

Béla Balázs

Der sichtbare

Mensch

oder die Kultur
des Films

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1536

Béla Balázs gehört zu den »Klassikern« der filmästhetischen Theorie, in einer Reihe mit Eisenstein, Pudowkin, Arnheim und Kracauer. Sein frühestes Filmbuch, *Der sichtbare Mensch* von 1924, ist die erste wirklich folgenreiche Filmtheorie, in der die Quintessenz von drei Jahrzehnten künstlerischer Entwicklung des neuen Mediums gezogen wird: vom Anspruch her eine Kunstphilosophie mit der Absicht, der legitimen Kunst des Volkes zu ihrem Recht zu verhelfen, inhaltlich eine Filmdramaturgie, die die ästhetischen Probleme des Films systematisch angeht, methodisch eine empirische Arbeit als Ergebnis von eineinhalb Jahren intensivster Filmkritiker-Tätigkeit in Wien und stilistisch die Filmtheorie eines Dichters, der immer wieder treffende Sprachbilder findet und dessen Begeisterung für das Kino sich auch heute noch unvermittelt auf den Leser überträgt.

Béla Balázs, geboren 1884 in Szeged/Ungarn, war als Dramatiker, Lyriker und Essayist, Drehbuchautor, Filmkritiker und -theoretiker tätig. Weitere filmtheoretische Bücher: *Der Geist des Films* (1930; stw 1537), *Iskusstwo Kino* (*Filmkunst*, 1945), *Filmkultúra* (1948, deutsch: *Der Film*, 1949).

Béla Balázs
Der sichtbare Mensch oder
die Kultur des Films

*Mit einem Nachwort von
Helmut H. Diederichs
und zeitgenössischen Rezensionen
von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz,
Siegfried Kracauer und Erich Kästner*

Die Erstausgabe von *Der sichtbare Mensch* erschien 1924
im Deutsch-Österreichischen Verlag

7. Auflage 2025

Erste Auflage 2001

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1536

© 2001, Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining
im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlag nach Entwürfen
von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Satz: Typoforum GmbH, Nassau

Druck: Libri Plureos GmbH, Hamburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29136-8

Suhrkamp Verlag GmbH

Torstraße 44, 10119 Berlin

info@suhrkamp.de

www.suhrkamp.de

Inhalt

Béla Balázs	
Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films	7
Vorrede in drei Ansprachen	9
I. Wir bitten um Einlaß!	9
II. An die Regisseure und alle anderen Freunde vom Fach	12
III. Vom schöpferischen Genuß	13
Der sichtbare Mensch	16
Skizzen zu einer Dramaturgie des Films	24
Die Filmsubstanz	24
Typus und Physiognomie	37
Das Mienenspiel	43
Die Großaufnahme	49
Das Gesicht der Dinge	59
Natur und Natürlichkeit	66
Die Bilderführung	84
Fragmentarischer Nachtrag	95
Weltanschauung	100
Zwei Porträts	105
Chaplin	105
Asta Nielsen	107
Anhang	113
Nachwort	
Helmut H. Diederichs, »Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen«	
Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge	115
Rezensionen	148
Robert Musil, Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (1925)	148
Andor Krasznai-Krausz, Béla Balázs: Der sichtbare Mensch (1926)	168
Siegfried Kracauer, Bücher vom Film (1927)	170
Erich Kästner, Ästhetik des Films (1928)	175
Nachweise	177

Der sichtbare Mensch
oder die Kultur des Films

Vorrede in drei Ansprachen

I. Wir bitten um Einlaß!

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

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

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

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

Warum das Mißtrauen gegen die Theorie? Sie muß gar nicht stimmen, um große Werke zu inspirieren. Fast alle großen Entdeckungen der Menschheit gingen von einer falschen Hypothese

aus. Auch ist eine Theorie sehr leicht zu beseitigen, wenn sie nicht mehr funktioniert. Aber die »praktischen Erfahrungen« des Zufalls verammen wie schwere, undurchsichtige Wände den Weg. Noch nie ist eine Kunst groß geworden ohne Theorie.

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

Doch von dem Wert der Theorie brauche ich wohl die gelehrten Herren, an die ich mich jetzt wende, am wenigsten zu überzeugen. Eher davon, daß *der Film* einer Kunsttheorie würdig ist.

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

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

300 000 (*dreihunderttausend!*) Menschen in einer nicht sehr großen Stadt.

