Zeitschrift: Kinema
Herausgeber: Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband
Band: 3 (1913)
Heft: 14

Artikel: Theater und Kino. Teil 1
Autor: Bleibtreu, Karl
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-719246

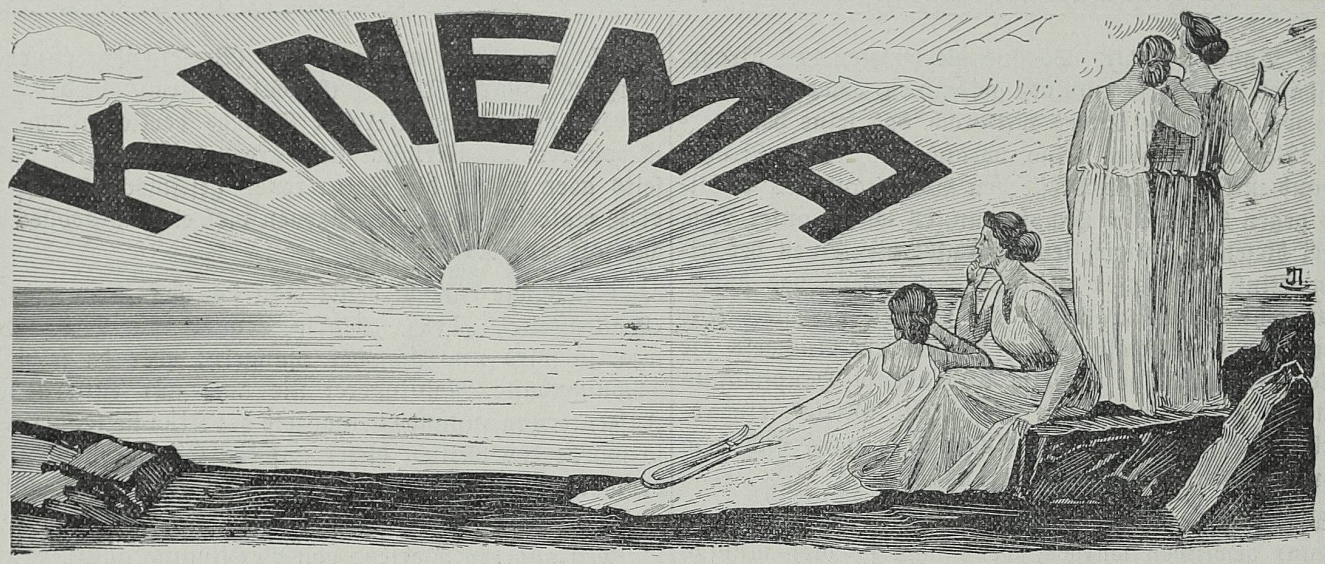
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 03.02.2026

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



Internationales Zentral-Organ der gesamten Projektions-Industrie und verwandter Branchen

Organe hebdomadaire international de l'industrie cinématographique

Druck und Verlag: KARL GRAF, Buch- und Akzidenzdruckerei, Bülach-Zürich, Telefonruf: Bülach Nr. 14

Erscheint jeden Samstag ▫ Parait le samedi
Schluss der Redaktion und Inseratenannahme: Mittwoch Mittag

Abonnements: Schweiz - Suisse: 1 Jahr Fr. 12.— Ausland - Etranger 1 Jahr - Un an - fcs. 15.—

Insertionspreise: Die viergespaltene Petitzeile 30 Rp. - Wiederholungen billiger la ligne — 30 Cent.

Verantwortl. Redaktion: EUG. LENNHOFF, Redaktor, Tödistrasse 50, Zürich II, Telefonruf: Zürich Nr. 4957

Theater und Kino.

