

Schauspielerei und Film.

Von [Nachdruck verboten.]

Paul Wegener (3. Bt. im Felde).

Paul Wegener, Leutnant und Ritter des Eisernen Kreuzes erster Klasse, ist zurzeit in Flandern wichtiger beschäftigt, hat aber gestern als Dichter und Darsteller in einem Berliner Filmtheater ein Gastspiel in effigie gegeben. Ueber diese Aufführung wird an anderer Stelle unseres Blattes berichtet. Wie Paul Wegener selbst über die Sache denkt, zeigt der kleine Aufsatz, den er bei uns zurückließ, bevor er ins Feld gezogen ist.

Die Redaktion.

Wenn wir die Entwicklung des Films während der letzten zwei Jahre in Deutschland betrachten, so müssen wir Schauspieler uns eingestehen, daß die eigentlichen Künstlerfilms, das heißt die Films, die durch die Qualitäten einer großen schauspielerischen Persönlichkeit wirken sollten, den Erwartungen der Unternehmer keineswegs entsprochen haben. Was lernen wir hieraus? Einerseits: auch der beste Bühnenkünstler braucht keine Eignung für den Film zu haben; andererseits: der Film als Wandelbild ist wichtiger als photographierte Schauspielerei. Die Schauspielerei der Bühne und des Kinos sind im wesentlichen verschieden. Es wird Bühnenkünstler geben, die auch gut im Kino wirken, aber ebenso glänzende Kinoshauspieler, die auf dem Theater unmöglich wären. Zum Kino gehören Ruhe der Geste, Transparenz und Einfachheit der Mimik. Die komplizierten, durch Wort und Laut unterstützten Seelenvorgänge des Theaters sind der Kinokunst nicht zugänglich. Dabei gehen Publikum und auch Künstler meist von der falschen Voraussetzung aus, daß man für das Kino sozusagen gröber gestalten, „auftragen“ müsse. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Die Vergrößerung des Kopfes und der Hände, die Schärfe des Bildes, die grelle Beleuchtung, der Mangel farbiger Uebergänge setzen den Filmschauspieler nahezu unter ein Mikroskop. Dazu kommt die notwendige Abkürzung der Geste durch die Technik der Aufnahme. Die leiseste Mimik, die im Theater von der zehnten Parkettreihe aus kaum noch bemerkt würde, wirkt auf der Riesleinwand sehr bald wie eine Verzerrung. Die Gefahr, die häufig an die Wand gemalt wird, das Kino würde die Schauspielkunst verrohen, ist also in Wirklichkeit gar nicht vorhanden.

Die eben angedeuteten Eigenheiten des Kinos, die den bedeutenden Darsteller an seiner besten Entfaltung hindern, werden oft zum Erfolg für den Dilettanten im schauspielerischen Sinne. Ein aus-

drucksvoller Kopf, ein sprechendes Auge, eine gewisse Natürlichkeit können im Film hier plötzlich als große Kunst erscheinen. Diese Dinge wurden mir bei meinen ersten Filmversuchen rasch klar, und wenn ich heute so viel für das Kino arbeite und mich nach wie vor lebhaft dafür interessiere, so tue ich das in erster Linie als Filmarrangeur. Filmdichter klinge falsch. Es interessiert mich, phantastische Ideen, die der Theaterkunst nicht zugänglich wären, bis ins subtilste Detail in die Materie zu übersetzen. Von diesem Standpunkt aus kam ich auf den „Student von Prag“, dessen Idee mir Hanns Heinz Ewers in die Szene brachte. Eben solche Erwägungen haben mich zum „Golem“ gebracht, dieser seltsam mythischen Tonfigur des Rabbi Löw aus dem Kreis der Prager Ghettojude, die das Sujet meines neuesten Films bildet. Hier ist alles aufs Bild gestellt, auf ein Ineinanderfließen einer Phantasiwelt vergangener Jahrhunderte mit gegenwärtigem Leben.

Das Interessante ist der lange Weg eines technisch so schwierigen Films. Wenn das sauber geschriebene Manuskript vor einem liegt, das sich wie ein spannender Roman liest, so ahnt man noch nicht, daß all diese Phantasiegebilde sich schließlich in eine Kette schwieriger Einzelfragen lösen, die mühsam durchschritten werden wollen. Mit Heinrich Galeen, der auch den „Golem“ mit mir zusammen geschrieben hat, habe ich in langer, mühevoller Arbeit (die kaum zu schätzen ist, wenn sich nun der fünfzehnhundert Meter lange Film geschlossen vor einem abrollt) diese technischen Fragen eine nach der anderen bewältigt. Gegen hundert Schauplätze hat der Film, die zum großen Teil nach kleinen reizenden Pappmodellen von Rochus Gliese in der großen Neubabelsberger Fabrik der Bioskopgesellschaft aufgebaut wurden. Wir haben dort ein enormes Terrain zur Verfügung, wo wir aus echten Materialien plastische, solide Bauten in Naturgröße ausführen konnten. Da mußte Bildhauer Belling sich tagelang darum mühen, eine Figur herzustellen, die bis aufs kleinste Detail mir in der Maske des Golem glich. Da mußte ich einen Vormittag darauf wenden, eine Farbsubstanz als Schminke zusammenzubrauen, mit der ich als Golem täglich anlackiert wurde. Und nun kamen die allerschwierigsten Momente, das Auswechseln der Figur im gegebenen Augenblick gegen den lebendigen Darsteller, das von unserem geschickten Operateur Guido Seeber so raffiniert gemacht ist, daß auch der gewiegteste Fachmann keinen Sprung im Film bemerken kann. Da gab es Momente, wo der Golem sich in der freien Natur auf der Straße bewegen mußte, so daß ein Volksauflauf entstand und mir ein Strafmandat wegen groben Unfugs eintrug. Denn Scham darf der Kinoshauspieler nicht haben . . ., womit ich den Kollegen vom Film ebensowenig wehetun will wie mir selber!