Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 32 (1990)

Heft: 173: 0

Artikel: Zweckbewusster Populärstil als Vermarktungskonzept : der expressonistische Film : Wegbereiter des kunstambitionierten Erzählkinos

Autor: Kasten, Jürgen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866926

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zweckbewusster Populärstil als Vermarktungskonzept

Der expressionistische Film Wegbereiter des kunstambitionierten Erzählkinos

Von Jürgen Kasten

Ein Unbehagen mit dem Begriff «Expressionismus» gehörte jahrzehntelang zum Umgang mit der Literatur dieser Epoche. Mit der Differenzierung und kritischen Bestandsaufnahme individueller Stilzüge in der verstärkt einsetzenden literaturwissenschaftlichen Forschung ging in den sechziger Jahren die Naivität verloren, von *dem* Expressionismus zu sprechen. Ihr folgte eine zunehmende Skepsis und ein reservierterer Umgang mit dem Begriff – ähnlich wie man ihn in der zeitgenössischen Rezeption des Expressionismus und unmittelbar danach in den ersten bilanzierenden Untersuchungen pflegte.

Stilprobleme

So weit sind wir in der filmhistorischen Einschätzung des expressionistischen Films noch nicht. Nicht nur, dass häufig die Begriffe «expressiv» (was verschiedenste, historisch nicht gebundene Formen der Ausdruckssteigerung meint) und «expressionistisch» (was bestimmte Formen artifiziell übersteigernder Bildstilisierungen im deutschen Film der Jahre 1919 bis 1923 meint) verwechselt werden, so dass zuweilen jedwede verkantete Kameraführung oder jeder Helldunkel-Effekt als vermeintliches expressionistisches Stilelement rubriziert wird. Der kaum reflektierten Stilzuschreibung ist auch für die historische Epoche des expressionistischen Stummfilms noch Tür und Tor geöffnet, der Kanon wird – gerade auch in der Vielzahl internationaler Erörterungen – fast willkürlich erweitert. Zuweilen hat es den Anschein, dass der Begriff «expressionistischer Film» synonym zu werden droht mit der Kategorie «klassische deutsche Stummfilme».
Ein Grund für die Schwierigkeiten mit dem expressionistischen Stilbegriff im Film liegt in einem strukturellen Problem formästhetisch orientierter Bewertung und Periodisierung begründet: der Unschärfe des Terminus «Stil im Film» selbst. Hieraus erklärt sich die Unbedarftheit, mit der etwa den Filmen Orson Welles' oder auch Ridley Scotts BLADE RUNNER «expressionistische» Stilqualitäten zuerkannt werden. Verständlicher wird auch die Not, aus der heraus versucht wurde, den expressionistischen Filmstil vor allem analog der Formtendenzen der zeitgenössischen Kunstmoderne, besonders des Theaters und der Malerei auszumachen. Erstaunlich ist jedoch, dass sowohl cineastische Bewunderer als auch vehemente Kritiker expressionistischer Filme mit einem solchen problematischen Stilbegriff argumentieren. Für die einen wurden diese Filme zum Musterbeispiel avantgardistischer Innovation im Erzählkino, für die anderen erschienen sie als unfilmische, entwicklungsgeschichtlich betrachtet eher rückschrittliche Reproduktionen expressionistischer Theater- oder Bildkunst.

Im folgenden soll eine Annäherung an die Ausdruckstendenzen des expressionistischen Films von einer anderen Seite erfolgen. In Anlehnung an eine Definition, die der Kunsthistoriker Alois Riegl 1901 gab, der Stil kennzeichnete als «Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt», soll erörtert werden, welche Auswirkungen besonders der Koeffizient «Gebrauchszweck» (beim Film der Zwang zur massenmedialen Verwertung) hatte. Die Bedeutung dieses Kriteriums wird gerade für die Stilausprägung im Film noch immer unterschätzt.
Im funktional umformenden Gestaltungsansatz aber scheint etwa der Filmtheoretiker Ernst Iros den Charakter der zusammengesetzten Kunstform Film schlechthin zu begreifen. Er weist auf die «besonders reichen Möglichkeiten für den Einsatz von Mitgestaltungselementen aus fremden Kunstgattungen» beim Filmwerk hin, warnt dabei aber vor einem «unzweckmässigen oder willkürlichen Einsatz fremder Kunstelemente». Filmischer Stil muss also wesentlich in der Eigenart der zweckmässigen Differenzierung und synthetischen Umformung gerade adaptierter Mittel zugunsten der technischen und verwertungsmässigen Bedingungen des Massenmediums beschrieben werden. Der daraus resultierende Eklektizismus ist in vielen Stilformen oder formbewussten Ausdruckstendenzen des Films zu beobachten, er ist sozusagen strukturimmanent. In den Ausdrucksformen dieser Gestaltungshaltung ist denn auch nach den Merkmalen des expressionistischen Filmstils, als einer der ersten stilambitionierten Formtendenzen des Films überhaupt, zu forschen. Die strukturimmanente eklektische Stilvermischung und -unreinheit darf dabei keineswegs unterschlagen werden – auch wenn sie es vor allem ist, die diffuse Bestimmungen des expressionistischen Stilbegriffs und eines repräsentativen Filmkanons provoziert hat.
Zur Eingrenzung eines repräsentativen Kanons sollte einerseits die zurückhaltende Benutzung des Terminus «expressionistischer Film» in der unmittelbaren zeitgenössischen Rezeption und in der frühen filmhistorischen Bewertung aufgegriffen werden (etwa bei Kurtz 1926, Kalbus 1928 oder Rotha 1930). Andererseits ist als weitere Eingrenzung die Eigenart des zweckbewussten Kunstwollens expressionistischer Filme zu kennzeichnen. Sie kann umschrieben werden als Versuch eines populistischen Stilbemühens,

das durch die betonte Herausstellung antinaturalistischer Stilisierungen eine Intensivierung der dramatischen Ausdruckskraft von Erzähl- und vor allem Bildkompositionen erreichen will. Konstitutiv ist dabei, dass dieser vordergründig ausgestellte Stilisierungsversuch sich nicht nur auf ein Gestaltungselement erstreckt, sondern auf alle zentralen Bereiche der Stoffentfaltung und Bildkomposition.