Von **Karl Bleibtreu.**

Da Theaterkreise die verzweifeltsten Versuche machen, das Kino als kunstfeindlich zu brandmarken, so müssen sie sich gefallen lassen, daß ein kundiger Thebaner mal ein ernstes Wörtchen redet und den hier laut blaguierenden Humbug entlarvt. Wäre das alte Schillersche Ideal einer moralischen Schaubühne eine Wirklichkeit, so würden wir zwar auch dann noch das Kinodrama als eine neue Kunstform hochhalten und seine Daseinsberechtigung verteidigen. Aber so liegen die Dinge nicht. Das heutige Theater dient fast ausschließlich den gewöhnlichsten Vergnügungszwecken und hat mit der Literatur nur ganz äußerlichen Zusammenhang. In England und besonders Amerika nimmt kein Mensch die Bühne ernst, man betrachtet sie lediglich als höheren Zirkus. Ehrlich gestanden, schätzen wir Athletenkunststücke und treffliche Reiterleistungen oder Menageriedarbietungen höher an Kulturwert als die Vorführung elender Possen und zotiger Lustspiele. Um es kurz zu sagen: wenn man das Kinodrama als kunstlose Sensationsreizung verdammt, dann müssen neun Zehntel aller Theatervorstellungen als weit geist- und bildungsfeindlicher verboten werden. Während selbst die Schöpfer der modernen Salonkomödie, die Franzosen, das Theater an und für sich im Vergleich zur Literatur gering achten („C'est du Theatre", bedeutet etwas Herablassendes und wenig Schmeichelhaftes im Munde der Pariser Kritik), hingen die Deutschen dem öden Bühnenbetrieb ein ideales Mäntelchen um. Was tut man dort für die dramatische Dichtung? Man führt anstandshalber hier und da tantiemefrei „Klassiker" auf, die sich nur deshalb bei Theaterleitern einiger Beliebtheit erfreuen, weil man an sie keine Autorenhonorare abführen muß. Doch blieben tatsächlich nur die bekanntesten Dramen Shakespeares und Schillers auf dem Spielplan, weil irgendein „Star" durchaus eine Bombenrolle mimen will. Das finanzielle Ergebnis wird am besten durch eine jüngste Statistik des Frankfurter Theaters festgelegt, wonach „Heinrich 4." trotz Fallstaff volle 224 Mark in die Kasse brachte, dagegen ein grauenvoller Schmarren ohne jeden literarischen Anstrich am nächsten Tage 3000! Angesichts solcher Bände redenden Ziffern von einem Kulturwert des Theaters zu faseln, geht um so weniger an, als das schlechteste Programm eines Lichtspiels sicher lehrreicher, ernster und kultureller wirkt, wäre auch nur die übliche Pathe-Wochenschau darin oder eine Serie von Naturbildern mit strömendem Wasser und bewegtem Wald. Es steckt tausendmal mehr Poesie in jedem guten Film, der ein bewegtes Bild der Wirklichkeit täuschend vor Augen führt, als in den traurigen Fabrikaten angeblicher Lustspiele, wo Unwahrheit und lächerliche Unwahrscheinlichkeit gequälter Situationen das rohste Lachbedürfnis befriedigen. Geradezu schamlos scheint der Vorwurf der Unsittlichkeit gegen die Kinobühne, die durchweg den Anstand ganz anders wahrt als die Bühne, wo Lüsternheit und Zweideutigkeit ein Haupterfordernis des Erfolges bilden. Um das bewußte Mäntelchen herauszuhängen, lassen sich die Theaterleiter ferner manchmal herbei, irgend einer literarischen Modeclique Opfer zu bringen, natürlich nicht aus idealen Gründen, sondern um der tonangebenden Kritik einen Gefallen zu erweisen, die dann dafür durch Poussierung einer solchen angeblich „litera-

rischen" Bühne bezahlt. So sind die Erfolge von Brahm und später Reinhardt zustande gekommen, obwohl bei letzterem wesentlich ein Etwas mitsprach, das seine heute erfolgte Bekehrung zum Kino voraussehen ließ. Brahm übewand mit Hilfe der Presse den Widerstand des Publikums gegen Ibsen und Hauptmann, es wurde guter Ton, sich bei diesen zu langweilen, doch gibt hier einen bedeutsamen Wink, daß unter allen Stücken Ibsens das durchaus verfehlteste, unwahrste und unbedeutendste „Die Stützen der Gesellschaft" nach statistischem Ausweis die größten Kassenerfolge erzielte und ebenso Hauptmanns schlimmste Entgleisung „Die versunkene Glocke", ein romantisches Zauberstück, das obendrein ganz aus dem Brahmschen Kunstprogramm herausfiel.

