklichkeit und als willkommene Möglichkeit sich dem Imaginären zu öffnen: „Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen“ („Das Kunstwerk...“, a.a.O., S. 499-500).

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 157

nicht mehr abstrahieren. Es wird dann Aufgabe einer materialtheoretisch orientierten Filmkritik sein, das Spiel des Schauspielers mit der Sprache der Kamera sinnvoll zu verbinden. Balázs wird dies in seinen theoretischen Hauptwerken, *Der sichtbare Mensch* (1924) und dem an die sowjetische Filmkunst angelehnten *Geist des Films* (1930), mit einer ungewöhnlichen analytischen Schärfe leisten. Die unterschiedlichen Einstellungsgrößen, insbesondere die Nah- und Großaufnahmen, die die verbesserte vielschichtige Lesbarkeit des Schauspielergesichts verdeutlichen, schreibt er, seien, „die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt“³⁰. Und dieses „Mienenspiel“ bleibt allem Anschein nach doch das Wesentliche an der Filmkunst. Die Physiognomie wird zur Szenographie des Gesichts. Die Verbindung von Großaufnahme und Schnitt/Gegenschnitt-Technik – wie sie im amerikanischen Film schon um 1910 und im deutschen ein Jahrzehnt später immer häufiger Verwendung fand – macht darüber hinaus eine dramaturgische Rhetorik möglich, die hauptsächlich auf dem stummen Dialog der Blickaustausche beruht, wodurch wesentliche Affekte wie Liebe oder Hass effektvoller inszeniert werden können: „Ein Dialog der Verliebten kann nur mit den Augen geführt werden“³¹. Die ganze Mimik scheint sich in den Augen, den „Fenstern zur Seele“, zu verdichten: Bei einer Asta Nielsen, so ihr Bewunderer Balázs weiter, werden sogar Augen und Gesicht durch die Großaufnahme in die Lage versetzt, Dialog und Monolog in eins zu setzen³²: „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 30 Zit. nach: H. H. Diederichs, Nachwort zu *Der sichtbare Mensch*, a.a.O., S. 128. Erst die Großaufnahme macht das Gesicht als zentrales Element des Spiels des Schauspielers zum „medialen Ereignis“: „Angesichts seiner enormen Präsenz in der visuellen Kommunikation,

(...), kann das Gesicht nicht unabhängig von den optischen Medien, die ihm zu dieser Präsenz verhelfen, analysiert werden“ (Barck Joanna/Löffler Petra u.a., *Gesichter des Films*. Bielefeld 2005, S. 7).

³¹ *Der sichtbare Mensch*, a.a.O., S. 162. In *Der Geist des Films* wird es heißen: „Die innere Handlung,

die nur an den Gesichtern zu sehen ist, interessiert heut mehr als jene, die sich in äußerer Bewegung

sich kundtut (...). 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.“ (B. Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt am M. 20042, S. 18).

³² Asta Nielsen scheint einer der ersten Stummfilmstars gewesen zu sein, der seine kinematographische

Ausdrucksweise, sein „mediales Gesicht“ also „auf der Leinwand, wo alles vergrößert

war, beobachtete“ (vgl. Bergstrom, Janet: „Die frühen Filme Asta Niensens“ in: *Kino der Kaiserzeit Zwischen Tradition und Moderne*, hg. von Thomas Elsaesser und Michael Wedel, München 2002, S. 159).

158 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur
merklich (aber immer fühlbar) reflektiert sich darin wie in einem Spiegel der Ausdruck des anderen. (...) Sie trägt den ganzen Dialog auf ihrem Gesicht und verschmelzt ihn zur Synthese des Erfassens und des Erlebens“³³.

In seiner bemerkenswerten Antwort auf einen Theaterkritiker weigert sich zwar der schon erwähnte Albert Bassermann – es geht wieder um *Der Andere* –, zwischen dem Spiel von „Bühnenkünstlern“ und „Kinodarstellern“ grundsätzlich zu unterscheiden. Er weist aber auch aus der Praxis auf die spezifische Bedeutung des Kameraauges für dieses stumme Spiel hin, das, wie in Balázs' Beschreibung A. Niensens, so diskret wie intensiv zu sein habe, was Aufgabe des „Filmdramatikers“ sei, dessen Dramaturgie von der des „Bühnendramatikers“ verschieden sein sollte:

