

# Der platonische Film

Autor(en): **Hirsch, Leo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1930)**

Heft 1

PDF erstellt am: **20.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-760094>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Der platonische Film

von Leo Hirsch

Zum Sehen geboren,  
zum Schauen bestellt,  
-----

So seh' ich in allen  
die ewige Zier,  
und wie mir's gefallen,  
gefall' ich auch mir.

Goethe.

Vor etwa dreißig Jahren versuchten in Amerika einige Leute, den Film zu erfinden. Sie hatten erkannt, daß der – noch nicht erfundene – Film darin besteht, Bewegung entsprechend bewegt aufzunehmen, und sie probierten es, indem sie einen gehenden Menschen in den fünfzig Phasen seiner Schritte mit fünfzig nebeneinander aufgestellten photographischen Apparaten photographierten.

Dieser Versuch, so kindisch wie phänomenal bedeutend, brachte natürlich nicht die Erfindung des « Films ». Er beweist allerdings, daß der Film als Idee schon vorhanden war, ehe man ihn vermittels Celluloids herstellen konnte.

Vor etwa zwanzig Jahren wurde in einer kleinen Stadt in Spanien eine Woche lang ein Asta Nielsen-Film von einem Wanderkino vorgeführt. Ein Zuschauer fiel dadurch auf, daß er an allen sechs Tagen der Woche jede Vorstellung besuchte. Der Beharrliche ruhte auch am siebenten Tage nicht, zog während einer Großaufnahme Asta Niensens plötzlich den Revolver und erschoss das Bild der Schauspielerin.

Diese spontane Reaktion, so kindisch wie phänomenal bedeutend, ist natürlich nicht typisch für die Gemeinwirkung « des » Films. Sie zeigt allerdings die Wirkungsmöglichkeit filmischer Darstellung und die Realität angeblich irrealer Vorgänge.

Vor etwa zehn Jahren schrieb Carl Mayer den *Caligari*, drehte Chaplin *Ein Hundeleben*, Ernst Lubitsch die *Madame Dubarry*, in Leningrad begann man *Polikuschka*. Deutsche und französische Maler gingen mit dem abstrakten Film schwanger, seriöse Literaten schärften ihre Lanzen, als wollten sie sie für den Film brechen.

Heute sind diese Lanzen zwar stumpf, aber noch ungebrochen. Das Eintreten für den Film ist modern, einträglich und gewöhnlich geworden,

die Bücher und sonstigen Schreibereien über Filmisches sind meist sehr illustriert, Bilderbücher ohne Worte, oberflächlich. Der Tonfilm beginnt in allen ehemals angeblich so filmmärtyrerischen Hirnen sein lautes Regiment, künstlerisch noch ein infantiler Nichtsnutz, wie es der Spielfilm bei uns fast schon wieder zu werden scheint.

Heute...

Von der Wucht der Zerstörungen in diesen Jahren und vom Tempo erfinderischen Aufbaus durchschüttert, durch Krieg und Inflation in der Lebenshaltung schwankend geworden, vom Umlauf des Amerikanismus betört und durch den Bankrott des praktischen Marxismus, Zionismus und Swarajismus verwirrt, im Mangel an Religion, Philosophie, an hinreißendem Aberglauben: machen wir uns auf, die spärlichen Realitäten unseres fragwürdigen Daseins von den Schlachtfeldern unserer Skepsis aufzulesen und den Sinn für sie – das ist: für uns – aus ihnen – das ist: aus uns – zu erraten.

Da wir immer auf halbem Wege innehalten, nicht mehr weiter können, abbiegen und, um uns vor den letzten Dingen zu schützen, schließlich das Mittel zum Ziele machen, haben wir die Realität selbst und als Prinzip auf unser Banner geschrieben. Mit der Vehemenz der Angst klammern wir uns – nicht an alles Greifbare, sondern – an die Tatsache, daß es greifbar sei. Wir erklären verschüchtert das Primitive für allein seligmachend, zumal wir das Komplizierte nicht mehr verstehen.

Wir begnügen uns in der Philosophie mit Empirik und leiten unser Erschauen des Wesens und des Sinnes allein aus der Berechnung der Wesen und Dinge ab, anstatt aus dem Erschauern vor der Wesen- wie Dinglosigkeit des sogenannten Tatsächlichen. Wir vergraben uns gegenüber den Künsten in das rein Stoffliche und Handwerkliche und lassen uns bei den Techniken durch maschinelle Präzision und äußere Monumentalität, auch Tempo, blenden, um nicht erwachend konstatieren zu müssen, wie gar nicht absolut der Wert und die Bedeutung des Motors, des Telephons, des Trustsystems sind.

