Zeitschrift: Kinema
Herausgeber: Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband
Band: 3 (1913)
Heft: 16

Artikel: Theater und Kino. Teil 3
Autor: Bleibtreu, Karl
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-719291

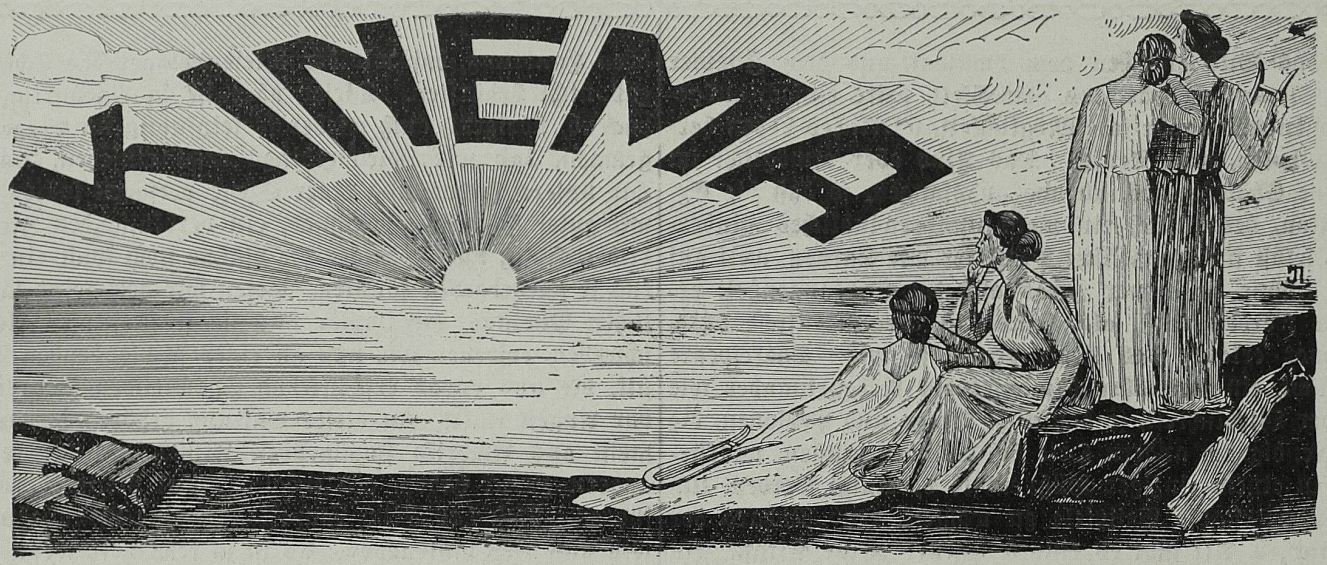
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 14.02.2026

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.

Verweilen wir einen Augenblick bei dieser Leistung! Zuvörderst unterscheidet sich „Jugend und Tollheit" von andern Kinodramen ähnlichen Schlagers dadurch, daß es eine zwar höchst unwahrscheinliche und fast läppische, aber wirkliche bewegte Handlung mit Verwicklungen enthält. Aus dem viel stärkeren Eindruck dieser Filmserie ergiebt sich also überraschend, daß das sogenannte Kinodrama sich vom üblichen Drama insofern gar nicht unterscheidet, als in beiden Fällen nicht beliebige äußere Vorgänge, sondern nur folgerichtige Handlungskonflikte die nötige Spannung auslösen. Wir fragen uns hier freilich kopfschüttelnd, wieso das liebebedürftige Fräulein Schulze ganz unvermittelt ihren strammen Leutnant stehen läßt und sich in dessen als Jüngling verkleidete Liebste verliebt. Auch versteht wieder kein Mensch, wieso das Fräulein den Schuldschein gegen Onkel Peter, den ihr grimmer Vater sicherer als geladene Pistolen unter Schloß und Riegel hält, ausliefert und wieso am Schluß alles in dulci jubilo schwimmt. Derlei unsinnige Kindereien mag sich ein sehr naives Publikum gefallen lassen, jeder Vernünftige aber brummt ärgerlich: Quatsch! Ist es nötig, den Kinogegnern solche Handhaben zu bieten, so daß sie verbreiten können, nur das unsinnigste Zeug lasse sich verfilmen? Aber halt! Wie kommt es, daß wir erst nachher zur Besinnung kommen, welchen Spuk wir da wohlgefällig angesehen haben? Weil die reizende Bilderfolge trotzdem eine so erstaunliche Lebensechtheit atmet, daß wir entzückt dem muntern Spiele folgen und förmlich behaglich in einem frischen Bach der Wirklichkeit zu plätschern meinen. Das vortreffliche Spiel von Asta Nielsen, übrigens auch der andern Mitwirkenden, trägt wohl etwas dazu bei, aber das würde uns auf der Bühne die unwahrscheinlichen Vorgänge nicht genießbarer machen. Aber die Inszenierung hat eine zwingende Lebendigkeit und bei aller Drastik so viel feinen Takt, daß wir uns dem Zauber gefangen geben. Zwei dicht aufeinander folgende Bilder geben hier eine Musterprobe, was das Kino vermag: die Badeszene am plätschernden Wasser und wehenden Röhricht, wo das verkleidete Mädchen abpaßt, ob sie entfliehen kann, und die folgende, wie sie hinten aus dem Walde herauskommt und, perspektivisch immer größer werdend, zwischen ihren Leutnant und Fräulein Schulze vorne auf der Bank hineinplatzt. Das ist anschauliches Leben, Poesie der Wirklichkeit, wie keine Bühne sie je zu bieten vermag. Daß Gastmähler und Bälle im Kino unendlich lebendiger, echter, bunter, reicher wirken als auf der Bühne, braucht man nicht zu erwähnen. Daß sich der „Autor" auch hier nicht nehmen läßt, Eisenbahn, Automobil, Pferde anzubringen, verzeiht man gern, denn es ist taktvoll und unaufdringlich eingeflochten und erhöht hier tatsächlich die Wirklichkeitsanschauung. Allein, der wahre eigentliche Grund, warum dieser literarisch wertlose Schmarren so überzeugend und geradezu poetisch wirkt, liegt viel tiefer. Wir erinnern an das über Shakespeare Gesagte. Auf der Bühne nämlich müßte das Unwahrscheinliche durch Zusammendrängung noch unwahrscheinlicher werden, die Vorgeschichte würde erzählt, die vielen Episoden mit dem verkleideten Mädchen gleichfalls, weil sie nicht veranschaulicht werden könnten, der reizende Knalleffekt am Schlusse,