„Für den Kinodarsteller gibt es durchaus keine anderen Ausdrucksbedingungen, als für den Bühnenkünstler. Er hat nur, wenn seine Figur in genügender Größe und Deutlichkeit auf der weißen Fläche erscheinen soll, darauf Rücksicht zu nehmen, dass er für das dann verhältnismäßig kleine Gesichtsfeld des Objektivs zu spielen hat. Es sind also lediglich kleine technische Behelfe, die er sich anzueignen hat, wie etwa: ausgiebiger Gebrauch des Auges, etwas mehr Ruhe in den Gesten und Mäßigung im Bewegen der Lippen. (...) Gewiss ist die Hauptbedingung für das Kinodrama die Aktion. Aber seit wann sind denn seelische Vorgänge für das Kinodrama keine Aktion? (...) aber man kann Schmerz, Freude, Verzweiflung, Gram, Kummer, Niedergeschlagenheit, Liebe usw. genau so bringen, wie im Leben. (...) Sache des Filmdramatikers ist es Situationen zu erdichten, die sich mit möglichst wenig Text verständlich geben. Bei ihm kann man also von veränderten Bedingungen im Vergleich mit dem Bühnendramatiker reden, beim Kinodarsteller in keiner Weise. Er hat sich, unter Wahrung der kleinen technischen Behelfe, die ich oben genannt habe, genauso zu geben, wie auf der Bühne. Eher noch diskreter!“³⁴.

Indem er nicht nur das Vorfilmische, sondern auch das Filmische an diesem Spiel, „das Gesichtsfeld des Objektivs“ in Betracht zieht, kann Bassermann wesentliche Spielunterschiede herausstellen: Zentral für die Mimik ist das Spiel der Augen und nicht so sehr die „Bewegung der Lippen“³⁵, während der Gestik eine untergeordnete Rolle zufällt, wobei Bassermann die dramaturgische Funktion von Großaufnahmen von Körperteilen – insbesondere der Hände – sicherlich unterschätzt. Nichts-
33 B. Balázs, *Der sichtbare Mensch, a.a.O.*, S. 109. Ich lasse hier die Frage dahingestellt, ob die stillschweigende

Konvention eines „Verbots“ des direkten Schauspielerblicks in die Kamera, also des Blickkontakts mit dem Zuschauer, der diesen in die Diegese mit einbezieht und die Leinwand

als kinematographische „vierte Wand“ aufhebt, dem stummen Ausdruck der Gefühlswelt zu- oder abträglich ist. Es berührt die Frage des vom „Kino-Auge“ erzeugten Seh-Dispositivs zwischen Leinwand und Zuschauerraum.

34 H. Zischler, *Kafka geht ins Kino*, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 99-100.

35 Wie Szenenphotos von seiner Hamlet-Darstellung zeigen, scheint der „ausgiebige Gebrauch

des Auges“ nicht nur auf der Leinwand eine Spezialität von Bassermann gewesen zu sein.

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 159

destotrotz weist er auf eine wichtige Entwicklung der Stummfilmdramaturgie hin,

die, ein Jahrzehnt vor Balázs' Bemerkungen über A. Nielsen (s. oben), die dramatische „Aktion“ und deren Situationen immer mehr in die vom Mienenspiel ausgedrückten „seelischen Vorgänge“ verlegt. Dies hat, so Bassermann, weitreichende Konsequenzen für die Theaterdialoge selbst, denn diese können sich die im Film erworbenen Fertigkeiten des Schauspielers insofern zueigen machen, als sie sich „mit möglichst wenig Text verständlich geben“. Wäre da nicht die Einengung der Körpersprache, könnte man von einer vom Stummfilm angeregten Annäherung des Texttheaters an die Pantomime sprechen, an eine Pantomime allerdings, die ihre Effekte aufs Mienenspiel konzentrieren würde.