Produktionsgeschichte

Die erste explizite Beziehung von «Expressionismus und Kino» knüpfte Bernhard Diebold 1916 in einer Artikelreihe in der Neuen Zürcher Zeitung. Aus ästhetischer und philosophischer Betrachtung von Wesensmerkmalen der modernen bildenden Kunst folgerte Diebold als Anwendung des Expressionismus im Film eine Animation malerischer Bildfolgen, wie sie wenige Jahre später in der Tat erfolgten – aber nicht unter dem angedeuteten Stillabel im massenmedialen Kino, sondern in den individualkünstlerischen, eher einzelgängerischen Versuchen des später sogenannten «absoluten Films».

Die nächsten Forderungen, expressionistische Formtendenzen auf eine Tauglichkeit für filmische Darstellungsformen zu erproben, bemühen sich um oder haben konkrete Produktionsbezogenheit, sie wurden zum Beispiel von Gertrud David im Kinematograph 9/1919, von Dr. Johannes Brandt im Film-Kurier vom 5. 1. 1920 oder von Fritz Podehl in der Neuen Berliner Zeitung vom 7. 2. 1920 erhoben. Aus ihren Ausführungen wird – neben andeutungshaften Versuchen, strukturelle Wesensaffinitäten zwischen Expressionismus und Film zu bestimmen – vor allem ablesbar, dass es für die weitere ästhetische, technische und ökonomische Entwicklung des Mediums von Nutzen wäre, den Film mit ambitionierten Qualitätsprodukten stilkünstlerisch zu nobilitieren. Die beiden zuletzt genannten Artikel waren schon verbunden mit lancierten Berichten von den Dreharbeiten zu DAS KABINETT DES DR. CALIGARI. Deutlich zeichnet sich dabei ab, dass der Begriff «expressionistischer Film» vor allem als pointiert eingesetzter Verwertungsbegriff und nur äusserst unscharf als ästhetische Kategorie eingeführt wurde.

Die dann zwischen 1919 und 1923 realisierten expressionistischen Filme DAS KABINETT DES DR. CALIGARI von Robert Wiene (1919), VON MORGENS BIS MITTERNACHTS von Karl Heinz Martin, GENUINE von Robert Wiene, DAS HAUS ZUM MOND von Karl Heinz Martin (alle 1920), TORGUS von Hans Kobe (1920/21), RASKOLNIKOW von Robert Wiene und DAS WACHSFIGURENKABINETT von Paul Leni (beide 1922/23) entstammen überwiegend der Produktionspalette grösserer Filmgesellschaften, etwa der Decla Bioscop AG (dem zweitgrössten deutschen Filmkonzern), der Ilag-Film (die allein 1921/22 neunzehn Filme herstellte) oder der als «eine der kapitalkräftigsten Gesellschaften der deutschen Filmerzeugung» (Filmwoche 11/1923) annoncierten Neumann-Produktion GmbH. Expressionistische Filme mussten sich überwiegend auf dem durch die Inflation aufgeblähten deutschen Markt amortisieren, daneben sollten aber gerade nationalspezifische ästhetische Besonderheiten genutzt werden, um im Ausland auf den deutschen Film aufmerksam zu machen. Expressionistische Produktionen sind in ihrer ästhetischen Novität deshalb auch als aufsehenerregender Wegbereiter eines verstärkten deutschen Filmexport-Bemühens zu verstehen, das besonders auf die grossen Filmländer und ehemaligen Kriegsgegner USA, Grossbritannien, Frankreich und Italien zielte, die sich noch weigerten, deutsche Produkte zu zeigen.

Obwohl die relative Kostenreduktion, die unter anderem mit der primitiven Dekorausführung in Leinwand und Pappe möglich war, die prinzipielle Produktionsentscheidung durch die Geschäftsleitung der Decla und anderer Filmgesellschaften positiv beeinflusst haben mag, waren expressionistische Filme keine Low-Budget-Produktionen, in denen unbeschränkt Stilexperimente durchgeführt werden konnten, sondern Marktprodukte gewinnorientierter Filmkonzerne. Traut man den Angaben von Erich Pommer, dem Direktor der Decla-Film, so betrugen die Produktionskosten für DAS KABINETT DES DR. CALIGARI immer noch 18 000 Dollar, also circa 900 000 Mark (1 Dollar entsprach im Dezember 1919, als der Film realisiert wurde, 50 Mark). Dieser Produktionsetat reicht zwar nicht an die Kosten von 1919/20 entstandenen Monumentalfilmen Ernst Lubitschs oder Joe Mays heran, die mehrere Millionen Mark verschlangen. Er entspricht aber dem Etat gutbudgetierter Publikumsfilme.