Unser Zwiespalt: uns ist die Einheit zwischen Denken und Tun oder Geschehenlassen, zwischen Geist- und Naturwelt, Wort und Sinn abhanden gekommen. (Wir schreiben Verse und lesen Prosa. Wir lesen Goethe und leben à la Edschmid. Wir bewundern Michelangelo und ziehen ins Wochenendhaus. Wir träumen Napoleon, genießen ihn im Emil Ludwig-Filter verdünnt und heißen Pazifisten. Kleine Buddhas benutzen wir als Aschbecher und spionieren uns, den Freud in der

Westentasche, durch die Liebe dem Katzenjammer Vanderveldes zu, um in Gott zu entschlafen.)

Mitten in dieser Welt gibt es paradoxerweise den Film, und wir sind es, die ihn schufen und schaffen werden, sehen und spüren.

\*

Es ist vorauszusetzen, daß der Film eine Kunst sei, und es scheint darin vereint, was sich in unserem Erleben bekämpft: Geist und Automat, Gefühl und Maschine. Spricht man der Kunst, also jeder Kunst, die Ewigkeit zu, so sollte man beim Film stutzig werden; die Technik des Films, die Kinematographie, ist erst vor dreißig Jahren erfunden worden. Künste aber sind ewig, und ohne Musik, Malerei, Dichtung, Philosophie, Religion war jede menschliche Gemeinschaft von vornherein undenkbar. Demnach müßte der Film verurteilt sein, niemals eine Kunst zu werden. Und dennoch ist er, gegen solchen Verstand, meinem Gefühle nach eine Kunst.

Bedenkenswert ist, daß die Kinematographie gleichzeitig in verschiedenen Ländern und von verschiedenen Menschen erfunden wurde, die fast ohne Zusammenhang miteinander waren. Vielleicht ist daraus zu folgern, daß der Grund, Sinn und Anlaß, die Kinematographie zu erfinden, immer, weil überall, nämlich in mehreren Zentren der Welt war.

Von anderen Techniken kann man, nicht ohne Beweismöglichkeit, sagen, sie seien zufällig erfunden worden; die Kinematographie war ein ganz bestimmtes Ziel, auf das viele Menschen gleichzeitig und überaus bewußt losgingen. Sie gingen auf dies Ziel so los, wie man einen Krieg beginnt, um eine bestimmte Stadt, einen Hafen, eine Straße zu erobern, und es ist ergreifend, heute zu hören, wie sie damals zähe die fünfzig Apparate nebeneinander aufstellten, bloß um eine Bewegung in fünfzig aufeinanderfolgenden Phasen auf fünfzig voneinander unabhängigen Bildern festzuhalten, weil sie den Kniff, fünfzig aufnahmefähige Platten in einen Apparat zu stecken, noch nicht heraus hatten.

Die Photographie wurde mit einigem Geschick ausgeübt, man suchte sie zu vollenden und erfand die Kinematographie. Vorher hatte es die Malerei und die Plastik gegeben; genügte das nicht? fragten damals Maler und Plastiker. Man kann nicht sagen, Film, Photographie, selbst in denkbarster technischer Vollkommenheit, wären auf Erden, die Malerei und Plastik abzulösen oder naturalistisch zu vollenden. Eine Kunst so hoch ins Zweckmäßige oder doch ins menschlich Be-

greifbare stellen, hieße ihren Sinn erniedrigen. Immerhin aber ist bedenkenswert, daß die Photographie, also die eine Grundtechnik des Films, in einer Zeit aufkam, in der eine bis dahin doch nahezu starre Tradition sich von unten her revolutionierte.

Der erste Effekt dieser Revolution, die nicht nur in der Malerei, sondern gleichermaßen, wenn nicht viel leidenschaftlicher, in allen Kunst-, Anschauungs- und Lebensformen die Welt erschütterte, war in der Malerei und Plastik der Impressionismus, der Verismus von Verdi und Wagner an in der Musik, der Realismus in der Literatur, die Entwicklungslehre in den Naturwissenschaften, in der Theologie und der empirischen Philosophie, der Skeptizismus in der Metaphysik. Damit soll angedeutet sein, daß die gleiche geistige Strömung Darwin und Nietzsche, Dostojewsky und Zola, Gustav Mahler und den Elektromotor, die Settlementsbewegung und van Gogh, den Sozialismus und den Film ans Licht spülte. Damit soll gesagt sein, daß der Film weder eine zufällige, noch eine willkürliche Erfindung ist, sondern ein Phänomen, ein Element, ein Stück Erde, ein Stück Welt, das entdeckt wurde, wie Amerika und die Elektrizität entdeckt worden sind.