Diesen Auffassungen haftet aber noch sehr viel Theaterideologie an, hätte einer der bedeutendsten Filmtheoretiker der 1910er Jahre, Herbert Tannenbaum³⁶, gemeint, der als einer der ersten in seiner Broschüre *Kino und Theater* (1912) eine tiefgreifende Theorie des „Kinodramas“, des „Dramas der reinen Sichtbarkeit“, dargeboten hat. Diese „reine Sichtbarkeit“ ist es, die keine durch den Text vermittelten Psychologisierungen und Dramatisierungen eines klassischen Theaterstücks mit seinen langen Monologen bzw. Dialogen kennt und das Kino in einem positiven Sinne so „primitiv“ und deren Gestalten zu reinen „Triebmenschen“ macht: „Durch das Fehlen des Wortes ist dem Kinodrama die Fähigkeit genommen, differenzierte menschliche Charaktere zu zeigen oder Menschheitsprobleme dialektisch zu behandeln, Dinge, die uns im Theater interessieren. Dadurch wird die Welt des Kinos eigenartig primitiv: seinen Menschen mangelt völlig jede intellektualistische Beschwertheit, sie sind hemmungslos, reine Triebmenschen“³⁷.

Affekte, so Tannenbaum, werden um so prägnanter ausgedrückt, als sie nicht nur auf jegliche Verbalität verzichten, sondern auch nicht durch eine konventionelle körperliche Zeichensprache – „ganz allgemein bewusst angenommene Zeichen zum Zwecke der Kundbarmachung eines Willens oder eines inneren Zustandes“ – zur Darstellung gelangen. Darin bestehe die hohe Kunst einer auch von ihm zur Referenz erhobenen Asta Nielsen, bei der

„Geste und Mimik der konsequente, innerlich bedingte Ausfluss seelischer Regungen zu sein (scheint). [...] So erleben wir die Affekte unmittelbar. Und hier zeigt sich das wahre Wesen der spezifisch kinematographischen Mimik, für welche heute kaum weitere Beispiele angeführt werden können.“

³⁶ Zu Tannenbaums. H. Schlüpmann, *Die Unheimlichkeit des Blicks*, a.a.O., S. 270-277.

³⁷ H. Tannenbaum, „Probleme des Kinodramas“ (1913), in: *Prolog vor dem Film*, a.a.O., S. 312-

318. Alle Tannenbaum-Zitate aus diesem Text.

160 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

Hier wird die Ausdruckskraft des Filmmimen radikal von dessen Spielweise abgekoppelt, die vom Theater, zumal vom naturalistischen, herkommend, eine „merkwürdige Unkultur der Mimik“ erzeugte, „wo man bei der einseitigen Pflege des Wortes jede Geste unterdrückte, damit sie nicht als unnatürliche Übertreibung empfunden werden könnte“. Tannenbaum liefert folglich die Schauspielertheorie der nur im Film wirklich möglichen Abkehr vom Sprachlichen in Literatur und Theater, indem er vom Kinodarsteller „einen absolut eigenen Stil“ fordert, „der sich von dem der Schaubühne wesentlich unterscheidet“³⁸. Dadurch würde er selbst gleichsam zum originellen, „selbstschöpferischen“ Autor dessen werden, was er auf der Leinwand zeigt, während er als Sprechender eine nur „reproduzierende“ Funktion erfüllen würde:

„Und wenn es wahr ist, dass die Schauspielkunst in der Verlautlichung lediglich reproduzierend,

in der Verkörperung selbstschöpferisch ist, dann ist der Schauspieler des Kinos ganz anders ein produktiver Künstler, als der des Theaters“³⁹.

Diese spezifische „Verkörperung“ des Filmdarstellers unterscheidet ihn aber auch, so Tannenbaum, von der angeblich so nah verwandten pantomimischen Kunst, deren stark stilisierte Zeichensprache eher mit dem Tanz zu vergleichen sei: „Die Pantomime ist eine mehr tänzerische Gestaltung seelischer Regungen, und ihre Mimik trägt vornehmlich einen symbolischen Charakter“.

Das andere, schon angesprochene Unterscheidungsmerkmal, die Tatsache „dass die Schauspieler die Mundbewegungen des Sprechers ausführen, obgleich man keine Worte hörte und hören kann“, sei aber keine Aufforderung an den Zuschauer die gesprochenen Worte vom Schauspielermunde abzulesen (etwa die Zwischentitel zu ergänzen), sondern „lediglich als mimisches Ausdrucksmittel“ aufzufassen „sowie etwa das Hochziehen der Augenbrauen, das Rollen der Augen oder die Gesten der Hände“⁴⁰. Jahre später sollte B. Balázs dieses Lippenspiel zwischen Sicht- und Hörbarem ähnlich beurteilen: „Wer das Sprechen *sieht*, erfährt ganz andere Dinge als jener, der die Worte hört. Auch während des Sprechens kann der

38 Auch wenn er schreiben kann, dass die „kinematographische Technik [...] bei aller Neuheit

ihre Wurzel hat in der Urzeit theatralischer Darstellung“, was H. Schlüpmann, die diese Stelle aus „Kino und Theater“ zitiert, als Verkennung dieser Technik deutet, die „nur noch im Schatten der Wiederholung des immer Gleichen dramatischer Darstellung sich perfektionieren lässt“ (vgl. *Die Unheimlichkeit des Blicks*, a.a. O., S. 271).