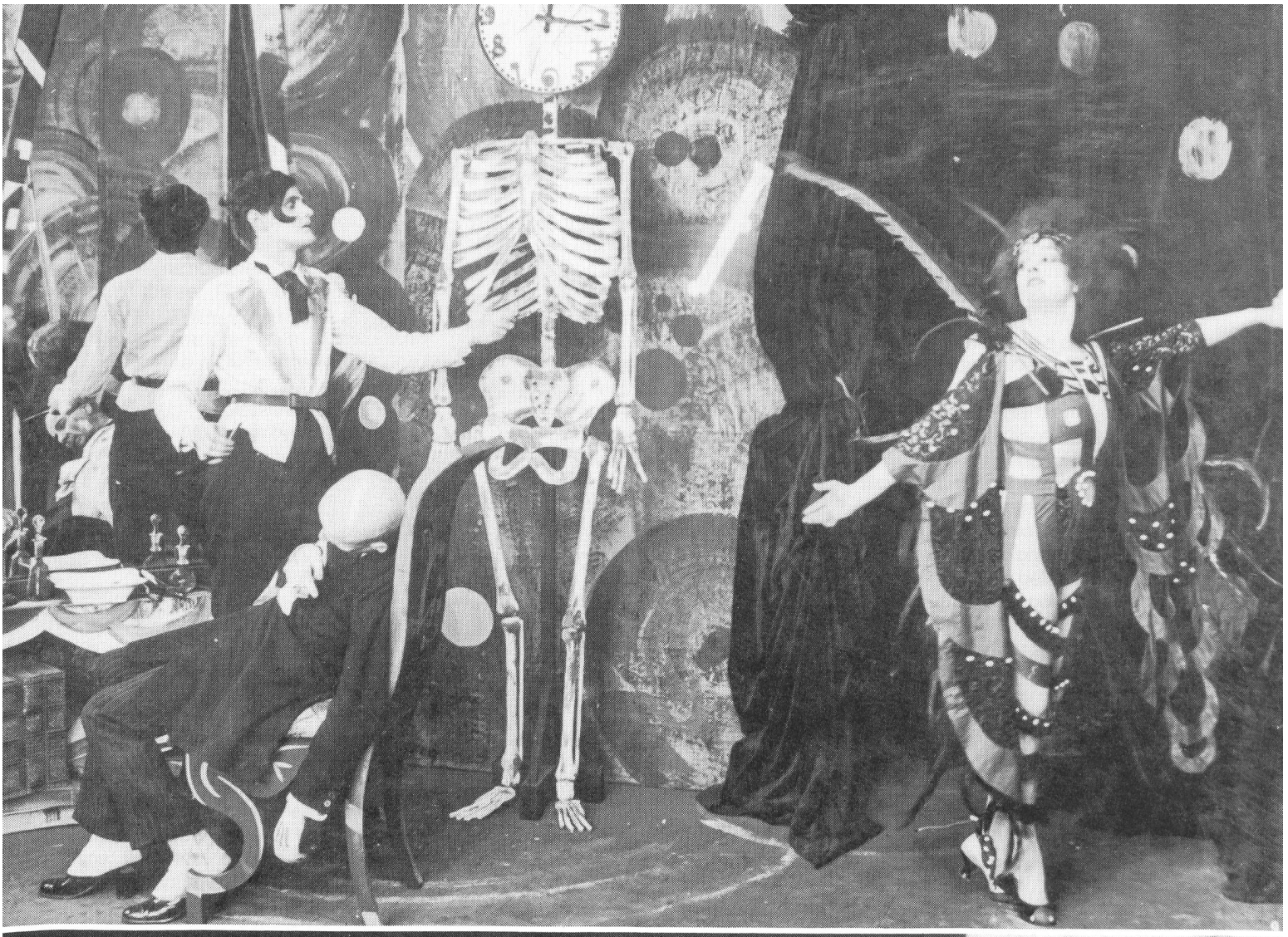
Deutliche Hinweise darauf, dass expressionistische Filme ambitionierte Marktprodukte waren, geben die Vermarktungsstrategien der Produktionsgesellschaften. Der beträchtliche Werbeaufwand, der für diese Filme aufgebracht wurde, lässt auf nicht unerhebliche Produktionskosten schliessen, die auch bei filmkünstlerisch ambitionierten Produkten nur mit einer zumindest annähernden Marktfähigkeit zu amortisieren waren. Alle expressionistischen Filme wurden mit grossen Anzeigen in der Fachpresse angekündigt. Für DAS KABINETT DES DR. CALIGARI sannen sich die PR-Manager der Decla darüber hinaus eine raffinierte Werbekampagne mit geheimnisvollen Slogans an Litfassäulen und U-Bahn-Plakatwänden aus, auf denen nur der mysteriöse Name «Caligari» oder der merkwürdige Imperativ «Du musst Caligari werden» prangte. Diese aufmerksamkeitheischende Kampagne setzte sich in den Wochen vor der Premiere auch in Tageszeitungen und vor allem in der Fachpresse fort. Für GENUINE kopierte die Decla-Bioscop AG diese Werbemassnahme, indem sie zum Beispiel über den gesamten Umfang von Filmzeitschriften Plakatfetzen mit dem eigenartigen Titel GENUINE versprengen liess. Zu diesen beiden Filmen und zu DAS WACHSFIGURENKABINETT gab es aufwendig ausgestattete, von den Firmen finanzierte Illustrierte Film-Kuriere, die für grosse, publikumsträchtige Filme von der Film-Tageszeitung «Film-Kurier» herausgegeben wurden. Zu allen expressionistischen Filmen erschienen ausserdem – von den Produktionsgesellschaften lanciert – Drehberichte und ausführliche illustrierte Vorankündigungen.