Sehen und Bewegung, auf diese Formel bringen wir die Bemühungen der leibhaftigen Menschen um den leibhaftigen Menschen – diese nun etwa hundert Jahre offenbaren Bemühungen! Sehen und Bewegung, nicht anders kann die Formel heißen, auf die wir den Film bringen könnten. Halten wir dieses Paar Sehen und Bewegung als filmtypisch fest und wagen wir noch einen Rückblick. Es gab noch im Mittelalter einen, wie wir glauben müssen, unbezweifelten Gott. Dann wagten einige Skeptiker, weil sie zugleich Mystiker waren, seine Unbedingtheit in Frage zu stellen. Später versuchte man, das erschütterte Glaubensfundament Gottes oder der Götter durch ein logisch konstruiertes Verstandesfundament zu ersetzen. Die Minierer blieben am Werk, ihr letzter Sieg war die Erklärung, die endgültige Erklärung von Gottes Unsichtbarkeit, Unirdischkeit, Relativität. Während man den Wert aller metaphysischen Objekte relativierte, im notwendigen Verfolg des relativierten Grundbegriffs, während Mauthner etwa zur Grundzelle allen geistigen Lebens die Sprache erhob und erniedrigte, nur um durch sie die Relativität, das ist: die absolute Nichtigkeit jeder Metaphysik zu entlarven, erstarkte die bewußte Gewalt der sinnlichen Erscheinungen, kam der Film auf. Vergessen wir das nie: nahezu gleichzeitig mit dem Absterben der letzten Stützen des alten Gottes, der Metaphysik, mit dem Bewußtsein der Lebensberechtigung selbst der Sprache

(Mauthner) geschah die Geburt, nämlich die Bewußtwerdung des Films. Und gleichzeitig begann der Sport die Welt sich zu erobern, und gleichzeitig begannen die letzten metaphysischen Gespenster ihre tragikomische Agonie im « wissenschaftlichen » Okkultismus, in der Psychoanalyse usw.

\*

Während also die « ewigen » Dinge, die beständigen, stetig unbewegten, in sich ruhenden, harmonischen Dinge sich aus dem Bewußtsein der Menschheit zu verlieren begannen, setzte die Geburt des Films, der Kunst des Sehens und der Bewegung, ein mit jenen Wehen. Löste der Film die alten Götter, das Kino den gotischen Dom, die maurische Synagoge und die Moschee Allahs ab? Ich meine, der Film ist eine Idee, ein Urelement des Geistes, so alt wie jeder Gott und vielleicht gar ein alter Gott in einem neuen Haus. Der Film ist, zuerst und zuletzt, eine Augensache, und ich glaube, er ist so alt wie unsere Augen. Der Film, als Objekt, war immer in der Welt; man übersah ihn bloß, weil man ihn vielleicht noch nicht zu erkennen brauchte.

Man hatte immer Augen, ihn zu sehen, aber die Augen waren noch nicht schnellsichtig, waren sich vor allem ihrer selbst noch nicht bewußt genug. Plötzlich wurden sich die Augen ihrer selbst bewußt. Dieser Umschwung zur Bewußtheit muß im Inneren der Menschheit eine ungeheure Erschütterung lawinenhaft ausgelöst haben, deren letzte und größte Ausbrüche sich heute noch nicht zu Ende wirken konnten.

Sah die Menschheit schon den Film, ward sie sich bewußt, was « der » Film sei? Unterscheiden wir « den » Film von den Filmen oder Films (Häutchen), also von dem oder jenem Film, wie wir zwei Musiken unterscheiden. Die eine Musik hat man in sich und man braucht für sie weder Geige noch Klavier noch « Musiktalent » zu haben, noch eigentlich Ohren, weil man diese Musik eben « innen » hat und hört; die andere Musik umfaßt alle die Melodien und Kompositionen, für die man Stimmen, Orchester und Noten braucht, die wir kennen, vergaßen, hören werden. Also die eine Musik hat man in sich, im Kopf, im Herzen, in der Seele, oder wie man diese fragliche Musikgegend da innen sonst nennen will, und die andere Musik haben die anderen, die Musiker, die Instrumente, nicht in sich, sondern außer sich, weil diese Musik uns erst erhörbar wird, wenn sie aus sich heraus zu uns kommt.