Wir möchten aber wirklich fragen, ob derlei Werke nicht nur gewinnen würden, wenn man sie bloß mimisch vorführte und den Wortbrei wegließe. Der unverständliche Schlesierdialekt, mit dem Hauptmann eine Naturechtheit seiner Volksmenschen vortäuscht, könnte wahrlich uns erspart werden; „die Weber" würden als Kinodrama weit mehr packen, da hier der Film für eine treuere Echtheit des Gegenständlichen sorgen und das völlig Undramatische der rein äußerlichen Vorgänge mit seiner eigenen Lebenswahrheit verdecken und beleben würde. Wohl aber sei zugestanden, daß die wenigen wirklich tiefsinnigen Lebenssatiren Ibsens („Wildente", „Borckmann") durchaus des gesprochenen Wortes bedürfen, desgleichen die Strindbergs oder Shaws, weil hier der Reiz im Charakteristischen des Dialogs liegt und bloße Mimik dies nie ersetzen kann. Das Gleiche gilt für diejenigen Erzeugnisse der Neu-Romantik wo im Grunde nur ein reichgesticktes lyrisches Sprach-Gobelin über ein schmales Handlungsgerippe geworfen wird, wie bei Hofmannstal, Vollmöller, Hardt, Schmidt-Bonn, Stucken, meist auch Eulenberg. Doch unterscheiden wir dies von Hauptmanns Melodramen insofern, als beiden Neu-Romantikern wenigstens dem Kino bedeutende Illustrationsmotive geboten werden. Insofern mag Reinhardt mit Erfolg etwa Hellenisches oder Venezianisches oder Gralsmärchen dieser Dichter verfilmen. Was aber den literarischen Wert dabei ausmacht, muß natürlich verloren gehen. Aus gleichen Ursachen fällt — wohlgemerkt rein künstlerisch, denn sonst läßt sich ja überhaupt alles und jedes verfilmen — überhaupt das alte klassische Drama in Versen weg. Was bleibt von „Tasso" und „Iphigenie" übrig, wenn man die herrliche Sprache wegnimmt? Ein paar lebende Bilder. „Hamlet" ohne Hamlets Worte, „Macbeth" ohne Macbeths Monologe, „Lear" ohne die gesprochenen Seelenschreie wären eben nicht mehr die Weltdichtungen, die wir kennen. Aehnliches gilt auch für Hebbel und teilweise Grillparzer, und wenn z. B. Vitor Hugos Spektakeldramen förmlich nach dem Film zu schreien scheinen, so würde dort, wenn man ihnen den Pfauenschweif hochtönender Alexandrinerverse oder wuchtiger Prosarhetorik ausreist, das Absurde und Unwahr-Theatralische der Handlungen und Charaktere erst recht zum Lachen reizen. Wohlgemerkt stellen wir uns aber hier stets nur auf den höchsten Kunststandpunkt der Theorie, und erscheint dies Beispiel sonst sehr lehrreich. Da nämlich V. Hugos Theatralik an und für sich überhaupt keinen wirklichen Dichtungswert besitzt, so wäre eigentlich gleichgültig, ob „Hernani", „Ruy Blas", „der König amüsiert sich" (Verse), oder „Lucrezia Borgia", „Maria Tudor" (Prosa) verfilmt würden. Sie würden den Deckmantel der Sprache verlieren, ihre geschwollenen Theaterlaster noch ärger demaskieren, anderseits aber würde die Naturtreue geschmackvoller Films viele malerisch geschauten Szenen viel eindrucksvoller machen als auf der Bühne.

Seien wir ehrlich: denkt man sich von „Don Carlos", „Wallenstein", „Tell", „Maria Stuart" die Schönrederei weg, so wird uns manches mangeln; aber da selbst die schwungvollste Meiningerei nie auch nur entfernt eine Inszenierung zustande bringt wie der Kino sie leisten kann, so würde das Milieu dieser auf den Effekt gestellten und dramatisch bewegten Dichtungen uns weit verständlicher und anschaulicher vor Augen treten.