wo das Bild zwischen dem Ballsaal und dem Zimmer des Pseudoliebespärchens abwechselt, wäre einfach ausgeschlossen und damit jede Möglichkeit, wirkliches Leben herauszuholen, zum Teufel. Das Kino aber ermöglicht im Sinne Shakespeares, ab ovo anzufangen, so daß die Exposition, bekanntlich ein meist unüberwindliches Hindernis, selbst für französische Praktiker wie Sardou, weil auf der Bühne da immer etwas aus der Vergangenheit erzählt werden muß, als Handlung veranschaulicht wird. Ferner erlaubt das Kino, genau so wie Shakespeare wünscht, ein fortwährend wechselndes Nebeneinander wie in der Wirklichkeit, so daß nicht Dinge und Personen, die notwendig am andern Orte sich befinden müssen, willkürlich in einem einzigen Bühnenbild vereinigt werden. Um besonders starke Beispiele zu wählen: In „Richard der Dritte", 3. Akt gibt es eine 6. Szene: „Eine Straße, ein Schreiber tritt auf" und monologisiert über die falsche Anklageakte gegen Lord Hestings. Das ist alles, und im „Julius Cäsar", 2. Akt gibt es eine 3. Szene: „Eine Straße, Artemiderus tritt auf, ein Papier ablesend", wieder nur ein paar Worte, und Szene 4 unmittelbar darauf trägt ausdrücklich den Vermerk: „Ein anderer Teil der Straße". Ein Theaterhandwerker streicht natürlich sofort diese „unnötigen" Szenen, oder verschmilzt sie mit anderen, erstaunt und fast entrüstet über solche naive Verletzung aller Bühnenregeln. Doch wir begreifen natürlich, daß der größte Dramatiker sehr wohl wußte, warum er diese kurzen, abgesonderten Einschiebsel als Einzelszenen für nötig hielt, um die innere Kontinuität zu wahren. Welchen Wert hat also die berühmte Einheit des Ortes, wie Racine und Boileau sie predigten und Ibsen sie aufnahm, da doch der Ur- und Hauptdramatiker der Welt sie grundsätzlich und geflissentlich verwarf als widernatürlichen Hemmschuh? Seien wir offen: diese ganze Bühnentechnik entsprang überhaupt nicht literarisch-dichterischen, sondern höchst banausischen, praktischen Gründen: weil eben die bestehende Bühne bei der ärmlichen Begrenzung ihrer Mittel notwendig jede natürliche Breite und hiermit die wahre Abbildung des Lebens verbietet. Wenn also die Kinohasser ein Zetergeschrei erheben, weil angeblich — was bisher gar nicht für Ibsens Gesellschaftsstücke gemeint ist — dessen Fabeln verfilmt werden sollen, so fragen wir unbekümmert: wäre es nicht sehr zum Vorteil des dramatischen Eindrucks, wenn die Vorgeschichte Noras oder Frau Alwings nicht erst allmählich uns aufdämmert und umständlich erzählt werden müßte, sondern ohne weiteres als Handlung verfilmt würde?