Produktionszusammenhänge und Vermarktungsstrategien weisen expressionistische Filme als marktbedachte Produkte der Filmindustrie aus. Zwar genügten diese Filme nicht der überzogenen Profitmarge aufwendiger Monumentalfilme, deren unterste Grenze der Konsumentenzahl der ehemalige Produzent und Verfasser des zeitgenössischen Standardwerkes «Expressionismus und Film» (1926) Rudolf Kurtz mit zehn Millionen deutschen Zuschauern angibt. Die mittleren Produktionskosten expressionistischer Filme und Gewinnüberlegungen, die etwa auch in immateriellen Werten wie der filmkünstlerischen Produktnobilitierung und dem damit erhöhten Prestige- und Marktwert der Gesellschaft liegen konnten, erlaubten eine niedrigere Rentabilitätsgrenze, die aber wahrscheinlich noch immer von etwa einer Million deutscher Zuschauer ausging. (Geht man in einer Kalkulation davon aus, dass die Produktionsfirma zwanzig Prozent vom Brutto-Einspielergebnis erhielt, und legt man einen durchschnittlichen

Kino-Eintrittspreis um 1920 von drei Mark zugrunde, so waren 1,5 Millionen zahlende Zuschauer erforderlich, um die Produktionskosten des KABINETT DES DR. CALIGARI auf dem deutschen Markt zu amortisieren. Exporterlöse sind in dieser Rechnung noch nicht berücksichtigt.)
Sicherlich wandten sich expressionistische Filme nicht an das Massenpublikum, das um 1920 mehrheitlich wohl noch proletarischen Gesellschaftsschichten entstammte, und dessen Sehkonventionen durch erlebnisbetonten, wirklichkeitsverbrämten Geschichtenvorrat, lineare Erzählstrukturen und kaum stilisierte Dekor- und Lichtgestaltungen wie Schauspielerführung geprägt war. Die Zielgruppe expressionistischer Filme war vielmehr ein Publikum, das sowohl gehobene Kinounterhaltung erwartete als auch über einen bestimmten Vorrat von Erfahrungen in der Rezeption künstlerischer Medien verfügte oder diese im Besuch spektakulärer Kunstereignisse zumindest demonstrieren wollte.
Die Erschliessung eines Kinopublikums grossbürgerlicher Kulturbohemiens, vor allem aber bürgerlicher Mittel- und aufstiegsbewusster kleinbürgerlicher Schichten durch expressionistische Filme war denn auch beim Decla-Bioscop-Konzern programmatische Absicht. In einer Kritik zu GENUINE wird der Decla-Direktor Oliver mit der Vorgabe wiedergegeben, dass es wünschenswertes Ziel sei, «die intellektuelle und soziale Oberschicht... für den Kinobesuch zu gewinnen». (Der Film 36/1920) Der branchenkundige «Film»-Kritiker folgerte aus der Produzentenvorgabe für die zu realisierenden Produkte, dass diese bestimmte literarische Wertvorstellungen und Motive mit filmimmanenten Spannungs- und Unterhaltungsbedürfnissen zu fusionieren hatten: expressionistische Filme «schaffen im Film etwa das, was die Werke Oscar Wildes, Stendhals oder Hanns Heinz Ewers' für das Schrifttum sind: Schöpfungen feinster nervöser Spannungen, die aber durch ihren heissen Atem in gleicher Weise den literarischen Feinschmecker wie den einfachen Leser oder Zuschauer fortreissen.»