Mit anderen Worten: von Verfilmung auszuschließen sind nur die Dichtungen, wo entweder die Charakteristik (Ibsen), oder die poetische Schönheit (Goethe) ausschließlich im Worte liegt, oder wo das Weglassen der Sprache so viel bedeutet wie Unverständlichkeit der Handlung (Hebbel). In dem einen einzigen Falle aber, wo jede Zustutzung ein Sakrilegium bedeutet, nämlich bei Shakespeare, gingen ja die Bühnen längst dem Kino mit schlechtem Beispiel voran. Weil sie mußten — denn die epische Breite trotz höchster innerer Dramatik, deren Shakespeare für seine umfassenden Vollbilder bedurfte, spottet des Bühnenraums. Man ist gezwungen, nicht nur so vieles zu streichen, sondern auch zu bearbeiten, d. h. die vielen Umwandlungen auf Einzelbilder zusammenzudrängen ohne Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit. Wir sind daher überzeugt, daß selbst die Verfilmung Shakespeares, worüber natürlich ein Schreckensgeheul losbrechen würde wie über Gotteslästerung und Antastung der heiligsten Güter, für den wahren Kunstkenner sowohl praktisch als theoretisch höchst lehrreiche Anregung bringen würde. Man braucht ja nicht gerade diejenigen Herrlichkeiten zu wählen, wo das Shakespearesche Wort ein für allemal zum Erbgut der Menschheit gehört und in sich selber die Fülle der Schönheit und Charakteristik trägt. Dies gilt auch für das höchste Komische, denn Fallstaff ohne Worte ist nicht mehr Fallstaff. Aber wir bedauern z. B. sehr, daß der kommende Riesenfilm „Antonius und Kleopatra" sich an Sardou und nicht an Shakespeare anlehnt. Denn wir halten für möglich, daß dies gewaltige Weltbild, bei dem nicht das Wort an sich vorherrscht, in bunter Fülle der Filmbilder uns anschaulicher vor Augen träte als auf der Bühne. Hoffentlich folgt Reinhardt dieser Anregung und schenkt uns mal einen „Julius Cäsar" solcher Art, worin doch nur die große Antoniusrede zu den Kronkleinodien der Dichtung gehört, alles übrige aber auch ohne Worte überwältigend wirk enmüßte, da im Kino eine Masse von Milieuzügen unendlich packender herauskommen würden. Und da das Herausarbeiten des Milieus die Hauptstärke des Kino bedeutet, so fällt uns ein, daß es ja einige „unaufführbare" dramatische Dichtungen der Weltliteratur gibt, die eben für den Film nicht unaufführbar sind. Gilt doch für das Kino das Wort Napoleons: „Unmöglich? dies Wort ist nicht französisch." Der Kino kann alles und wir behalten uns vor, Grabbes „Hannibal", „Hermannsschlacht", „Hohenstaufen", „Don Juan und Faust" für das Kino zu be-

arbeiten, ebenso Mussets „Lorenzazzie“ und möglichenfalls sogar Gobinaus „Renaissance“. Wäre dies nicht eine weit größere Bereicherung der veranschaulichten Poesie als sämtliche fragwürdigen Banalitäten der modernen Bühne? Wenn man festhält, daß Shakespeare **szenisch**, die andern obengenannten Werke aber überhaupt nur ihre volle Verwendung im Kino finden können, so bedarf die Kunstbedeutung des verfehmten Filmdramas keines Kommentars mehr. Auch Byrons „Sardanapal“, „Falieri“ würden ihren inneren dramatischen Gehalt im Film besser erproben, als durch Deklamieren endloser Jamben auf der Bühne. Von „Manfred“, „Kain“, „Himmel und Erde“ sollte man freilich die Finger lassen, weil hier das Genie hauptsächlich in unerreichter Schönheit der Sprache und dem Schwung erhebenster Gedanklichkeit liegt. Und doch — würde ich als besonderer Byronianer Anstoß daran nehmen, Kains und Lucifers Flug durch den „unermeßlichen Raum“ oder die Sintflut oder Manfreds Verkehr mit den Berner Alpen verfilmt zu sehen? Zweifelt man daran, daß trotz Fehlens aller Sprachlichkeit hier eine innere Poesie, wie sie des Dichters Vision schaute, hervorgezaubert werden könnte, die jeder Bühnenmöglichkeit spottet?