Wir rücken Schritt für Schritt vor und betrachten jetzt diejenigen Kinodramen, die aufs Publikum am meisten Anziehungskraft ausüben, nämlich die verfilmten Detektiv- und Kriminalgeschichten. Dazu gehören auch solche Films, die lediglich wegen besonders handgreiflichen Tricks, sozusagen Athletenkunststücken des Kinos, geschaffen wurden wie z. B. „Das lebende Ziel". Da schreit nun der Philister, das sei bloße sensationelle Spektakellust. Erstens finden wir aber das Schauspielerische (Pantomimische) darin so trefflich ausgeführt wie selten auf der Bühne, zweitens hat dieser italienische Film so geschmackvolle Einzelheiten der Inszenierung bei einer recht hübschen Handlung, daß wir den Riesenschlager des Schlusses gar nicht bedürften. Dieser aber ist so eigenartig und packend, übrigens auch wieder so feinfühlig im Einzelnen gemacht, daß wir schlechterdings nicht einsehen, warum wir unsere Hochachtung einer Szene versagen sollten, die, mit guter Phantasie ersonnen, ein verblüffendes Zirkusbild entrollt, wie es weder die Bühne noch sonst ein Zirkus je wiedergeben könnten. Seien wir doch keine lächerlichen Puristen, die immer nur im stickstofflosen Aether schweben, erfreuen wir uns an einer so blendenden Technik, die uns etwas erschütternd Spannendes so greifbar vor Augen rückt! Zu dieser Gattung gehören ferner die meist aus Amerika stammenden Films, die gar keinen andern Zweck haben, als möglichst viel Reiterei vorzuführen. Daß das Kino hauptsächlich eine Rennbahn sei, will uns nicht einleuchten. Es ist ja recht nett, wenn man in „Zwei Schwestern" die Cowboysitten des fernen Westens in abschreckender Rauheit zu Gesicht bekommt, aber die Handlung ausschließlich mit Prügeln und Reiten zu bestreiten wird langweilig. Ein anderer länglich sentimentaler Film, in dem sogar Indianer ihr Unwesen treiben, und nach altbewährter Methode ein Vater als Polizeikonstabler einen verlorenen Sohn als Mörder verfolgt, bringt eine Reiterhatz über Stock und Stein, zuletzt mit Durchreiten eines Flusses, die filmisch als Meisterwerk bezeichnet werden darf, aber das nur für Yankeemägen verdauliche, ganz roh gezimmerte Opus nicht verfeinert. Allzu grob in der Motivierung, läßt ein anderer amerikanischer Film eine Spionin und zwei fremde Diplomaten ungeniert in einem Fort herumspazieren und die Minenpläne stehlen. Der Clou besteht in Verfilmung eines Forts und seiner Minenklaviatur nebst einem klotzigen Knalleffekt, auch hat man das Vergnügen, ein selten schönes Liebespaar kosen zu sehen, förmlich Apollo und Venus. Die Schaulust kommt also einigermaßen auf ihre Kosten, auch hier aber zeigt sich wieder, daß im Kino genau so wie auf der Bühne gerade die Handlung entscheidet; ist diese schwach und unwahrscheinlich, so helfen die hübschen Bilder nichts. Auch die sonst geschmackvolle Firma Pathe leistet sich ein „Geheimnis des Verstorbenen", wo ein Scherz des Unmöglichen dem andern folgt und nur der treue Hund, so Außergewöhnliches er praktiziert, sich wie ein vernünftiger Mensch beträgt. Wir bemerkten schon oft, daß das leidtragende Publikum, das sich anfangs solche wüsten Sensationen kritiklos gefallen ließ, heut gar nicht mehr mitgeht, und mißfällig die Ohrfeigen gegen Logik und Wahrscheinlichkeit empfindet. Dann sind schon die bloßen Cowboystücke vorzuziehen oder eins „unter Wasser", wo wenigstens starke technische Effekte die sonst geringe Handlung beleben.

Sehr viel höher stehen die „Juwelen des Nabobs", worin es zwar auch ohne schreiende Unverständlichkeit nicht abgeht (man begreift weder das Rauben der Postsäcke am Anfang, noch das Verschwinden des Rocca aus dem Auto am Schluß), wo aber Meeres- und Automobilbilder von hohem Reiz sich ablösen. Am besten und eigenartigsten wird Verfolgung einer Verbrecherbande durchgeführt in der „Eisernen Hand", wo eine wirkliche folgerichtige Handlung sich abspielt und besonders die draht-

lose Telegraphie in geistreicher Weise dargestellt wird. Das Niederbrennen eines ganzen Schiffes am Schluß hat man sich offenbar etwas kosten lassen, so aber auch einen unheimlichen Effekt erzielt. Gewiß könnten solche Fabeln lückenloser und gründlicher ausgeführt sein, aber man vergleiche die scheußlichen Sherlock Holmes- und Raffles-stücke auf der Bühne, wo Unwahrscheinlichkeit und Unverständlichkeit einen Hexensabbat feiern und alles Gute der Originalnovellen, das ja nur in der Analyse besteht, glatt unter den Tisch fällt. Denn die verschiedenen Stadien eines vorbereiteten Verbrechens oder einer Detektivnachspürung, die ein getrenntes Hinter- und Nebeneinander bedingen, lassen sich schlechterdings nicht auf der Bühne nachschaffen, im Kino aber wohl. Wird diese Spannung obendrein mit den reizvollsten Bildausschnitten der Wirklichkeit verflochten, so erhalten die Kinodetektivstücke eine anschauliche Poesie.