Konventionelle filmische Mittel

Motivische und thematische Präferenzen haben im Spielfilm eine herausragende Bedeutung, gewährleistet doch gerade in filmästhetisch experimentierenden Produktionen die Geschichte einen unproblematischen Zugang. Dies berücksichtigten expressionistische Filme im Sinne der Lese- und szenischen Seherfahrung ihrer anvisierten Hauptkonsumentenschicht. Sie benutzten als Sujet die populäre schauerromantische Phantastik, die dem bürgerlichen und kleinbürgerlichen Publikum aus der Trivialliteratur seit der Jahrhundertwende ebenso bekannt war wie aus den frühen filmkünstlerischen Versuchen des jungen Massenmediums um 1913 (DER ANDERE von Max Mack, DER STUDENT VON PRAG von Stellan Rye, DER GOLEM von Paul Wegener).
Die spektakulären Überzeichnungen von Charakteren, Emotionen und Handlungen in expressionistischen Filmen orientierten sich an sensationslüsternen Vorwürfen der Romane eines Hanns Heinz Ewers und suggerierten im Gewand einer bizarren Phantastik Motivanalogien zu E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, F. M. Dostojewski oder erinnerten vage an die gespannte Radikalität expressionistischer Dramenfiguren, etwa bei Hasenclever, Kornfeld oder Kaiser. Doch nur selten wurden Funktionen der Verwendung dieser Motive und Charakterzeichnungen in literarischen Vorbildern, wurden geistige, gesellschafts- oder sozialkritische Implikationen phantastischer Übersteigerungen mit ins Massenmedium übernommen. Übersteigerte Emotionen und Handlungen waren im expressionistischen Filme als schauerromantische Sensationen gesetzt und beförderten spannende, melodramatisch eingefärbte Konflikte, deren Alptraumhaftigkeit zumeist selbstzweckhaft im Dienste einer wohl kalkulierten ängstigenden Unterhaltung stand.
Selbst in den zum Teil radikal antinaturalistisch gestalteten Dekorformen finden sich Konventionsinseln, die dem Zuschauer Orientierungshilfen und symbolische oder raumsinnliche Rezeptionsmöglichkeiten garantieren. Besonders die immer wieder angestrebte Raumsuggestion zeugt trotz einiger radikaler graphischer Stilisierungsbestrebungen davon, dass den Zuschauern die gewohnte Raumillusion des zweidimensionalen Mediums zumindest nicht vollkommen entzogen werden sollte. Ornamentale Ausschmückungen und dekorative Phantastik, etwa in GENUINE und DAS WACHSFIGURENKABINETT, oder folkloristische Lokalspezifik sind Beispiele für Zugeständnisse an konventionelle Schaulustbedürfnisse.
Beleuchtet wurden ornamentale und dekorativ-exotische Dekors vorwiegend durch flächendeckende Aufhellung, die zwar zum Teil aus lichttechnischen Einschränkungen erwuchs, ansonsten aber in wenig anspruchsvoller Ästhetik die mühelose Rezeption phantastischer Dekorationen ermöglichte. In die Lichtführung flossen daneben *clair obscure-* beziehungsweise *Chiaroscuro-Effekte* ein, die sowohl vom Theater als auch von den ersten filmkünstlerischen Produktionen als betont irreale, Traumhaftigkeit heraufbeschwörende Licht- und Bedeutungsträger bekannt waren.
Rollen, die ein hohes Zuschaueridentifikations-Potential provozierten, wurden mit bekannten Darstellerinnen besetzt, deren affektbetonte Posenkonventionen von Konfektionsfilmen und Starpostkarten geläufig waren (so *Fern Andra*, *Lil Dagover*, *Erna Morena*, *Leontine Kühnberg* und andere). Einerseits gewährleisteten Besetzungen mit weiblichen Stars von vornherein ein bestimmtes Zuschauerinteresse, andererseits wurde auch mit angesehenen Bühnenkünstlern (*Werner Krauss*, *Ernst Deutsch*, *Fritz Kortner*, im Falle RASKOLNIKOWS gar ein weltbekanntes Theaterensemble: das Moskauer Künstlertheater) versucht, Aufmerksamkeit und Kinozulauf aus Publikumskreisen anzuregen, die nicht allein wegen bekannter Filmdarstellerinnen ins Lichtspielhaus gingen. Auch die Schauspielerauswahl offenbart noch einmal das vermarktungsorientierte Produktionskonzept expressionistischer Filme: populäre Darstellungskonventionen waren mit aufsehenerregenden, künstlerisch ausgewiesenen Potenzen so zu verweben, dass ein gleichermassen kunstnobles wie in breiten bürgerlichen Schichten rezipierbares Produkt entstand.
Eine vermeintliche mediale Unspezifik expressionistischer Filme – ihre statische Kameraführung und die kaum Bedeutung oder dramaturgische Zäsuren setzende Montage, was zur Folge hatte, dass die Bedeutungsproduktion zumeist im Bild inszeniert wurde – erweist sich als völlige Entsprechung zur konventionellen Filminszenierung um 1920. Bei Einbeziehung der historischen Entwicklungsbedingungen des Mediums wird hierin der filmische Charakter dieser Inszenierungen eher unterstrichen als unterminiert. In fast allen ihren filmsprachlichen Mitteln, etwa der durchschnittlichen Einstellungslänge, der Einstellungsverteilung (mit der Dominanz der Halbdistanzen) oder der Verwendung von Blenden, Zwischentiteln und filmtechnischen Tricks, orientierten sich expressionistische Filme an den ästhetischen Standards der Produktion zwischen 1919 und 1923. Ihr