39 H. Tannenbaum, *Kino und Theater*. Zit. im Nachwort H. H. Diederichs' zu B. Balázs, *Der sichtbare*

Mensch, a.a.O., S. 133-134.

40 S. Anm. 32.

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 161

Mund oft viel mehr zeigen als seine Worte sagen können.“ Deshalb spreche „der gute Filmschauspieler ganz anders als der gute Bühnenschauspieler. Er spricht für das Auge deutlich und nicht für das Ohr“⁴¹.

Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, wenn 1932 – nach den Anfängen des Sprechfilms also – der andere große Filmtheoretiker der Weimarer Zeit, Rudolf Arnheim, in der stummen Bewegung der Lippen im Stummfilm, ähnlich wie Balázs, keine technische Unzulänglichkeit erblickt, sondern einen Gewinn an autonomer Expressivität: „Im Stummfilmdialog sind z. B. die Lippen nicht mehr wortformende Körperorgane, sondern vor allem Ausdrucksmittel: die Art, wie der Mund aufgerissen wird, das Geplapper der Lippen – das ist Mimik, die nicht Abfallprodukt der Sprachproduktion ist, sondern Eigenwert hat“⁴².

Darüber hinaus vertrat schon 1913 ein Filmtheoretiker, wie der Schriftsteller und Journalist Joseph Lux, die Auffassung, dass der Filmschauspieler, der nicht wie der Theaterschauspieler „durch das Wort und den Geist der Dichtung befeuert ist“, dieses stumme Sprechen braucht, um die mit seiner Rolle verbundenen Affekte nachempfinden zu können: „Diese von uns nicht gehörten Worte sind im Kino derzeit Notbehelf; sie wirken wie auf der Bühne emotionell, um den Schauspieler in seine Rolle zu versetzen und die nötige Aufregung auszulösen, die er im Spiele braucht“⁴³. „Derzeit“ meint aber, so lange wie „man noch über keinen kinomäßigen Kunststil verfügt, der imstande ist, mit der einfachen Gebärde und Mimik alles auszudrücken“⁴⁴, so wie „Einfachheit“ von Mimik und Gestik meint, dass das Kino die andere wortlose Kunst, die „gänzlich überlebte und gar zu beschränkte Kunstform der Pantomime“, nicht nachahmen darf: „Die Umständlichkeit der pantomimischen

Gebärdensprache ist im Kino nicht zu vertragen“. Im Gegensatz zu den frühen Stummfilmen, die gern mit der Überzeichnung von (oft nur vorgetäuschten) Affekten spielten, würden diese auf der Leinwand eher einer minimalistischen Ausdrucksweise bedürfen:

„Unter Mimik ist nicht Gesichterschneiden zu verstehen, keine Grimasse, kein Verzerren der Muskeln – es ist unglaublich, wie groß die Einfachheit des Ausdrucks sein muss,

41 B. Balász, *Der sichtbare Mensch*, a.a.O., S. 34-35.

42 R. Arnheim, *Film als Kunst*, München, 19742, S. 131.

43 J. A. Lux, „Das Kinodrama“, in: *Prolog vor dem Film*, a.a.O., S. 320.

44 *Ebd.*

162 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur und wie gerade die stärkste Wirkung in den leisesten Zeichen beruht. Gerade das bringt uns Asta Nielsen immer wieder eindringlich zum Bewusstsein“⁴⁵.