Das Malerische allein genügt freilich nicht und man wird künftig mit der bisherigen Methode brechen müssen, bloß um eine schwindsüchtig magere oder ganz unvollständige Fabel allerlei Momentaufnahmen herumzudichten. So wird der bekannte Film „Mut einer Telegraphistin" mit ganz unsinnigen Vorgängen überhaupt nur möglich durch die herrliche Anschaulichkeit des Bahnverkehrs und der Lokomotivverfolgung. Man darf eben nicht vergessen, daß das Kino ein gut Teil seiner Daseinsbedingungen der Malerei entlehnt und der malerische Eindruck mit vielen Schwächen versöhnt. Nichtsdestoweniger höhnte ein strenger Aufsatz der Berliner Filmzeitung jüngst mit Recht diese Kinokriminalistik aus, wo z. B. ein Graf sich als Heizer verdingt und der einfache Mann aus dem Volke bei vielen der aufregenden Auftritte murre: „So'n Quatsch!" Man sieht daraus, daß das Publikum immer anspruchsvoller nach vernünftiger Handlung und logischem Sinn verlangt, daß also die erste Kinoepoche naiver Draufgängerei vorüber ist, wo man den erstaunten Zuschauern alles bieten durfte und man alles dankbar hinnahm, vom Reiz der Neuheit gefangen. Dieser Reiz zieht nicht mehr und das Streben, endlich mal „literarisch" zu werden, entspricht nur gesundem Geschäftsinstinkt. Auch Detektiv und Verbrecher müssen fortan im Kino wie richtige vernünftige Menschen sich betragen lernen. Wir sehen die Zeit kommen, wo die phantastischen Arsène Lupin-Geschichten und „das gelbe Zimmer" von Le Qeux gerade erst im Film wahrscheinlicher werden als im Text und wo man die einzigen wirklich guten Kriminalromane (außer einigen von Gaboriau) erfolgreich verfilmen wird, die der Amerikanerin Green. Das mag ja keine hohe Literatur sein, doch wir versprechen uns den Genuß einer straffen Spannung erster Güte, wenn das Kino mal ganze volle Kriminalmysterien mit breiten Verwicklungen vor uns ausbreitet.

Ob „der Andere" von Lindau, womit man einen besonderen Coup machen wollte, richtig gewählt sei, steht freilich dahin. Schon in der Novelle (Stevensons „Jekyl und Hyde"), wird man von der Phase des angeblichen Doppel-Ich nicht überzeugt, auf der Bühne noch weniger, wo die analytischen Uebergänge fehlen, und im Kino wird die Unwahrscheinlichkeit noch gröber. Da möchten wir lieber den Scherz loben, das alte Spektakelstück „die Lyoner Postkutsche" zu verfilmen, das einst Henry Irvings Paraderolle abgab. Der Trick besteht hier in Doppelgängerei, Aehnlichkeit eines Banditen mit einem unschuldigen Bürger, wobei die Szenen so eingerichtet, daß beide nie zugleich auftreten, also der gleiche Schauspieler beide Rollen gibt. Das wird im Film mit einer Technik bewerkstelligt, die geradezu wie Hexerei aussieht, sehr überraschend. Solche natürliche Doppelgängerei, die sich auf dem Kino besser veranschaulichen läßt als auf der Bühne, schwebte „Napoleons Doppelgänger" vor, der einen sehr witzig gedachten Auftritt enthält, wo die Verschwörer den echten Napoleon belehren, wie man Napoleon spielen muß, aber dies nicht genügend vertieft, und wo gegen die sonstige unmögliche Kinderei der Fabel umsonst die Echtheit der Muskadin-Kostüme ankämpft. Außerdem sind Napoleons Kleidung und die Uniformen der Garde falsch, was beim Kino nie vorkommen sollte, da hier unbedingte Treue des Milieu ein Haupterfordernis bildet. Gaumont und andere begriffen natürlich schon früh, daß gerade das Historische eine Spezialdomäne des Kino werden müsse, boten daher historische Genrebilder, Episoden-Miniaturen mit historischem Rahmen aus Rokoko oder Mittelalter, wobei der so hochverdiente Gaumont seinen vornehmen Geschmack betätigen konnte. Allein, man braucht nur an so verfehlte larmoyant-langweilige Stücke wie „die blinde Königin" zu erinnern, um zu bedauern, daß bisher diese Stärke im Historischen nutzlos vergeudet wurde. Denn überall tritt klar zutage, daß ohne entsprechende nicht nur reichbewegte, sondern auch logisch verständliche inhaltsreiche Handlung das Kinodrama nicht auskommen kann. Wohlverstanden, ein Kinoliebhaber mit Malerauge wird ja immer auf seine Kosten kommen und ein schwaches Kinodrama wirkt — wir sagen es dreist — immer noch angenehmer als ein schlechtes Bühnenstück. Aber warum

Siemens-Kohle

anerkannt vorzüglichste Kohle

für Projektionszwecke

Gebrüder Siemens & Co., Lichtenberg bei Berlin

Lager für die Schweiz:

Siemens Schuckertwerke :-: Zweigbureau ZÜRICH

denn schwach, warum nicht den Wettkampf mit den guten Bühnendramen beginnen?