Nicht weniger ahnen wir vom Film. Es gibt « den » Film für uns und dann außer uns, die vielen Filme: « Was auch eine Art des Broterwerbs ist, die dem Gesetz des Angebots und der Nachfrage, des Imports und

Exports unterworfen ist, der Zollrevision und der Besteuerung.» Von den Adern der Filme wird noch die Rede sein; «den» Film hat man in sich, genau dort, wo man die innere Musik hat. Und also hatte man den inneren Film auch schon in sich, als man sich in Anbetracht des Turmbaus zu Babel tausend Worte Unverständlich in die Hörer schrie.

«Der» Film, also nahezu eine menschliche Eigenschaft, als deren Grundbedingungen wir Sehen und Bewegung weiterhin annehmen, bleibt uns vor den vielen Filmen diskutabel und ist für unsere Beobachtung natürlich auch unabhängig von Celluloid, Kamera, Beleuchtung, Belichtung, Entwicklung, Kopie, Schnitt, Projektion, Leinwand, Kino, unabhängig von Autor, Regisseur, Darsteller, Finanzier, Verleih, Absatz, unabhängig selbst von der Sehkraft und Gewohnheit unserer Augen. «Den» Film sieht in sich entweder auch der Blinde, oder nicht einmal der Schärfstägige.

Wir immerhin, aller nihilistischen Verzweiflung an real dergestalt nicht faßbaren Erscheinungen zum Trotz, sehen, sehen, sehen «den» Film; wir müßten anders unsere Augen überhaupt und für immer schließen. Einfach erscheint er uns, als ein Lebelement. Als der Affenmensch sich im Urwald in rasender Eile, vom Baumast zum Mastbaum der Kokospalme schwang, sah der Urwald, an dem er vorüber-sauste, in seinen Augen wie ein Film aus, wenn jener Affenmensch auch nicht wußte, daß man solches Sausensehen Film nennt. Einfach: als Old Shatterhand an den Niagara-Falls stand und das Boot der Huronen in den Abgrund sausen sah, was war dieser Anblick, wenn nicht ein Film? (Und welch ein Film!) «Er stand am Ufer und vor ihm rollte sein Schicksal» sichtbar (ein Film) ab. Man vergleiche: man sitzt im Kino, und vor einem rollen die Bilder irgend eines, seines Schicksals im Niagara-Tempo ab. Und, wir sind am Ausgangspunkt unseres Rundlaufs, man zeichne in der Art eines Trickfilms Bilder an die Wände der Untergrundbahntunnel, Bild um Bild als fortführende Entwicklung aus dem vorigen Bilde und die Differenz der Entwicklung von Bild zu Bild entsprechend der Bahngeschwindigkeit; der Effekt wäre: man sähe im Vorüberfahren einen Film (eine Möglichkeit, auf die unsere findigen Reklamehengste noch immer nicht gekommen sind).

Woraus hervorgeht, daß selbst die Bewegung, das eine Urwesen des Filmischen, nicht an das Objekt gebunden ist. Ergo: wo Sehen und Bewegung zusammen sich ereignen, ist *Film*.

Wo Sehen und Bewegung zusammen sich ereignen, ist Film; wo also mehr als in den unzähligen Films, mit denen seit dreißig Jahren Milliarden Augen gefüttert werden? Es ist selbstverständlich der gleiche Unterschied zwischen dem Film in der Natur und dem Film im Kino wie zwischen « dem » Film (als Element, Prinzip, dem naiven Zusammenreffen von Sehen und Bewegung der filmischen Idee) und den Filmen (die eine Ware, ein Fabrikationsprodukt, konglomeriert aus technischen und sentimental Tricks, willkürliche Einzeltaten sind).

Nichts erscheint dem bewegt schauenden Geiste einfacher als « der » Film, nichts schwieriger als die Films. Versucht man die Rückschau auf alle die Films, die in dreißig Jahren in vielen Ländern gemacht wurden, so hat man nichts als Namen, Worte, um sich ihrer Bilder zu entsinnen. Das sind Namen von Schauspielern, Regisseuren, Autoren, denen man die Gloriole seines Gedächtnisses gibt, ohne gleich zu beachten, wie wenig der Schauspieler ohne den Regisseur, dieser ohne den Autor hätte geben können und sie alle ohne den Finanzier, den Beleuchter, den Vorführer, die Begleitmusik, das Material, den Operateur usw.