Es zeichnet sich also, könnte man aus diesen schauspielertheoretischen Äußerungen schlussfolgern, eine neue „Kultur der Physiognomik“ filmischer Natur ab, die auf einer durch die Groß- bzw. Nahaufnahme möglich gemachten, „intimeren“ Wahrnehmung des Leinwandgesichts basieren würde, wie der Nietzsche-Anhänger und künftiger NS-Philosoph Alfred Baeumler 1912 schrieb:

„Alle die feinen Verschiebungen der Züge des Gesichts, die sonst nur den Inhabern der Proszeniumslogen und der ersten Reihe des Parketts sichtbar wurden, die ausdrucksvollen Gesten, die leisen Bewegungen der Hand und der Lippen werden scharf und klar anschaulich. Eine Welt des Ausdrucks tut sich auf. Die zahllosen Möglichkeiten der Seele, sich zu geben, zu verraten, in einem Zucken oder Zittern sichtbar zu werden, sie werden vom Film zur Wirkung aufgerufen. Eine neue Kultur der Physiognomik und des mimischen Spiels bildet sich heraus“⁴⁶.

Diese neue Kultur entsteht also im Kino durch diese vom Theater nie gekannte Intimität des neuen Raumgefühls, das sich zwischen dem Gesicht in der Großaufnahme auf der Leinwand und allen Zuschauern im Saal entfaltet⁴⁷ und zum ersten Mal die subtilsten Mienenspiele und die kaum angedeuteten Gesten wahrnehmbar macht. Im Kapitel „Großaufnahme“ von *Der Geist des Films*, wird B. Balázs die Bedeutung dieser Einstellungsgröße, in der das gefilmte Gesicht eines einzigen Darstellers den „ganzen szenischen Rahmen ausfüllt“ (Tannenbaum) und für einen Augen-Blick die Fluidität der Bilder zum Stocken bringt, für die adäquateste Raumgestaltung des dadurch teilweise autonom gewordenen Mienenspiels:

„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, 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“⁴⁸.

Zusätzlich zu dessen verstärkter Erscheinungspräsenz in der Großaufnahme, die dennoch für einige die eigentliche Präsenz auf dem Theater niemals ersetzen

45 *Ebd.*

46 *Ebd.*, S. 192.

47 „Der Film (...) hat die fixierte Distanz des Zuschauers aufgehoben; jene Distanz, die bisher

zum Wesen der sichtbaren Künste gehört hat. (...) Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films“. B. Balázs, *Der Geist des Films*, a.a.O., S. 15.

48 *Ebd.*, S. 16.

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 163

kann⁴⁹, wird aber eine ganze Theatralität und Narrativität des menschlichen Gesichts als Ausdrucks- und Projektionsbühne menschlicher Affekte dadurch möglich. Es ist eine Art „sekundäres Gesicht“ (G. Deleuze), das die beiden Pole des „Affektbildes“, Reflexivität und Intensität, mit einander verbindet⁵⁰, möglicherweise in einem „physiognomischen Mosaik“ (B. Balázs), in dem beide Pole in einer einzigen Großaufnahme ineinander übergehen⁵¹. Es entsteht dann das vom selben Balázs angesprochene „Wunder der polyphonen Physiognomie“, das schon der Theater- und Filmkritiker Walter Turzsinsky 1913 (wieder einmal) an Asta Niensens Spiel so bewunderte, „in welchem sich das Überrumpeltsein, die Bestürzung (...) zur Entschlossenheit verdichten; in welchem unter dieser alabasterweißen Stirnhaut, hinter diesen zitternden Augen plötzlich ein ganzes Netz von sich blitzschnell miteinander verwebenden Entschlüssen sichtbar wird“⁵². Im selben Jahr hebt ein Kritiker der ersten deutschen Filmillustrierten, *Lichtbild-Bühne*, die „polyphone Physiognomie“

A. Niensens hervor, um die narrativen Vorzüge des „intensiven“ Gesichts einer herausragenden Filmschauspielerin gegenüber einer Theaterdichtung mit Hilfe eines musikalischen Begriffs – die eigene Musikalität der Bilder im 49 Der junge G. Lukács schreibt 1911 in seinen viel kommentierten „Gedanken zu einer Ästhetik

des Kinos“: „Die Bühne ist absolute Gegenwart. (...). Das Fehlen dieser Gegenwart ist das wesentliche Kennzeichen des Kinos. Nicht weil die Filme unvollkommen sind, nicht weil die Gestalten sich heute noch stumm bewegen müssen, sondern weil sie eben nur Bewegungen und Taten von Menschen sind, aber keine Menschen. Dies ist kein Mangel des Kinos, es ist seine Grenze, sein *principium stilisationis* (...).“ (vgl. *Prolog vor dem Film*, a.a.O., S. 301-302). In

seinem Essay *Über den Film* von 1928 vertritt Th. Mann eine ähnliche Auffassung: „Auch haben die menschlichen Gestalten des Films nicht die körperliche Gegenwart und Wirklichkeit der Träger des Dramas. Sie sind lebendige Schatten. Sie sprechen nicht, sie sind nicht, sie waren.“

Thomas Mann, *Appell an die Vernunft. Essays 1926-1933*, Frankfurt am M., Fischer TB 1994, S. 87.