Wir kommen also jetzt zu den bisher wenigen, aber demnächst im Film zu erwartenden Versuchen eines „literarischen" Kino, wozu die Filmleiter nun sämtliche Schriftsteller von Ruf pachten möchten. Halten wir uns an das schon Vorliegende, so luden V. Hugos „Miserables" und Dumas „Montechristo" freilich zur Verfilmung ein. Da diese bombastisch unwahren Spektakelphantastereien aber schon im Buche nur den gröbsten Spannungshunger befriedigen, dramatisiert auf der Bühne nur Gelächter erregen würden, so wird das bessere Kinopublikum der Zukunft derlei wohl auch lächelnd ablehnen, da im Film die Unsinnigkeiten und Unverständlichkeiten noch viel greller hervortreten.

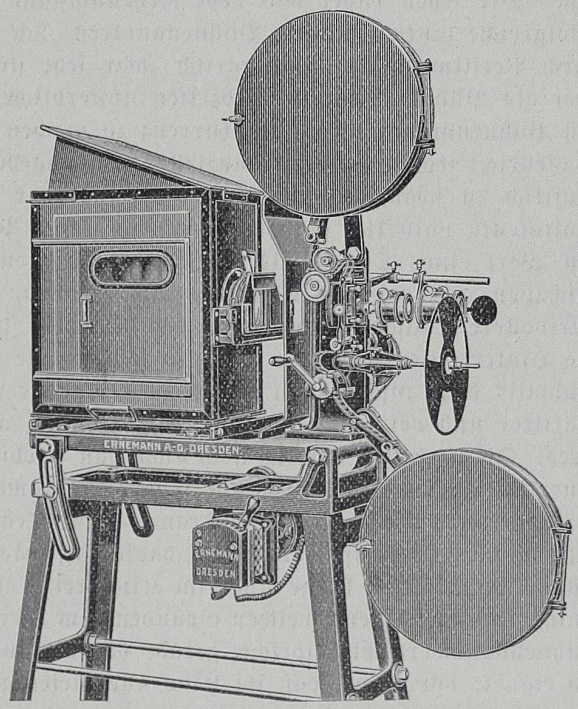
Wenn denn schon mal derlei dem Massengeschmack mundgerechte Sachen verfilmt werden sollen, schlagen wir Sues „Ewigen Juden", „Geheimnisse von Paris" vor, weil hier eine viel reichere Phantasie in handlunggesättigten Weltbildern schwelgt. Uebrigens würde, rein ethnographisch betrachtet, eine modernisierte Umarbeitung des alten Ausstattungsstückes „Die Reise um die Welt in 80 Tagen" sich sicher gut anlassen. Beiläufig wirkt beim V. Hugo-Monstrum genau so wie im Buche der Anfangsteil am besten, nachher verdrängt verworrene und auf die Dauer eintönige Zustandsepik die dramatische Spannung. Verwahren aber muß man sich gegen die Dreistigkeit, womit ein abscheulicher Schinken „die Bettler von Paris" mit der Marke „Nach V. Hugo" als Futter hingeworfen wird und zwar mit besonderer Emphase als sensationeller Schlager zu erhöhten Preisen! In diesem gottvollen Opus nimmt der Verstand Reißaus, die Phantasie meldet Konkurs an und an ihrer Stelle räkelt sich der vollkommene Unsinn, gleich rätselhaft für Weise und für Toren, mit völligem Bankrott der Erfindungsgabe, teils unverständlich, teils albern und nicht mal durch technische Tricks versüßt. Derlei Erzeugnisse verraten deutlich, daß es in den leitenden Kinokreisen an jeder Zucht und Einsicht mangelt, sonst würde nicht wahllos neben Vortrefflichem der elendeste Schund auf den Markt geworf enwerden. Ein solcher Ausweis naiver Unbildung, die höchstens Kindern oder Ladenmamsells solche Kolportagemärchen der langweiligsten Art zumuten darf, führt allen Kinofeinden Wasser auf die Mühle. Die Fabrikanten haben es daher nur sich selber zuzuschreiben, weil sie einem kindlichen Publikum nach Belieben jeden Quark vorsetzen ohne jedes Unterscheidungsvermögen für Gut und Bös der eigenen Fabrikate, wenn dann ein zufällig ins Kino Geratener sich wütend entfernt, und höhnische Hetzartikel den Kreuzzug gegen eine solche Schmiere predigen.

Lassen Sie sich den

ERNEMANN

Stahl-Projektor

Imperator



bei uns unverbindlich vorführen!

Beachten Sie seine vorzügliche Konstruktion, seine sorgfältige Ausführung. Sehen Sie, wie leicht, geräuschlos und flimmerfrei er arbeitet, wie fest die ungewöhnlich hellen Bilder stehen. Dann werden Sie verstehen, warum in der ganzen Welt die Ueberlegenheit des Imperator anerkannt ist. Hieran denken Sie bei Kauf eines neuen Projektors, wenn Sie sicher sein wollen, den besten Vorführungs-Apparat zu besitzen! Interessante Hauptpreisliste und Kostenanschläge bereitwilligst gratis.