Es gibt jetzt ungefähr 60,000 Kinos mit je 500 Plätzen in der Welt, die täglich mindestens zwei Vorstellungen und jede Woche mindestens einen neuen Film geben, und es sind jetzt etwa 15,000,000,000 Mark in die Filmindustrie der Welt investiert. Man hat also ungefähr einen Begriff davon, wieviel Films es geben mag. Doch nur der außerordentlichsten Films und filmischen Einzeltaten sich zu erinnern, vermag man nach strengster Prüfung, der unter den Tausenden kaum ein Dutzend Darsteller standhält, das den Autoren und Regisseuren zum Trotz sich hielt, kaum ein Dutzend Regisseure, das alles andere zum Filmischen überwand, und kaum drei Autoren. Nicht darauf und nicht auf schöne, gute Filme kommt es heute hier an, nicht auf das Glück, daß wir Schönheiten und Bewegheiten sichtbar haben wie Dolores del Rio, John Barrymore, Gloria Swanson, Emil Jannings, Colleen Moore, Werner Krauß, Norma Talmadge und Adolphe Menjou.

Nicht von den Vollendungen von Gesichtern, Spielmöglichkeiten, Eindrücken, sondern von den Keimen künftiger Filmkunst und von deren Verhältnis zur Idee « des » Films ist die Rede, wenn wir in solchem Zusammenhange alltäglich und sozusagen tatsächlich Vorhandenes unter die species aeternitatis stellen. (Anstatt dies zu versuchen, begnügen sich selbst angeblich ernstere Filmbesprecher wie Bagier mit Vergleichen aus anderen Kulturgebieten und mit einer geschmacklich



orientierten, oberflächlichen Einteilung in Kitsch und Kunst. Eugène Sue schon und die beiden Dumas, Zola und Poe, Scholem Alejchem und Dostojewsky schrieben « Film », nicht erst Kipling und Jack London. Die Photographie wurde gefunden, man suchte ihre notwendige Ergänzung im Festhalten des Sichtbaren in seiner Bewegung: Film. Man fand schließlich die komplizierte Maschinerie, die es ermöglichte. (Daß man nun noch weitersucht, experimentiert und findet, also die Versuche um den plastischen, den Farben- und den Tonfilm, das spielt heute und hier keine Rolle, zumal es vorerst auch als metaphysisch deutbare Möglichkeit so wenig wie als künstlerische in Frage kommt. Es handelt sich für uns beim Film nicht um technische Errungenschaften, sondern um die Deutung der Lebensprinzipien Sehen und Bewegung, die sich eine Kunstwelt schaffen, wenn nicht bereits schufen.)

Als die technische Möglichkeit, Filme zu machen, auf der Welt war, versuchten es einige Tausend. Daß darunter nicht allein die bewegtesten, sehendsten Geister waren, sagt nichts, und der Vorwurf gerade um den Film als Kunst angeblich so bemühter Urteiler: der Unrat aller Berufe erfülle die Filmwelt, ist sinnlos. Unter denen, die ohne viel Worte versuchten, zum Film zu kommen, war von vornherein ein Unterschied. Die einen Filmsucher gingen von der Theorie des optischen Erfassens sichtlicher Bewegungen aus und glaubten ihren Weg zu vereinfachen, indem sie die optischen Objekte in ihrer primitivsten Gestalt aufsuchten. Die primitivste Figur alles optisch Wahrnehmbaren ist Linie oder Kreis. Da Linien oder Kreise in solcher Primitivität auf Erden nicht sichtbar sind oder doch so primitiv sichtbar und abtrennbar von allem sonst Weltlichen nicht durch das Objektiv erfaßbar, konstruierten die einen Filmsucher sich, auch im Hinblick auf die Konstruiertheit der filmischen Maschinerie, ihre Kreise und Linien, bewegten sie gegeneinander und hielten sie in der Kamera fest.