Wahrlich, die Bahn unbegrenzter Möglichkeiten dehnt sich vor der Kinodichtung aus. Bisher aber faßten wir immer nur das bisher übliche wortlose Kino ins Auge und doch hat Edison ja schon das Wunder der Verbindung von Film und Wort zustande gbracht. Angeblich in noch unbefriedigendem Zustand, da die Worte zu schwach und zu fern geklungen hätten. Andere Mitteilungen lauten optimistischer, und bei den ungeheuren ökonomischen Interessen, die hier auf dem Spiele stehen, drängt sich der Verdacht auf, ob ungünstigere Mitteilungen nicht einfach vom Welt-Konzern der bedrohten Theaterwelt beeinflußt werden. Wir müssen die Probe in Europa abwarten, auch erklärte der so hochverdiente Gaumont bereits: so weit wie Edison sei er schon, aber hoffe auf bessere Vervollkommnung. Auch weiß ich zufällig durch persönliche Mitteilung eines bekannten deutschen Ingenieurs, der Edison im vorigen Herbst besuchte, daß Edison damals noch mit Herauskommen der Erfindung zögerte und den gültigen Abschluß für noch nicht ausgereift ansah. Er muß also jetzt etwas plötzlich und übereilt hervorgetreten sein, woraus folgert, daß ihm ein stärkeres Abrunden vorschwebt. Ohne jeden Zweifel wird es gelingen, zumal man bereits die Hervorbringung aller allgemeinen Geräusche im Kino schon sicher hat. Regiebemerkungen wie „Donner, Schießen, Trompeten, Trommeln, Volksgeschrei“ werden schon bald zum Repertoire des Kinos gehören. Was aber die angebliche allmähliche Enttäuschung nach anfänglicher Begeisterung des New-Yorker Publikums vor Edisons Sprach-Kino betrifft, so mag sie gute Gründe gehabt haben, die uns dem Hauptthema anderer Erwägungen zuführen. Edison als Kunstfremder traf wahrscheinlich ungeschickte Stoffewahl und führte beliebige Theaterstücke vor oder gar wertlose Geschäfts-Kinostücke, die mit Worten zu versehen wahrlich keinen Vorzug bedeutet. Der gesunde Instinkt mag nun gefühlt haben: Wenn man beliebige Theaterstücke sehen will, geht man dann lieber ins wirkliche Theater, wo die Stimmen natürlicher klingen. Auch dürfte die Ausstattung mit (mehr oder minder wertlosen) Worten den raschen Wechsel der Bilder beeinträchtigen und die Filmreihe unnötig zeitlich verlängern, was einen sonstigen Vorzug der Lichtspiele aufhebt. Es müßte also überhaupt erst die Wirkung geprüft werden, wenn Edison ein n i c h t gewöhnliches und eigens für Kinowirkung geschaffenes Drama vorführt. Allein, wir bekennen ehrlich, daß wir vorerst — natürlich Probe vorbehalten — uns von durchweg angewandtem Sprachmechanismus d. h. durchgängiger Verquickung der Mimotechnik mit Sprache nichts Vollkommenes versprechen. Nach unserem Dafürhalten wird das Kinodrama der Zukunft allerdings die Sprache verwenden, aber mit Maß, so daß das Meiste oder die Hälfte nach wie vor rein mimisch ausgedrückt und nur sozusagen die entscheidenden Schlagworte phonographisch ausgedrückt werden. Man wird einwerfen, dies sei unnatürlich, beweist aber damit nur das gleiche pseudo-realistische Banausentum der Literatur und des Theaters, das eine Photographie der Wirklichkeit von der Kunst erwartet. Die Kunst hat aber gar nicht diese Aufgabe, die recht untergeordnet wäre, sondern soll vielmehr eine höhere Wirklichkeit hervorzaubern, sozusagen die wirkliche Quintessenz der Dinge, die uns im Wirrwarr der äußeren Realität sich verbirgt. Das Theater besonders arbeitet nur mit der Illusion und es macht lachen, wenn Naive in einem Abkonterfeien des Reporterrealismus auf der Bühne „das Leben“ zu sehen glauben. Denn wenn die Phantasie des Zuschauers nicht mitarbeitet, wird er ewig die Kulissen und den Souffleurkasten sehen, und wenn mal eine Pappetür nicht schließt, so lacht er. Auch das bisherige Kino erweckt nur dem wirklich Illusion, dessen Einbildungskraft nachhilft, denn schon der blitzartige Bilderwechsel ist für einen unheilbar prosaischen Zuschauer geradeso unnatürlich wie die lautlose Mimik. Ohne derlei poetische Lizenzen geht es gleicherweise bei Theater und Kino nicht. Aber freilich muß nicht die reine Barbarei sich einmischen, wie leider bisher beim Kino die Zwischen-Films mit den geschriebenen oder gedruckten Worten sie bedeuten. Und hier soll ja gerade der Edisonsche Sprachmechanismus einen sonst unheilbaren Schaden beseitigen.