Einzig höchste Auszeichnung für Wiedergabe-Apparate:
Internationale Kino-Ausstellung in Wien 1912: Grosse goldene Medaille.

Kino-Ausstellung Berlin 1912: Medaille der Stadt Berlin. (5)

Heinrich Ernemann, A.-G., Dresden 281

Engros-Niederlage und Verkauf für die deutsche Schweiz

Ganz & Co., Bahnhofstr. 40, Zürich

Mit „Literatur" hat dies jedenfalls nichts zu tun. Wenig glücklich, obschon vom Pariser Kino-Schriftstellerverband gewählt, scheint uns auch Vorführung des trefflichen „Nabob" von Daudet, dessen Bedeutung nirgends in der Handlung, sondern in psychologischen Feinheiten besteht, die notwendig dem Film entgehen. Die wirkungsvollste Schlußszene (die Theatervorstellung) ließ man sich obendrein entgehen. Von Zola kämen in erster Linie „Germinal" in Frage, ferner „Rom", „Geld". Daß Sardous „Theodora" verfilmt wurde, kann man nur billigen, da dies Effektdrama von vornherein ohne Aktraumeinheiten und in breitem Szenenwechsel angelegt. Nur fragt sich, ob dieser dem breiten Publikum so sehr fernliegende Historienstoff genügend das Verständnis fesselt. Weit besser ist es um Nero und Christenverfolgung bestellt, die in „Quo Vadis?" sich breitmachen. Da man hier den besonderen Trick der Zirkusarena, der Bestien des Kolosseum anwenden konnte, und an den Ueberresten des alten Rom eine bequeme Unterlage fand, so ließ sich natürlich ein Kaleidoskop der herrlichsten Bilder gewinnen. Die Firma Cines erwarb sich damit ein gewaltiges Verdienst um Propagierung der Kinoidee. Aber der ungeheure aufgewendete Fleiß, die riesigen Kosten hätte man am Ende doch besser an ein wirkliches Drama aus der Antike wie Shakespeares „Julius Cäsar gewendet. Denn gegen die offenbare Bevorzugung von Romanen für Verfilmung erheben sich schwere künstlerische Bedenken.

Bekanntlich kam bei Dramatisierung von Romanen, nach dem Vorbild der seligen Birch-Pfeiffer, selten oder nie etwas Gutes heraus. Die Gesetze der Epik und Dramatik sind so verschieden, daß eine ursprünglich episch geschaute Fabel sich nur gewaltsam ins Dramatische umbiegen läßt. Wir kennen auch einige Fälle, wo — ohne daß man es weiß — ursprüngliche Dramen in Novellen und Romanen umgewandelt wurden. Der Kundige mußte dies aber sofort merken, denn trotz aller Mühe läßt sich der dramatische Aufbau nicht verstecken, selbst der Ton des Dialogs klingt dramatischer als in der Erzählung üblich. Hier aber scheint das Uebel nicht so groß, obschon theoretisch der epische Ton nicht ungestraft verletzt wird, denn dramatische Spannung packt auch im Roman. Man sehe sich nun aber die richtige Romanliteratur darauf an, ob sie dramatische Motive enthält, und man wird staunen, wie unendlich wenige Szenen sich dabei als dramenhaft herausschälen. Wenn wir die berühmtesten älteren Romane Revue passieren lassen, so verfilmte man Dickens' „Cities", was einen sehr glücklichen Griff bedeutet, denn dieser eine kürzeste Roman (eigentlich mehr Novelle) von Dickens ist überhaupt nicht episch, sondern ganz dramatisch angelegt. Wahrscheinlich wird man aber nach gleichem Muster (Paris und London während der französischen Revolution) auch den öden „Pimpernel"-Roman einer Dilettantin verfilmen, wogegen wir an sich ebenso wenig einwenden wie gegen irgendein anderes Kinoabenteuer mit saftiger Handlung, was man dann aber nicht als „literarisch" rühmen soll. Auch Tackeray würde dazu einladen, jedoch für die wirkliche Bühne kaum brauchbar sein. Dostojewskis „Raskolnikow" ist einmal dramatisiert worden, ohne jeden Erfolg, weil nämlich hier die eine große Szene zwischen Staatsanwalt und Studenten einen echtdramatischen Zug hat und allenfalls die Mordtat selber. Allein, das läß sich eben nur in analytischer Breite ausführen, das Dramatische steckt absolut nicht in den Vorgängen, sondern in den Worten und Gedanken, dafür hat die Bühne weder Raum noch Zeit. Wie viel weniger aber erst das Kino!! Unter älteren deutschen Romanziers hat nur Spielhagen eine gewisse dramatische Verve. Da seine Fabeln aber mit damaligen politischen Tagesfragen zusammenhängen, die uns heut langweilen, wäre fraglich, ob das Kino ihm gut beikommen kann. Der eigentliche moderne Roman vollends, weil auf Seelenanalyse allein gestellt, entbehrt fast immer jeden dramatischen Elements. Daß man Hauptmanns „Atlantic" fürs Kino erwarb, ein langweiliges und nur in inneren Seelenprozessen schwelgendes Werk, erklärt sich wohl nur durch den Reklamewunsch nach berühmten Namen und durch das dort verwobene Schiffsmilieu. Ein irgendwie dramatischer Eindruck ist völlig ausgeschlossen, man wird epische Genrebilder erhalten. Dagegen ist die Wahl von Sudermanns „Katzensteg" zu begrüßen, weil dort eine starke, obschon schwulstig romantische Handlung sich austobt. Leider läßt sich aber erwarten, daß die Peinlichkeit des erotischen Konfliktes im Film derber abstößt, weil dort alles leibhaftiger hervortritt und sogar die Zensur sich einmischen wird. Ferner hat das vom Dichter trefflich angedeutete seltsame Milieu des damaligen fanattisch-deutschen Preußen nach den Befreiungskriegen wahrscheinlich im Film etwas Unverständliches. Das Kino nämlich muß sich noch mehr wie die Bühne hüten, Kenntnisse eines entlegenen und nu den Kennern begreifbaren Milieus beim Zuschauer vorauszusetzen. Wie soll denn hier der Gegensatz vom Polen- und Deutschtum sichtbar werden wie im Roman!