Diese Arbeit des « absoluten » Films ist als eine Vorstudie zu betrachten, eine Studie vor dem Film vielleicht der Zukunft; ihre einzigen, keineswegs zu unterschätzenden bisherigen Ergebnisse von künstlerischer, jedenfalls filmischer Bedeutung sind die Zeichentrickfilme (*Felix der Kater*, *Oswald das Karnickel*, *Pinschewer-Reklamen*) und Starewitschs Puppenfilme. Mehr über den Weg des « absoluten » Films sagt indessen die Entwicklung seines besten Vertreters Ruttman aus: Mit Linien und Kreisen fing er an, um sie bald durch das « symphonische » Bild der Stadt (*Berlin*) als Objekt zu ersetzen. (Fahnenflucht? Glücklicher Umweg!)

Die anderen Filmsucher glaubten, das Leben einfach wiedergeben zu müssen so, wie es « ist », und machten irrtümlich Anleihen beim Theater, bei der Malerei. Der Effekt (Kientopp) entsetzte sämtliche Vorurteile der alten Welt, die daraufhin den Film überhaupt verdammt und nur gelten ließ, wenn er die « Natur » photographierte. Es fiel niemandem ein, daß derlei nur der (dem Wiedergeben von Theaterszenen) entgegengesetzte Irrtum und daß (filmisch!) der sogenannte Kulturfilm ebenso ein Nonsens ist wie der Theaterfilm.

Behaupteten wir, der Film an sich, aufgekommen mit einem allgemeinen Realismus, sei etwa der Realismus in persona, so wußten wir doch, daß der Begriff Realismus nicht die stupide (um nicht zu sagen: objektive) Wiedergabe der Realitäten meint, sondern die relativ, das ist die im Verhältnis zu den unkörperlich, unirdisch, unleibhaftig orientierten Künsten der Vorzeit reale (nämlich körperlich, irdisch, leibhaftig orientierte) Realität. Unter den Filmsuchern, die sich an die lebende, unkonstruierte Welt als Objekt wendeten, fanden sich sehende dirigierende Augen und ein- und ausdrucksfähige Gesichter genug, um die Grundtypen künftiger Lichtspielarten zu gestalten. Charlie Chaplin schuf die Grotteske und die Tragikomödie der Optik, Carl Mayer das reine Lichtschauspiel, Ernst Lubitsch die Komödie, Fred Niblo die Romanze, René Clair die Satire, Dupont den tragischen Roman, Eisenstein das Massenspiel, Buster Keaton die Posse, Cecil B. de Mille die Prunkrevue. Aus allen diesen Lichtspielarten, dazu aus der mimischen Vollkommenheit einer Asta Nielsen, aus der tänzerischen Gestik Dolores del Rios, aus der Charaktersdruckkraft Jannings' und Werner Krauß', Gloria Swansons und Colleen Moores, Norma Talmadges und Adolphe Menjous werden sich die Wege des künftigen Films ergeben dürfen.

Was haben diese Menschen und was haben ihre optischen Träume und Taten mit « dem » Film zu tun? In ihren Filmen sind die Menschen, die Landschaften, die Bewegungen zuweilen bildliches Gleichnis all der letzten Dinge, die uns sonst Musik, Dichtung, Bilder und Dome sagen. Sie werden zuweilen so sehr Gleichnis, so Ebenbild, daß wir, ihnen nachsinnend, die Ebenbilder für die Urbilder halten. Und wenn wir so in ihrem Spiegel zuweilen uns selbst wieder sehen, sollte « der » Film sich in den Filmen nicht manchmal finden?

In diesen Augen, von Ruttman bis Charlie Chaplin, von Asta Nielsen bis Carl Mayer, leuchtet, bewußt oder halbgebewußt, « der » Film auf und heimlich meist und kaum geahnt in vielen Hunderten Menschen,

die lachend oder erschauernd, erhoben oder lächelnd aus den Kinos kommen.

Denn «der» Film, dies so zeit- wie ewigkeitschaffende Element Sehen und Bewegung, wurzelt zu tiefst im Volk, eine unendliche Menge geistigen Stoffes, intuitiven Gehalts, sublimer Sinnlichkeit, die Bild werden will und sich, sei es auch wie bei allen geistigen und Kunst- dingen in Zeiten kulturellen Beginnens und Niedergangs, ungleich- mäßig verteilt, so daß die Einen im Volke, die Wenigsten, mit Schöp- fungskraft, Schöpfungszwang und -Sinn übertoll bis zum Wahnsinn, zur Tollheit, Grotteske begnadet und die Anderen, die Vielzuvielen, kaum offene Augen mitbekommen, um den genialen Überfluß der Schöpferischen mitanzusehen.