Beim Theater begriff man, daß schon die Akteinteilungen mit Fallen des Vorhanges die Illusion zerreißen, die durch Umbau der Szenerie nötigen längeren Pausen verderblich wirken, daher möglichste Einheit des Raumes gewahrt werden müsse. Das wahre Ideal eines Theaterstückes liegt im Einakter (Strindbergs „Komteß Julie“), wo die Stimmung des Zuschauers einheitlich bleibt. Diese den Bühnenverhältnissen angepaßte Entwicklung mußte aber umgekehrt mit größten Nachteilen fürlieb nehmen. Denn diese überstrafte Konzentration des Stoffes bedingt notwendigerweise große innere Unwahrscheinlichkeit, da sich die Dinge nie einheitlich am gleichen Flecke abspielen, also selbst der naive Zuschauer instinktiv das Gemachte und Gekünstelte dabei ahnt. Shakespeares vielfacher Szenenwechsel — der sich, wie wir hervorheben, bei k e i n e m seiner Zeitgenossen auch nur entfernt im gleichen Maße findet und von Ben Jonson damals schon aufs strengste getadelt wurde — entspricht keineswegs, wie man glaubt, bloßer Anpassung an damalige naive Bühnenzustände, wo die Szenerie gar nicht wechselte und bloß ein Plakat vorgeschoben wurde, etwa mit dem Namen „Afrika“

oder „Venedig", sondern innerem Muß. Dieser größte Dichter sah die Dinge sozusagen mit Kinoaugen, verlangte ununterbrochene natürliche Uebergänge und Einreihung episodischer Nebenvorgänge, weil nur so die lebendige Wirklichkeit aussieht, die eben nichts bloß auf einen Punkt konzentriert. Shakespeare würde daher das Kino mit Hosiannah begrüßt haben. Nachdem wir aber nun von der unnatürlichen Enge der Bühne befreit sind und das Kino mit geradezu unerhörter Hexerei den dichterisch gebotenen natürlichen Wechsel der Bilder zwanglos ohne Zeitverlust hervorruft, blieben die halbreifen Eierschalen der bisherigen Mimotechnik in den abscheulichen Wort-Zwischenfilms hängen. Diese zerstören jede Illusion, verwirren gleichzeitig das aufpassende Hirn und Auge des Zuschauers und dürften außerdem aus bestimmten Gründen noch mal eine Kino-Augenkrankheit hervorrufen, so daß dem Kinodrama hier eine Gefahr durch ärztliche Einmischung droht. Denn nicht der wirkliche Filmwechsel beunruhigt das Auge, sondern das Einschieben eines Wortbildes, das sofortiges eiliges Ablesen erfordert, mitten in einem stehenden Film. Denjenigen Kinobarbaren also, die als bloße banausische Geschäftsleute und Pfennigfuchser sich gegen die neue Sprachanwendung im Lichtspiel sperren und lieber beim alten Schlendrian bleiben möchten, weil er weniger Geld und Mühe koste, rufen wir zu: Caveant consules. Nur die völlige Ausmerzung dieses Wortfilmunfuges kann das Kino seiner hohen Bestimmung und — was euch mehr am Herzen liegt — seiner finanziellen Vorherrschaft zuführen.

Aus Zürcher Lichtspieltheatern.

(Lichtbilder der Woche.)

Im **Cinema-Palace** beanspruchen zwei Films besonderes Interesse, ein amerikanisches Pathedrama „Wenn die Liebe spricht und eine Komödie der gleichen Firma. Beiden haften Vorzüge und Mängel an. Das Drama behandelt den Konflikt, den der Widerstreit zwischen Pflicht und Liebe im Herzen eines schönen Weibes heraufbeschwört, das sich vor die Aufgabe gestellt sieht, die Geheimnisse eines Forts auszuspionieren. Spiel und Regie sind gut, der Film trägt aber den Realitäten des Lebens wenig Rechnung, denn es ist doch wohl kaum anzunehmen, daß ein auch noch so verliebter Fortkommandant der Frau seines Herzens und ihren — überdies im Dienst einer feindlichen Macht stehenden — Begleitern Zutritt zum Allerheiligsten, zur Minenkammer gewährt. Die Komödie, „Der gute Richter" bietet Herrn Prince Gelegenheit, alle Zügel seines drolligen Humors schießen zu lassen, doch ist sie zu sehr in die Länge geraten. Ich halte es nicht für ungefährlich, bei der Verfilmung von Komödien die Bühnenform, d. h. die Einteilung in drei Akte, beizubehalten. Denn lustige Stücke ziehen doch ihre Schlagkraft zu einem Großteil auch aus mehr oder minder treffenden Wortwitzen, mit Situationskomik allein lassen sich drei Akte kaum ausfüllen.