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

Nun, möge die Kulturgeschichte sich – so höre ich euch sagen – mit dem Film befassen, ein Problem der Ästhetik und Kunstphilosophie ist er nicht. Wahrlich, die Ästhetik gehört zu den hochmütig-aristokratischsten Wissenschaften, denn sie ist eine der ältesten und stammt noch aus der Zeit, da mit jeder Frage die letzte Frage nach Sinn und Sein gemeint wurde. Darum hat sich auch die Ästhetik die Welt immer ganz aufgeteilt und findet für Neuerscheinungen sehr schwer Platz. Es gibt keine so exklusive Gesellschaft wie die der Musen. Und nicht mit Unrecht. Denn jede Kunst bedeutet ein eigenes Verhältnis des Menschen zur Welt, eine eigene Dimension der Seele. Solange der Künstler in diesen Dimensionen bleibt, können seine Werke nie dagewesen, neu sein, seine Kunst ist es nicht. Wir können mit Teleskop und Mikroskop tausend neue Dinge entdecken, es wird doch immer nur das Gebiet des Gesichtssinns sein, das erweitert wurde. Doch eine neue Kunst wäre wie ein neues Sinnesorgan. Und diese vermehren sich auch nicht allzu häufig. Und dennoch sage ich euch: der Film ist eine neue Kunst und so verschieden von allen anderen wie Musik von der Malerei und diese von der Literatur. Sie ist eine

von Grund aus neue Offenbarung des Menschen. Dies zu beweisen, will ich versuchen.

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

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

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

II. An die Regisseure und alle anderen Freunde vom Fach

Ihr schafft den Sinn, ihr braucht ihn nicht zu verstehen. Ihr müßt es in den Fingerspitzen haben, nicht im Kopf. Und dennoch, Freunde, es gehört zur Würde eines jeden Berufes, daß er seine Theorie hat. Denn mit der Praxis ist es so wie mit der Kunst des

Wunderdoktors. Er kennt keine Theorie, die Erfahrung diktiert ihm seine Rezepte, und er kuriert oft besser als der gelehrte Arzt. *Aber doch nur Fälle, die ihm schon untergekommen sind.* Neuen Problemen steht er ratlos gegenüber. Denn Erfahrung kann sich naturgemäß nur darauf beziehen, was schon dagewesen ist, und er hat keine Methode, das Neue zu erforschen. Zum Experimentieren ist aber der Film ein zu teures Ding. Auch in der Technik wird nie aufs Geratewohl darauf losexperimentiert. Erst steckt die Theorie bestimmte Ziele und rechnet alle Möglichkeiten aus, und nur die Wege werden im Experiment ausgeprobt.

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

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

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

III. Vom schöpferischen Genuß

Ich werde wohl auch einige Worte der Entschuldigung und Rechtfertigung an das Publikum richten müssen, denn ich fühle mich fast schuldig vor ihm. Ich komme mir vor wie die Schlange, die den Kindlich-Unschuldigen vom Sündenbaum des Wissens zu essen geben will. Denn das Kino war ja bis jetzt das glückliche Paradies der Naivität, wo man nicht gescheit, gebildet und kri-

tisch sein mußte, in dessen Dunkel, wie in der Rauschatmosphäre einer Lasterhöhle, auch die kultiviertesten und ernstesten Geister sich ihrer verpflichtenden Bildung und ihres strengen Geschmacks ohne Scham entkleiden konnten, um sich in nackter, urnatürlicher Kindlichkeit dem bloßen primitiven Zuschauen hinzugeben. Nicht nur von der Arbeit, sondern auch von der seelischen Differenziertheit hat man sich dort ausgeruht. Man durfte darüber lachen, daß einer auf den Hintern fällt, und durfte (im Dunkeln!) über Dinge dicke Tränen weinen, die man als Literatur mit Verachtung von sich zu weisen verpflichtet war. Man hat sich geniert, an schlechter Musik Gefallen zu finden. Aber das Kino war, Gott sei Dank, keine Bildungsangelegenheit! Es war ein einfaches Genußmittel wie der Alkohol. Und jetzt soll das auch eine Kunst werden, von der man etwas zu verstehen hat? Jetzt soll man auch da gebildet werden und einen Unterschied erfahren zwischen gut und schlecht wie nach dem Sündenfall?

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

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

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

hat nicht nur Geld, sondern auch Talent, Geist, Geschmack und Leidenschaft gekostet, die alle in ihm glühen und schillern wie das Feuer im echten Edelstein und für den Kenner sichtbarer sind als das investierte Geld.