⁵⁰ Vgl. G. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, Kap. 6, in dem ausgehend von einer postulierten Identität

von Großaufnahme und (Film) Gesicht der (fließende) Unterschied zwischen „reflexivem“ und „intensivem“ Gesicht mit Hilfe von Descartes' *Traité des passions* (s. weiter oben) ausführlich

behandelt wird. Zweiteres würde das „reine Potenzial“ einer Serie darstellen, die die Grenzen einer einzigen, als wenig mobile und transparente „Attraktion“ aufzufassenden Großaufnahme des Gesichts durch mimische Veränderungen sprengt. Insofern stellt das „intensive

Gesicht“ eine Art serielle, narrativ strukturierte Ausdrucksbewegung eines Affekts.

⁵¹ Er beschrieb dieses „Mosaik“ als zusammengeschnittene Serie von einzelnen physiognomischen

Ausdrücken mit einer sich verändernden Wirkung: „Nur durch Montage ist es bis zu einem gewissen Grade möglich aus Aufnahmen einzelner, spontaner Naturausdrücke, aus Urphysiognomien,

die Illusion einer erdichteten Handlung hervorzubringen. [...] Sie scheinen sich dann aufeinander zu beziehen und ändern dadurch ihre Bedeutung, ihre seelische ‚Valeur‘.“

(*Der Geist des Films*, a.a.O., S. 22).

52 Vgl. *Prolog*, a.a.O., S. 353-354.

164 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

Stummfilm ist längst ein sehr produktiver Topos der Forschung geworden⁵³ – zu verdeutlichen: „Der Dichter, der diese Empfindungen in Worte fassen wollte, würde lange Tiraden vom Stapel lassen müssen, deren Rezitation viele Unmöglichkeiten (Monologe, Selbstgespräche ‚abseits‘ usw.) nötig machten“⁵⁴.

Die filmische Dramaturgie entsteht also durch „mimische Dialoge“ (Balázs), die durch den immer häufigeren Einsatz der Schnitt/Gegenschnitt-Technik als Spiel der Kamera mit den Physiognomien ermöglicht werden. Hinzu kommen Maske, Beleuchtung und Bildausschnitt, die das Filmgesicht auf eine technisch-apparative Weise ein zweites Mal gestalten.

In seinem Kommentar von Carl Dreyers *Jungfrau von Orleans* (1928) sieht R. Arnheim die dramaturgische Funktion von Groß- bzw. Detailaufnahmen auch darin, dass sie die Handlung in den Hintergrund zurückdrängen⁵⁵. Damit knüpft er an Gedankengänge die die frühe Schauspielertheorie (etwa bei Turszinsky) schon angestellt hatte: jenseits der eigentlichen Handlung kann aus dem Mienenspiel der Gesichter eine zweite, subtextuelle und oft kontrastive Handlung herausgelesen werden, die für den aufmerksamen Zuschauer eine zweite Deutungsebene sichtbar macht.

Mit dem Aufkommen von Detailaufnahmen des Gesichts wird sogar die Dialogizität des Gesichts auf „Teilphysiognomien“ ausgeweitet, die Balázs, wie viele nach ihm, an berühmten Szenen aus Dreyers *Jungfrau von Orleans* (1928) und an den Popengesichtern in Eisensteins *Generallinie (Der Kampf um die Erde)* (1929) veranschaulicht:

Man erinnere hier an die schnelle Montage der grotesk wirkenden, plappernden Mäuler der geistlichen Richter in Dreyers Inquisitionsszenen, die mit den langsamen Großaufnahmen von Falconettis stummem Leidensgesicht einen unmöglichen Dialog inszenierten oder an die „Vielschichtigkeit der Physiognomie“⁵⁶ des Popen bei Eisenstein. Diese „Mikrophysiognomien“ erzeugen einen stummen Subtext jenseits aller Wörtlichkeit und fördern gleichzeitig eine Art metonymische Wahrheit der Gesichter zutage, die die ganze Physiognomie dekonstruiert und neu zusammensetzt. Die Kamera „zeigt das Gesicht, das dahinter steckt. Hinter dem Gesicht, das man macht, das Gesicht, das man hat und nicht ändern