Allerdings entspringt die Neigung der Kinoleiter, sich vor allem an Romane zu halten, scheinbar triftigen Gründen. Wir sehen dabei von dem Nebenumstand ab, daß erfolgreiche tantiemesmarte Bühnenautoren sich scheuen, durch Verfilmung ihrer literarisch zwar sehr sterblichen, aber als Bühnenfutter bei Lebzeiten unsterblichen Stücke den Bühnenaufführungen Konkurrenz zu machen und sich so vielleicht trotz lockender finanzieller Kinoangebote wirtschaftlich zu schädigen. Da nun die Kinoleiter als Geschäftsleute natürlich geradeso wie das naive Publikum den Wert eines Schauspiels nach dessen äußerem Erfolg abschätzen und von der Wahrheit nichts ahnen, daß alle wertvollere Dramatik notwendig bei heutigen Zuständen ins Hintertreffen gedrängt wird, so fahnden sie auf „berühmte" d. h. zufällig von der Mode getragene Bühnenpraktiker und verzichten nach deren Ablehnung auf Weiteres. Sie verstehen nämlich noch nicht, daß — obschon das innerlich Dramatische unbedingt vom Kinodrama ebenso verlangt wird wie vom Bühnendrama — die Technik doch gänzlich verschieden ist; derart, daß dasjenige, was auf der Bühne gefällt, noch lange nicht im Kino reizt, und dasjenige, was aus irgend welchen Gründen dem herrschenden Bühnenhandwerk widerspricht, gerade deshalb fürs Kino sich eignet; vor allem, daß im Kino alle diejenigen Vor- und Einwände belanglos und nichig erscheinen, die bühnisch gegen höher gearteten dramatischen Wuchs vorge-

bracht werden. Allein, wir glauben, daß eben auch eine tiefere Begründung vorliegt, wenn man am liebsten Romankapitel in Filmszenen auflöst. Da nämlich jeder moderne Dramatiker aus technischen Gründen vor allem nach Konzentration strebt, also scheinbar dem raschen Wechsel der Films unübersteigliche Schwierigkeiten entgegensetzt und förmlich der Filmtechnik entgegenarbeitet, so scheint leichter und zweckmäßiger, einen Roman filmisch zurechtzuschneiden, der keine Ortseinheiten kennt und an verschiedensten Punkten nebeneinander spielt. Hier verbirgt sich nun, wie wir immer wieder betonen, der fundamentale Irrtum, als ob das Kinodrama im innersten Wesen vom eigentlichen Drama verschieden sei. O nein, nur die Mittel sind andere, nicht der Zweck. Aus einer Reihe von Romankapiteln in Filmform wird nimmermehr ein Drama und das unbefangene naive Publikum spürt dies sehr bald. Es weiß nicht, was fehlt, es kann sich nicht darüber ausdrücken, aber es fühlt, daß etwas nicht in Ordnung sei, wie man aus mancherlei Aeußerungen entnimmt, und bescheinigt dies auf die empfindlichste Weise, indem es sich nämlich auf die Dauer langweilt und müde wird. Denn die aus Romankapiteln herausgeschnittenen beliebigen Szenen würden ja eigens einen Berufsdramatiker fordern, um ihnen wirkliche dramatische Bewegung einzuhauchen, und ein solcher würde sich nicht zu so schwieriger Arbeit hergeben, die fast einer Neuschöpfung gleichkäme. Etwas episch Geschautes wird nie etwas dramatisch Geschautes. Dagegen fällt Verfilmung vorliegender Dramen leicht genug, wenn ein kinokundiger Dramatiker einfach die so sorgsam früher gehefteten Nähte zerschneidet, die Akte auseinandertrennt und in lauter Einzelszenen mit Veränderung des szenischen Hintergrundes auflöst. Hier aber waren ja die Szenen von vornherein dramatisch geschaut und man kann sie zwanglos aufs Kino übertragen.