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

Doch werdet ihr sagen, was die gelehrten Ästhetiker sagen: der Film ist eben keine Kunst, weil er ja von vornherein auf den unkritischen Geschmack eingestellt ist und auch gar keine Anforderungen an ein besonderes Verständnis stellt. Das im allgemeinen zu behaupten, ist ein Unrecht. Aber zugestanden, daß es fast soviel schlechte Filme wie schlechte Bücher gibt, und zugestanden, daß die Herstellung eines Films so ungeheuer kostspielig ist, daß die Unternehmer einen Mißerfolg nicht riskieren können und daher unbedingt mit dem bereits vorhandenen Bedürfnis rechnen müssen. Was folgt daraus? Nur, daß es von euch, von eurem Bedürfnis, von eurer Genußfähigkeit abhängt, was für Filme ihr bekommen werdet. Der Film ist, mehr als jede andere, eine soziale Kunst, die gewissermaßen vom Publikum geschaffen wird. Jede andere Kunst ist doch im wesentlichen durch den Geschmack, durch das Talent der Künstler bedingt. Beim Film wird aber der Geschmack und das Talent des Publikums entscheiden. In dieser Mitarbeit liegt eure große Mission. Das Schicksal einer neuen, großen, unermesslichen Möglichkeiten bietenden Kunst ist in eure Hände gelegt. Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen, um sie dann zu bekommen, ihr müßt erst lernen, ihre Schönheit zu sehen, auf daß sie überhaupt entstehen kann. Und wenn wir sie verstehen lernen, so werden wir, wir Publikum, mit unserer Genußfähigkeit zu ihrem Schöpfer.

Der sichtbare Mensch

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

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

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

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

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

Es war die große Zeit der bildenden Künste, da der Maler und der Bildhauer nicht nur Form und Raumverhältnisse zu abstrakten Gebilden komponierte und der Mensch für ihn nicht nur ein Formproblem war. Die Künstler durften Seele und Geist malen,

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

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

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

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

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

Ist es ein Zufall, daß gerade in den letzten Jahrzehnten gleichzeitig mit dem Film auch der künstlerische Tanz zu einem allgemeinen Kulturbedürfnis wurde? Offenbar haben wir viele Dinge zu sagen, die mit Worten nicht zu sagen sind. Man geht zurück auf die ursprüngliche Ausdrucksbewegung, deren sekundäre und abgeleitete Formen unsere Kultur in die verschiedensten Sackgasen getrieben zu haben scheinen. Das Wort scheint den Menschen vergewaltigt zu haben. Prokrustes-Begriffe warfen vieles über Bord, was uns heute schon abgeht, und die Musik allein genügt nicht, um es uns wiederzugeben. Die Kultur der Worte ist eine entmaterialisierte, abstrakte, verintellektualisierte Kultur, die den menschlichen Körper zu einem bloßen biologischen Organismus degradiert hat. Aber die neue Gebärdensprache, die da kommt, entspringt unserer schmerzlichen Sehnsucht, mit unserem ganzen Körper, vom Scheitel bis zur Sohle wir selbst, Mensch sein zu können (nicht nur in unseren Worten) und unseren eigenen Leib nicht mehr als eine fremde Sache, als irgendein praktisches Werkzeug mit uns schleppen zu müssen. Sie entspringt der Sehnsucht

nach dem verstummten, vergessenen, unsichtbar gewordenen *leiblichen* Menschen.

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

Dieser sichtbare Mensch ist aber heute schon nicht mehr und noch nicht ganz da. Denn es ist ein Gesetz der Natur, daß jedes Organ, das nicht gebraucht wird, degeneriert und verkrüppelt. In der Kultur der Worte wurde unser Körper als Ausdrucksmittel nicht voll gebraucht und darum hat er auch seine Ausdrucksfähigkeit verloren, ist unbeholfen, primitiv, dumm und barbarisch geworden. Wie oft ist der Gebärdenschatz ganz primitiver Völker reicher als der eines hochgebildeten Europäers, der über den größten Wortschatz verfügt. Noch einige Jahre guter Filmkunst und die Gelehrten werden vielleicht daraufkommen, daß man mit Hilfe des Kinematographen das Lexikon der Gebärden und der Mienen zusammenstellen müßte wie das Lexikon der Worte. Das Publikum wartet aber nicht auf diese neue Grammatik künftiger Akademien, sondern geht ins Kino und lernt von selbst.

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

Doch nicht nur der menschliche Körper ist durch diese Vernachlässigung als Ausdrucksorgan verkümmert, sondern auch die Seele, die durch ihn auszudrücken gewesen wäre. Denn, wohlgemerkt, es ist nicht derselbe Geist, der sich einmal hier in Worten, ein andermal dort in Gebärden ausdrückt. Wie auch in der Musik nicht dasselbe bloß anders gesagt wird wie in der Dichtung. Die Eimer der Worte schöpfen aus anderen Tiefen und bringen anderes an die Oberfläche als die Gebärden. Doch in diesem Fall ist es so, daß der Brunnen versiegt, aus dem *nicht* geschöpft