

Eine solche Maske aber würde uns langweilen endlich, wenn sie an kleinen Wegbiegungen nicht höchste Mensch-Besinnung wäre: KULTUR. Und wenn sie in entscheidenden Kontaktsituationen nicht das zeigte, was sie kann: ihre Möglichkeit, die Genialität ist, und die sonst in der Welt keine Verwendung findet. Denn findet sie Verwendung, so ist sie nicht mehr, was sie wahr machte; ihre Wahrheit und Größe liegt in der sonderbaren Dialektik ihres ganz verkehrten Seins zum Bedarf der Welt. Und so muß sie in der unbeirrten Logik ihrer Genialität, in der Komik ihrer Weltenthüllung, immer von Neuem beginnen, immer von Neuem wandern, nach jedem Abgeworfensein. Und wanderte sie nicht oder fände den Anschluß, so wäre sie ein Charakter geworden und nicht mehr die innerste Gestalt aller Sehnsucht, die wir lieben und sprachlos ahnen, jenseits aller Philosophie darüber: weil sie uns ist und weil — wenn uns auch das praktisch nicht trösten kann — sie schon alles enthält, was wir begehren.

Und solche Wesenheiten umhalten nur die vollkommenen Masken; das ist wohl mit Einer der Gründe ihrer Tradition. Und daß solche Dinge nur im Bildzeichen, in der Bildhyperbel darstellbar sind, durch ein Wort schon lädiert werden; durch Worte der Erklärung aber Verlust erleiden würden, Dieses oder Jenes, aber nicht WIR bedeuten würden, darum ist der Film ihr vollkommenes Mittel. Film hier als Mittel bedeutend, weil man nicht wüßte, welche andre Ausdrucksform (außer abstrakten) sonst für Zeitmaske innerster Gestalt, noch ewiger Gestalt, zu denken wäre. LU MÄRTEN.

II. VON CHAPLIN BIS PUDOWKIN

AMERIKA GESTERN . . .

Seit etwa anderthalb Jahren läuft im Beiprogramm der kleinen berliner Kinos Einer der ersten Chaplin-Zweiakter „Chaplin im Variété“. Als langweilig befrackter Zuschauer macht Chaplin sich im Parkett über die Darbietungen eines Vorstadt-Variétés lustig, über die er als ausgelassener Vagabund auf dem Rang in schreiende Ekstasen gerät. Aber der Inhalt ist hier weniger wichtig als die filmische Gestaltung. Denn hier sind — vor etwa 20 Jahren — bereits die bildtechnischen Grundsätze gegeben, die heute nur zu oft von der amerikanischen und noch öfter von der deutschen Filmkonfektion peinlich mißachtet werden, auf denen sich aber heute die ins Politische monumentalisierte Bilddramatik der Russen aufbaut. Hier bereits wird der Rhythmus des Films nicht mehr vom Teater oder gar von der Epik her bestimmt. Hier bereits ist seine optische Ausschließlichkeit dahin erkannt, daß er keine Fotografie bühnenmäßiger Spielpausen sein darf, um psychologische Vorgänge zu verdeutlichen, sondern daß sein Rhythmus in der bildmäßigen Aufzählung von Tatsachen, in dem Aufzeigen nebeneinander herlaufender Handlungs- und Gefühlskomplexe liegt. Nur die tatsächlich sichtbaren Äußerungen eines Vorganges sind für den Film wichtig. Die Ansicht, daß die Leinwand eine Überbetonung des mimischen Ausdruckes herbeiführen müsse, ist irrig, da sie dem Bühnenspiel entnommen ist und die lokale Totalität des Filmes außeracht läßt. Nicht das Gesicht als Spiegel psychologischer Vorgänge ist wichtig, sondern der ganze Körper des Darstellers und dieser wieder in seinem unleugbaren Verhältnis zu Mitmensch, Natur und Inventar. Chaplin nimmt die