53 Vgl. E. Heboyan, F. Heitz, P. Louguet, P. Vienne, *Le son au cinéma*, Presses de l'Université d'Arras 2011.

54 Zitiert von H. H. Friedrichs, im Nachwort zu Balázs, *Der sichtbare Mensch*, a.a.O., S. 139.

55 Vgl. *Kritiken und Aufsätze*, a.a.O., S. 209-210.

56 *Der Geist des Films*, a.a.O., S. 19. Wenn nicht anders vermerkt, sind alle weiteren Zitate dem

Kapitel „Die Großaufnahme“ von Balázs' Buch entnommen.

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 165

noch kontrollieren kann“, sie zeigt „das unsichtbare Antlitz“, auf dem „zuweilen mehr zu lesen ist, als darauf geschrieben steht.“. Es ist das „Grundgesicht“, das „unter dem Mienenspiel“ (Hervorh. von B.B.) durchschimmert. Das „Spiel“ ist hier mehr die Sache der Kamera als die des mimischen Spiels der Schauspieler selbst⁵⁷. Dadurch kann diese aber (vor allem durch Beleuchtung und Blickwinkel) ein „überpersönliches“ Gesicht auf die Leinwand bannen, das „Gesicht der Klasse“, das der Marxist Balázs an den großen Sowjetfilmen von Eisenstein, Pudowkin oder

Dowschenko so bewundert⁵⁸ und von der „kunstgewerblich dekorativen Komposition (wie etwa der Arbeitermarsch im Fritz Lang-Film Metropolis)“ scharf unterscheidet. „Diese Massen haben eine Physiognomie, so ausdrucksvoll, wie es nur ein Gesicht sein kann: eine Massenphysiognomie“. Am Beispiel der sowjetischen Filme möchte Balázs verdeutlichen, dass Klassenkampf bereits in der filmischen Konfiguration der Physiognomien stattfinden kann („Gesichter kämpfen hier gegeneinander“): „Nicht bloß den Unterschied zwischen dem degenerierten Aristokraten und dem ungeschlachten

Bauern, zwischen dem feisten Finanzier und dem verelendeten Proleten.

Diese Unterschiede waren schematisch stilisiert auf der Bühne zu sehen. Die Kamera jedoch ist ganz nahe herangerückt und hat hinter diesen dekorativ-äußerlichen Unterschieden den heimlichen Ausdruck der überpersönlichen, klassenbedingten Gesinnung gefunden“.

Die Aufgabe der Kameraarbeit am „überpersönlichen“ Physiognomischen in den großen „Russenfilmen“, die ab Ende der 20er Jahre in Berlin zu sehen waren, hat auch Konsequenzen für die Filmdramaturgie, die fortan individualisierte Helden entbehren kann aber nicht die Ausdruckskraft ihrer Gesichter, in die sich ein klassenbedingter „Sozialgestus“ (Brecht) eingeschrieben hat. Nicht durch die hohe Kunst der expressionistischen Maskenbildner, die die Gesichtszüge übertünchen, um die glühende Ausstrahlung der Augen mit einer von Lichteffekten unterstrichenen Maskenstarre kontrastieren zu lassen wird dies möglich, sondern durch kontrastreiche Beleuchtung und ungewöhnliche Kameraperspektiven, die die Filmtheorie immer mehr beschäftigen werden.

Am Ende der Stummfilmperiode und bevor der Sprechfilm neue technische Spiele zwischen dem mimischen Spiel und den nachsynchronisierten Tönen mög-

57 „Das spezifisch Filmische an dieser Mikrodramatik ist, das sie nicht durch das Spiel, sondern

durch die Kamera hervorgebracht wird“ (*ebd.*, S. 26).

58 „Keine marxistische Analyse könnte die Klassenschichtung genauer unterscheiden als die herrliche Typologie der russischen Filme“ (*ebd.*, S. 25).