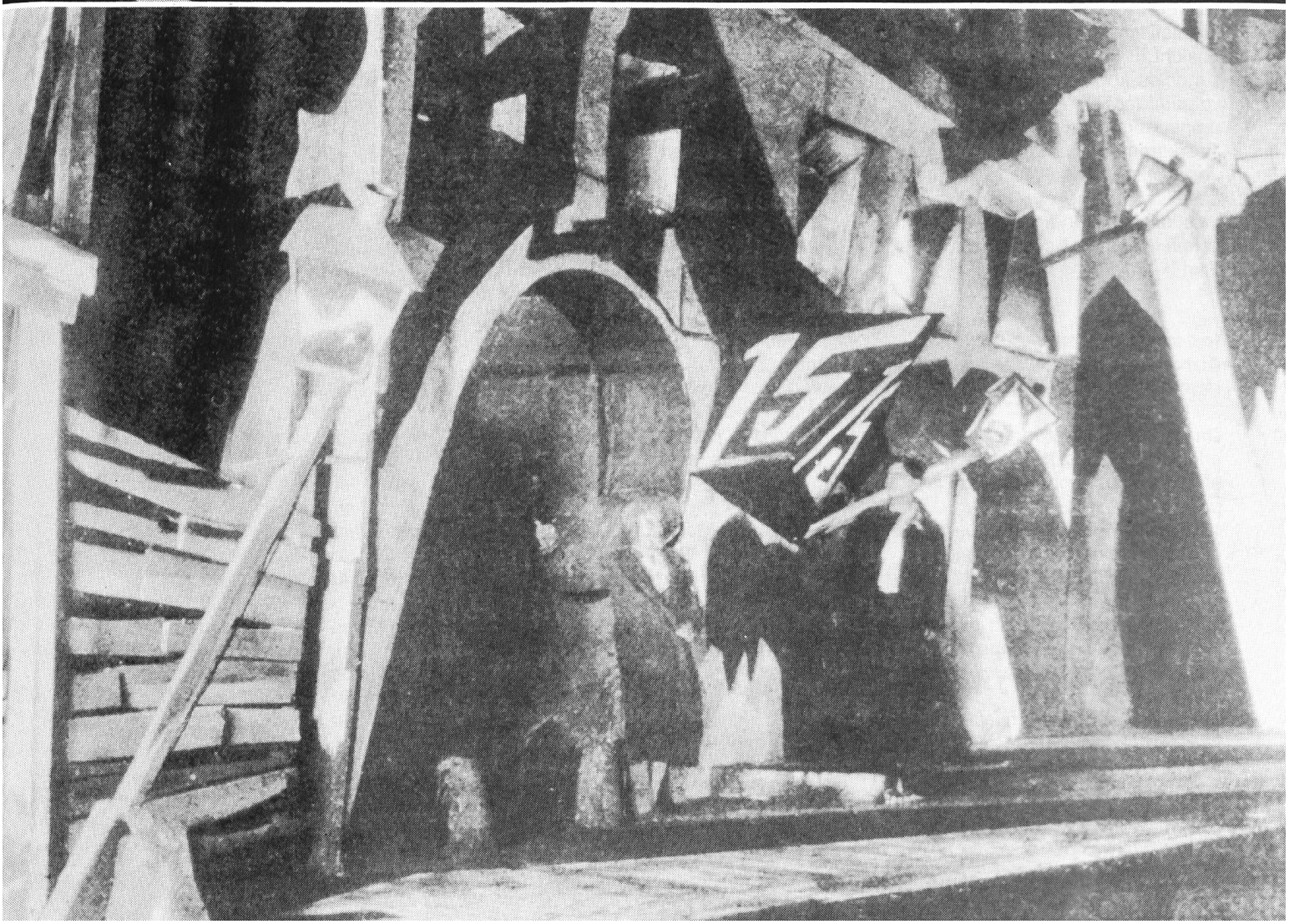


SAFES
CHANGE
BANK

Publikum brauchte sich bis auf wenige Ausnahmen nicht auf völlig neue filmsprachliche Organisationsformen einzurichten.
«Das Lichtspiel ist Gefühlskunst, keine Gedankenkunst. Wer ins Lichtspiel geht, will nicht denken, sondern fühlend erleben» – das schrieb Walter Bloem, ein früher Theoretiker, im Einleitungssatz seiner Ästhetik des Films. Er skizzierte damit auch Anforderungen an filmkünstlerische Produktionen, die keine abstrakten Ideen, Themen oder Bewegungsgesetze auf der Leinwand erörtern sollten, sondern sinnfällige, möglichst populäre Phantasien und Geschichten. Deshalb sind die Einschätzungen zu korrigieren, die aus vermeintlich «philosophischer und psychischer Grundhaltung der Filmschöpfer» expressionistische Filme als Verlängerung expressionistischer Manifeste erkennen wollen, so dass im pauschalisierenden Abgleich festgestellt wird: «Diese Art von 'Geistigkeit' liegt dem Expressionismus in allen Kunstrichtungen zugrunde, besonders stark tritt sie beim Film hervor» (Jerzy Toeplitz in seiner monumentalen «Geschichte des Films»). Anders als in der bildenden Kunst und Literatur hat der Filmexpressionismus (mit der Ausnahme von VON MORGENS BIS MITTERNACHTS) keine antibürgerliche, idealistisch-rebellische Veränderungsabsicht, entsprechend voraussetzungslos konnte deshalb im Film mit vulgär adaptierten Formen und Mitteln umgegangen werden. Der Bruch mit überkommenen ästhetischen Konventionen als Ausdruck für den Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen – dies ist für die anderen expressionistischen Künste, nicht jedoch für den Film kennzeichnend.