Darunter leidet auch die Eclair-Komödie „Die Dame von Maxim", die im **Löwenkino** viel Gäste anzieht. Der Regisseur hat seine Aufgabe recht nett gelöst, seine Schauspieler haben ihm brillant assistiert, sie sind voll sprudelnder, überschäumender Laune, aber das Ganze macht sich auf der wirklichen Bühne doch besser, man vermißt das silberne Lachen der Crevette, das feine Rascheln der Dessous. Dagegen ist das nordische Schauspiel „Du hast mich besiegt" trotz der einfachen Linienführung der Handlung recht ansprechend. Die Darstellung der Künstler Psylander und Frau Fröhlich steht wie immer auf der Höhe, die sportlichen und gesellschaftlichen Szenen sind von flott bewegtem Leben erfüllt.

Das **Centraltheater** sollte es vermeiden, alte Gaumontwochen vorzuführen. Wo es sich nicht um Akutellitäten handelt, ist es ja egal, in der wievielten Woche ein Film läuft — den Erstaufführungsrummel brauchen wir ja zum Glück nicht mitzumachen — aber wo das „Neueste" angekündigt wird, ist es immer unangenehm, wenn man schon wiederholt gesehene, längst überholte Bilder serviert bekommt. Die deutsche Continentalfilmgesellschaft hat vor einiger Zeit eine Wiedergeburt des deutschen Humors im Film angezeigt und ihre Bumke-Films fast als National-Angelegenheit hingestellt. Mir hat nun dieser neue Heros eines Konkurrenzchauvinismus gar nicht imponiert; er ist eine unsäglich gesucht agierende Possenfigur, deren ganzer „Humor" darin besteht, fürchterlich mit den Augen zu rollen und zum Schluß — originell und noch nie dagewesen! — die ganze Bude zusammenzuschmeißen. Worin aber die Ueberlegenheit dieses deutschen „Witzes" über den französischen Esprit, der sich ja im Film auch nicht immer in seiner überragendsten Form äußert, bestehen soll, ist mir unerfindlich. Armer Bumke! Ueber „Emilia Galotti" als Kinowerk kann man geteilter Meinung sein, ich bin der Ansicht, daß die Tragödie nicht auf die weiße Wand gebannt werden sollte. Zugegeben sei, daß der Biographfilm das Milieu ganz vortrefflich trifft, daß überhaupt vom rein tinematographischen Standpunkt aus eine Musterleistung registriert werden kann, aber die Meisterwerke unserer Klassiker lasse man uhig da, wo sie allein hingehören — auf der Schaubühne. Die Autoren — wenn man so sagen darf — des „Emilia Galotti"-Films hatten sicher eine Reformtat im Auge, und das sei ihnen als Verdienst angerechnet; es ist aber verkehrt, beim Bestreben, neue Wege einzuschlagen, auf Dichtungen zu verfallen, die im Kino nicht existenzberechtigt sind.

Die „Flucht aus dem Bagno" („Eiserne Hand" 3. Teil), die der Kinematograph **Zürcherhof** zeigt, reiht sich einer Serie guter Detektivfilms von Gaumont als letztes Glied an. Und man darf wohl zufrieden damit sein. Würde bei der Aufnahme eines jeden Films dieses Genres dieselbe vornehme Auffassung walten, dann möchte ich den Kinogegner sehen, der noch vom „Schauerdrama" zu sprechen wagte. Diesmal führt die Verfolgung des Chefs der „weißen Handschuhe" durch den Kriminalinspektor Recker auf die hohe See hinaus, wo nach einem letzten Kampf die Yacht des Verbrechers in Flammen aufgeht. Dem Operateur, der das schaurigschöne Bild des rauchenden Wracks im Schein der aufgehenden Sonne in seiner Kamera festhielt, gebührt ein besonderes Lob.