Literatur und Film.

In erfreulichem Maße wächst die Zahl der literarischen Führer, die es wagen, offen für das immer noch so vielgeschmähte Kino Partei zu nehmen. Im „Berliner Tageblatt" läßt sich nun auch der feinsinnige und liebenswürdige dänische Dichter **Peter Nansen**, dessen Stimme im Norden Gewicht hat, und auf den man auch in Deutschland gerne hört, in kinofreundlichem Sinne vernehmen. Anlaß zu diesem Aufsatz bietet der Kampf, der wider die Art der Verfilmung eines norwegischen Romans durch die Nordische Filmfabrik entbrannte. Peter Nansen schreibt:

Vor kurzem hatte ich eine Kontroverse mit der norwegischen Presse, weil ich als Direktor des großen Gyldendalschen Verlags, der die sämtlichen Rechte für die Werke Jonas Lies erworben hat, einem angesehenen dänischen Literaten, Herrn Axel Garde, die Erlaubnis gegeben hatte, Lies Roman „Die Töchter des Kommandeurs" für Filmtheater zu bearbeiten. Leider mißglückte dieser Versuch, weil die große dänische Filmgesellschaft, die Herrn Gardes Bearbeitung erworben hatte, ohne unser Wissen so wesentliche Aenderungen und Vergröberungen vornahm, daß die Vorstellung heftige Proteste in der norwegischen Presse hervorrief. Und als ich mich als derjenige meldete, der die Verantwortung trug, wurden die Angriffe natürlich gegen mich gerichtet. Ich untersuchte die Sache jetzt näher, und der künstlerische Leiter des Filmtheaters räumte ein, daß man sich auf unzulässige Weise am Text vergriffen habe, und erklärte sich bereit, den Titel zu ändern und Lies Name vom Programm zu entfernen.

Gleichzeitig wurde bekannt, daß Dr. Sigurd Ibsen sich auf Verhandlungen wegen Filmaufnahmen der Dramen seines Vaters eingelassen habe; sowohl in norwegischen wie in vereinzelten deutschen Zeitungen wurde Dr. Ibsen deswegen angegriffen. Dr. Ibsen deswegen heftig angegriffen. Dr. Ibsen hat die Verhandlungen abgebrochen und damit den Streit beendet. Er hält aber daran fest, daß er nichts Verwerfliches daran finde, wenn die Schauspiele seines Vaters durch den Film einem Publikum zugänglich gemacht werden, das nicht die Mittel hat, richtige Theater zu besuchen. Ich glaube, Dr. Ibsen hat sich hier ohne Notwendigkeit einer Meinung gebeugt, die er in seinem Herzen nicht anerkennt, nur weil er sich nicht dem Ruf auszusetzen wünscht, sich durch Filmaufführungen der Dramen seines Vaters zu bereichern, als der vornehme, gerechtdenkende Mann, der er in all seinen Handlungen ist, weigert er sich jedoch, zu verbieten, was er im Grunde gutheißt.

Die Erklärungen waren nötig, um den folgenden Artikel, der im Norden viel Aufsehen gemacht hat, ausländischen Lesern verständlich zu machen.

*

Der Zorn und die Unzufriedenheit, die norwegische Zeitungen in so reichem Maße über mein sündiges Haupt ergehen ließen, hatten zwei Gründe. Teils war man empört über die Gestalt, in der die Filmgesellschaft das Werk herausbrachte, was ich, nachdem ich die Bearbeitung gesehen habe, berechtigt finde. Und in dieser Beziehung hat der Protest sein Gutes gehabt, indem alle die, die ein Dichterwerk der Popularisierung des Films anvertrauen, besser achtgeben und eine genauere Kontrolle üben werden, als ich es für nötig hielt. Teils aber war man — und jetzt kommen wir zu dem, was wirklich von Interesse und Bedeutung ist — darüber empört, daß ich überhaupt meine Zustimmung der Filmbearbeitung eines so hervorragenden Dichterwerkes wie „Die Töchter des Kommandeurs" geben konnte. Mit andern Worten: die Literatur ist zu vornehm, um sich vom Film benutzen zu lassen.

Hier bin ich durchaus anderer Meinung als die Herren, die mich wissen ließen, daß ich den kostbaren Schatz schlecht hütete, indem ich ihn dem Film auslieferte.

Der liebe, alte Jonas Lie war kein kopfhängerischer Pendant. Bis zu seiner letzten Stunde arbeitete seine Phantasie mit den kühnsten und genialsten Phantasien — er ahnte und erriet mit dichterischer Intuition die Wunder der Zukunft. Und er hätte es sicher nicht als Kränkung aufgefaßt, wenn die genialste aller Reproduktionserfindungen sich an seinen Romanen versuchte!

Ist es nicht überhaupt töricht, wenn man behauptet, daß ein großes Dichter- oder Kunstwerk verringert oder