Innovative filmische Mittel durch zweckbewusste Umformung

Das produktionsprogrammatisch auferlegte Zweckbewusstsein zur ebenso kunstambitionierten wie um populäre Aussergewöhnlichkeit bemühten Filmgestaltung drückt sich einerseits in einer fleddernden und synthetisch nach massenmedialer Verwertbarkeit zurichtenden Ästhetik aus, andererseits gelang es in dieser Haltung aber auch, einige filmisch innovative Gestaltungsaspekte anzudeuten.
Mit ihren bizarren Motivausgestaltungen bereicherten expressionistische Produktionen den Film um einige grotesk-absonderliche Darstellungen zwischenmenschlicher Beziehungen und Leidenschaften, wobei besonders Destruktion und Gewalttätigkeiten, zumeist aus sexueller Begierde gespeist, ungewöhnlich farbig geschildert sind und sich wie populäre Illustrationen einer Pathologietafel der psychoanalytischen Trieblehre ausnehmen. Sensationsheischende Wirkungen wurden dabei bewusst nicht vermieden: Somnambulismus und Pädophilie, Vampirismus und impotente Lust, Sadismus und Masochismus, Folterexzesse und Triebmord umschreiben spektakuläre Motivfelder. Ihr provokant Aufmerksamkeit erregender Charakter wird besonders in den Reaktionen der empörten nationalistischen französischen Presse deutlich, die DAS KABINETT DES DR. CALIGARI als «krasses Muster ihrer (deutschen) dekadentesten, krankhaftesten und ungesündesten Kunst» (Der Film 19/1922) ebenso vehement wie werbewirksam brandmarkte.
Genrebildend wurden alptraumhaft-bizarre Motivkonstellationen vor allem als vorzeigbares, weil filmästhetisch aussergewöhnliches Muster einer Form von Horrorfilmen, die auf Monster und überirdische Wesen verzichtet, und stattdessen die ängstigende Bedrohung aus übersteigerter, überzeitlicher und überörtlicher Alltäglichkeit erwachsen lässt (weshalb phänomenologische Beobachter auch in Filmen Alfred Hitchcocks oder Robert Siodmaks zu unrecht expressionistische Stil- und Motivelemente gesehen haben wollen). Auch wenn sich in expressionistischen Filmen, besonders in DAS KABINETT DES DR. CALIGARI, TORGUS und DAS WACHSFIGURENKABINETT, grotesk übersteigerte Darstellungen repressiver Machtdemonstrationen gegenüber sensiblen und häufig schwachen Individuen abzeichnen, so sind sie für die filmische Genreentwicklung nicht zum Muster der Brandmarkung von Unterdrückungs- und Verfolgungsmechanismen in dumpfbedrückenden Herrschaftssystemen geworden, wie es etwa Kracauer und seine Rezipienten nahelegen. Vielmehr prägen die Motive von psychopathologischer Obsession, Gewalt und Unterdrückung massgeblich das entstehende Genre eines aufreizenden *sophisticated* Horrorfilms.
Die Besonderheiten von Motiv- und Figurenarsenal expressionistischer Filme waren in naturalistischen Bildern nicht umzusetzen, da eine wirklichkeitsbezogene Welt zugunsten einer imaginären preisgegeben wurde, in der die schauerromantische Phantastik denselben Anspruch auf ästhetische Gültigkeit wie das Wirkliche erhob. Deshalb erfolgte eine ebenso stolz ausgestellte wie kunstbemühte artifizielle Stilisierung von Dekor- und Lichtgestaltungen wie Schauspielerführung. Doch der scheinbar infantile Nonrealismus, vor allem der Dekors, hatte wohl kaum erwartete Auswirkungen. Nicht nur, dass deutlich wurde, wie Architekturgestaltungen über den Funktionswert einer Ding- oder Ortsrepräsentation hinausgeführt und als Intensivzeichen sowie als dramatisch handelnde Bildäquivalente genutzt werden konnten. Den filmästhetischen Standard revolutionierte vor allem, dass das realphysiognomisch Gegenständliche nicht mehr Bildformen und Bildinhalte dominieren musste. Expressionistische Filme beschreiben in ihren betont antinaturalistischen Bildformen schon früh einen Grenzwert, was den Zuschauern eines auf wirklichkeitsnahe Repräsentation festgelegten Massenmediums an artifizieller Gestaltung zuzumuten ist.
Auffällig ist die Unbedingtheit, expressionistische Filme ausschliesslich im Studio zu realisieren. Der scheinbar konstruktivistische Gestaltungsansatz der Architekten erinnert – wenn auch erheblich eingeschränktere Verwirklichungsmöglichkeiten bestanden – an Postulate expressionistischer Maler, an ihren Autonomieanspruch, nur nach ihren Vorstellungen, ohne Rücksicht auf Zwänge der natürlichen Physiognomie von Dingen und Menschen zu gestalten. Für die Praxis der Filmproduktion war jedoch weniger der vermeintlich frei schöpferische Autonomieanspruch der Designer, sondern die durch kostengünstig gebaute, völlig synthetisch hergestellte Architekturen erreichte Ökonomie, Verwandelbarkeit innerhalb der Bildkomposition und hohe Kontrollierbarkeit von Dekorgestaltung und -wirkung wegweisend.
Die Lichtführung expressionistischer Filme hat in den grellen Helldunkel-Effekten die stilisierende Gestaltungskraft dieses filmischen Mittels erfahrbar gemacht und nicht nur auf die technische, sondern auch auf die abstrahierende und poetische Formkraft am Beispiel einer einfach zu entschlüsselnden Symbolgestaltung hingewiesen: indem sie den grellen Helldunkel-Kontrast als zerstörerisches Zeichen für die konflikt- und aktionsbetonte Bedrohung des Guten durch das Böse ausmalte. Eine Reihe filmisch anspruchsvoller Horrorfilme oder Produktionen, deren absonderliche Handlungen psychopathologische Gewalttätigkeiten figurieren, greift in der Klimax der Bedrohung auf den visuellen Schock eines Lichtfetzens im Tiefdunklen zurück. Bewertungen, die jedwede Helldunkel-Ge-