166 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

lich macht und damit auf den konventionell-arbiträren Charakter der Vereinigung von Gesicht und Stimme aufmerksam machen kann⁵⁹, scheint sich also die immer größere „Tiefe des Sichtbaren“⁶⁰ einer Stummfilm-Entwicklung zu verdanken, die an der Schnittstelle zwischen dem Spiel des Schauspielers und dem Spiel der Kamera – zwischen „mise en scène“ durch den Regisseur und „mise en images“ durch Regisseur und Kameramann – angesiedelt ist⁶¹. Im Kino wird folglich ein dreifaches Spiel gespielt: zwischen Schauspieler, Regisseur und Kameramann, d.h. zwischen dem noch nicht „filmisch“ gewordenen Gesicht und dem „Kamera-Auge“ (D. Vertow), in dem die Blicke des Regisseurs und des Kameramanns „amalgamiert“ werden⁶². In Bezug auf das Spiel der Filmdarsteller muss also der Übergang von der „Schauspieler-“ zur „Materialtheorie“ als schrittweiser Übergang zu einer Kameratheorie begriffen werden, die davon ausgeht, dass erst durch eine kinogerecht eingesetzte, „produktive Kamera“ (Balázs) die anfänglich stark theatralische vorfilmische Schauspieler-Physiognomik zu einem Filmgesicht wird, das, metaphorisch ausgeweitet, viele Bereiche der Wirklichkeit figurieren kann. Balázs' *Der Geist des Films* ist vielleicht das erste große theoretische Werk, das am Beispiel des sowjetischen Films das mimische und gestische Spielen vom Schauspieler auf die Kameraarbeit verlagert: „Es soll und braucht ja nicht ‚gespielt‘ zu werden. Es soll nicht erst ‚dargestellt‘ werden, was die Kamera, gleichsam aus zweiter Hand, reproduziert,

sondern sie soll etwas entdecken und direkt zeigen, was von Natur aus da ist.“ Die Darsteller in diesen Filmen sind „Originaltypen“ bzw. „Urphysiognomen“. Gemeint ist hier vor allem die Entkopplung von Bild und Ton, die „Akusmatisierung“ des Tons (M. Chion), dessen Quelle im Bildausschnitt nicht zu sehen ist und „hors champ“ bleibt, wie sie in den ersten Sprechfilmen F. Langs – *M. eine Stadt sucht den Mörder* (1931) und *Das Testament*

des Dr. Mabuse (1932-33) – praktiziert wird.
60 S. Anm. 19.

61 Ich verweise hier auf den Aufsatz von Karl Prümm, „Von der Mise en scène zur Mise en images“, der für eine filmgeschichtlich relevante Aufwertung der Kameraarbeit plädiert. Prümm verortet die Anfänge dieses noch nicht richtig vollzogenen Paradigmenwechsels in der Filmgeschichtsschreibung im theoretischen Werk B. Balázs' und R. Arnheims in den späten Weimarer Jahren: „Die Kategorie der ‚produktiven Kamera‘, die nicht nur aufzeichnet, sondern

eine neue, eine filmspezifische Sichtbarkeit entstehen lässt, wird dann grundlegend für Balázs' 1930 erschienene Filmtheorie *Der Geist des Films*. Stärker noch als Balázs, (...) geht Rudolf Arnheim von der Kamera als einem bildgenerierenden Prinzip aus. Mit großer Konsequenz

und Klarheit demonstriert Arnheim in *Film als Kunst* (1932), dass jede filmische Darstellung per se Formanwendung ist, jeder Eingriff der Kamera in das Raum-Zeit-Kontinuum einen Formungsprozess darstellt.“ (Karl Prümm, „Von der Mise en scène zur Mise en images“, in Thomas Koebner und Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München 2006, S. 25).

62 *Ebd.*, S. 26.

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 167

mien“, die die Natur darstellen, „wie Berge, Bäume oder Tiere, deren Physiognomie so wesentlich und allgemeingültig ist“. An der Kamera (und an der „physiognomischen Bildung“ des Regisseurs) liegt es, daraus sinn-volle stumme Dialoge herauszukonstruieren:

„Wie muss sich Auge und Apparat ins das Gesicht hineinbohren, um gerade jene Nuance fertig vorzufinden, die der Schauspieler auch nach genauester Vorschrift so schwer spielen kann. Dem Schauspieler genügt die naive Ausdrucksfähigkeit. Der Regisseur muss hier eine ganz hohe physiognomische Bildung mitbringen, die ihm durch die Großaufnahmen der Kamera geworden ist“.

Art. publié in : Philippe Wellnitz (Hg.), *Das Spiel in der Literatur*, Frank u. Thimme, Berlin 2013, p. 147-167.