staltung eines Films als «expressionistisch» rubrizieren, sind allerdings dahingehend zu differenzieren, dass mit diesem Begriff allein der schockhafte Zusammenprall grellen Lichtes und harter Kontrastierungen zum Dunkel erfasst wird, während für flutendes, in den Konturen verschimmerndes Helldunkel, das auch in expressionistischen Filmen zu beobachten ist, die Begriffe «Chiaroscuro» oder «clair obscure» beibehalten werden sollten.
Auch in der Schauspielerführung haben expressionistische Filme die bewusst artifizielle Darstellungshaltung, die sich kaum an organischen oder wirklichkeitsnachahmenden Bewegungsabläufen orientiert, in das Erzählkino eingeführt. Die zum Teil von den prominenten Darstellern analog ihrer Theatergestaltungen angestrebte abstrakte Wirkungsintention hielt jedoch den auf psychologische Eindeutigkeit drängenden Rollenansprüchen im Film kaum stand. So wurden artifizielle Schauspielerstilisierungen im expressionistischen Film überwiegend Darstellungsform absonderlicher Figuren – und sind es seitdem auch in der fortgeschrittenen Entwicklung von Spielformen, etwa bei *Boris Karloff*, *Vincent Price* bis hin zu *Klaus Kinski*, in diesem Medium geblieben.
Von der rhythmisch mechanisierten, auf Taktgruppen hin zerlegten expressionistischen Spielweise verblieb darüber hinaus das Bewusstsein, Filmdarsteller als organisches, damit äusserst flexibles Mittel der Bildkomposition einzusetzen. In der Aufnahme von und Interaktion mit Dekorformen im Vokabular des Schauspielers eröffneten expressionistische Filme Möglichkeiten einer extrem fortgeschrittenen Vereinnahmung des Darstellers als Mittel der Bildkomposition, die bereits die Grenzen des verschmelzenden Zusammenspiels organischer und anorganischer Komponenten der Bildgestaltung im Spielfilm aufzeigte. Eine noch weiter vorangetriebene Abstrahierung von Physiognomie, Bewegungsform und Charakterisierung menschlicher Erscheinung hätte dazu geführt, dass der Filmdarsteller zum beliebig einsetzbaren Formelement degradiert worden wäre.
Programmatische Stilkonzepte der Regie für die Bildkompositionen expressionistischer Filme lassen sich kaum nachweisen. Die Gestaltungsprinzipien erwuchsen zumeist aus Ideen und Darstellungshaltungen der künstlerischen Mitarbeiter. Diese wurden in den arbeitsteiligen Herstellungsprozess eingebracht, gegebenenfalls weiterentwickelt und den Produktionsanforderungen angepasst, um etwa materialtechnische Zwänge zu beheben. In der formalen Konsequenz erscheinen expressionistische Filme kaum als regiegeformte, stilistisch geschlossene Werke, sondern als Stilkonglomerat. Doch auf eine konsequente formalästhetische Stilwirkung kam es den Regisseuren und künstlerischen Mitarbeitern dieser Produktionen auch kaum an. Wichtiger war es, für die jeweilige dramatische Situation ein zweckmässiges ausdrucksintensiviertes und kunstbemühtes Gestaltungsmittel zu finden. In einer nicht sonderlich originellen, aber doch einer gewissen naiven Stillogik nicht völlig entbehrenden Inszenierungshaltung wurden phantastische Absonderlichkeiten, obsessive Handlungen und Wahnvorstellungen eben in einer völlig verqueren Bildästhetik dramatisch akzentuiert, während Personen, Institutionen und Aktionen, die Zuschaueridentifikation bannen sollten, in gefälligen Naturalismen gestaltet wurden.
Stilistische Diskrepanzen werden so verständlich, ja, sie scheinen einer bewussten dramaturgischen Konzeption zu folgen: naturalistische Elemente hatten das rational Korrektive, um psychologische Einfühlungshilfen und Erklärungen bemühte Gegenspiel zu den bizarr stilisierten Absonderlichkeiten zu organisieren. Schon anlässlich der Premiere des KABINETT DES DR. CALIGARI hatte Herbert Jhering diesen Gestaltungsansatz erkannt, als er feststellte: «Impressionismus ist da, wo man zurechnungsfähig, Expressionismus, wo man unzurechnungsfähig bleibt.» Jhering hat dies eher bitter angemerkt, da für ihn expressionistische Ausdruckstendenzen in ihrer Vernachlässigung des rational Erklärbaren, Stofflichen und vordergründig Gegenständlichen visionäre geistige Gestaltungsmöglichkeiten offenbarten. Die spezifische Rezeption der expressionistischen Stilhaltung im Film musste der Kritiker im Rahmen seiner Expressionismus-Konzeption kritisieren, er übersah dabei jedoch, dass gerade in der verbrämenden Umformung das filmische Moment lag.
Stil, als grundlegende Qualität eines Kunstwerks, bezeichnet im allgemeinen die vereinheitlichende, kommunikative, phantasiestimulierende Aufeinanderbeziehung und Verschmelzung von Inhalt und Form. Im Filmwerk bestimmt in besonderem Masse der Stoff die formale Organisationsstruktur. Wohl zum ersten Mal in der bis dato erreichten Entwicklung des Mediums hat der expressionistische Film versucht, eine originäre ästhetische Handschrift aus einem exponierten Stoffvorrat abzuleiten und zu einer stoffbezogenen Formgebung zu gelangen.
Sicherlich sind in der konzeptionellen Bewusstheit der Filmemacher und in der formästhetischen Konsequenz expressionistischer Filmstilisierungen Abstriche bei der Zugrundelegung eines homogenen und geschlossenen Stilkontinuums zu machen. Zwar haben Gebrauchszweck (massenmediale Verwertbarkeit) und technisch-materielle Anforderungen der zunehmend industriell bestimmten Filmherstellung immer wieder das allein dem formalen Gestaltungsimpuls folgende Kunstwollen berührt und determiniert, doch deutet sich in allen expressionistischen Produktionen das Streben nach einer ausgeprägten «Bild-Art» (Béla Balázs 1925) als Versuch einer Anwendung bestimmter bewusst ausgewählter Formtechniken auf bestimmte Stoffgebiete zumindest an. Hierin wurde dann doch – trotz eklektischen, grösstenteils vulgärästhetischen und vermarktungsorientierten Stilgebarens – ein bis 1920 im Spielfilm kaum geläufiges Bemühen um eine Lösung des filmischen Form/Inhalt-Problems offenbart. ■

Literatur

Balázs, Béla: Stilfilm, Filmstil und Stil überhaupt (1925). In: ders.: Schriften zum Film, Band 1, München/Berlin-DDR/Budapest 1982, Seiten 341 – 345
Bloem, Walter d.J.: Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film, Leipzig/Zürich 1922
Diebold, Bernhard: Expressionismus und Kino. In: Neue Zürcher Zeitung vom 14., 15. und 16. 9. 1916
Iros, Ernst: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1938
Kalbus, Oskar: Expressionismus und Film. In: Erwachen. Sonderheft 1928, Seiten 251 – 270
Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit, Frankfurt 1964
Kurtz, Rudolf: Expressionismus und Film, Berlin 1926
Pommer, Erich: Interview mit George A. Huaco. In: Huaco, George A.: The Sociology of Film Art, New York/London 1965
Riegl, Alois: Spätrömische Kunstindustrie (Wien 1901), Wien 1927
Rotha, Paul: The film till now (1930), Feltham 1967

Dem Aufsatz liegt ein überarbeitetes Kapitel der Dissertation des Verfassers «Der expressionistische Film. Abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, produktions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung» zugrunde. Die ausführliche Darstellung ist als Buch gerade bei MAkS Publikationen, Münster, erschienen.