

**Zeitschrift:** Kinema  
**Herausgeber:** Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband  
**Band:** 3 (1913)  
**Heft:** 17

**Artikel:** Theater und Kino. Teil 4  
**Autor:** Bleibtreu, Karl  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-719293>

#### **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**

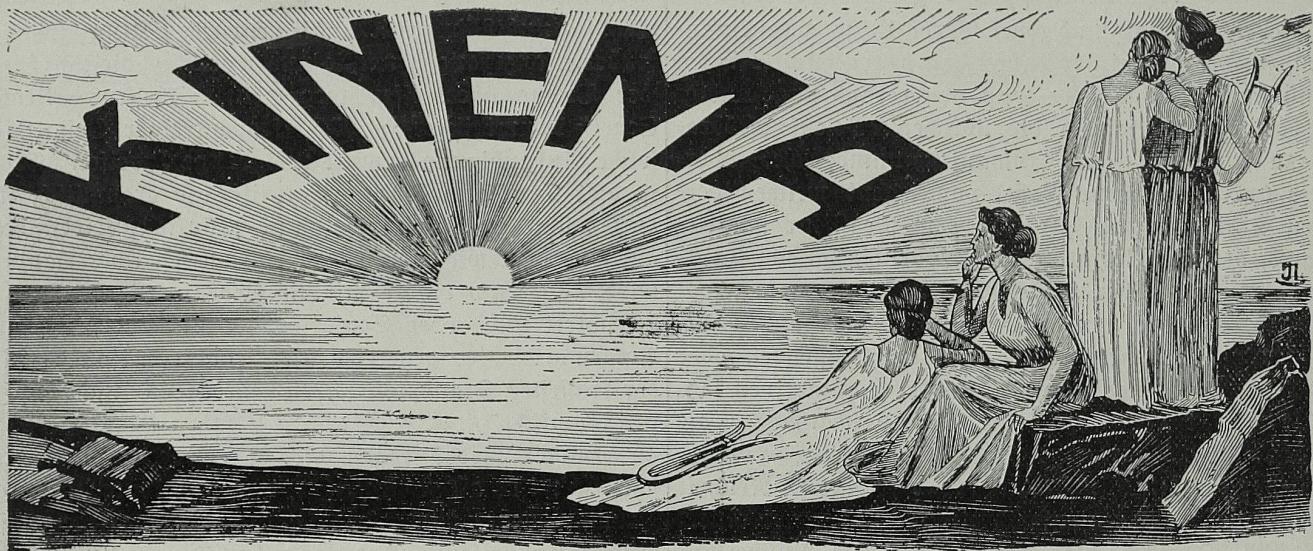
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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:** 31.01.2026

**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.—

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

### Theater und Kino.

Von Karl Bleibtreu.

4.

Von Verfilmung „klassischer“ Dramen liegt unseres Wissens bisher nur „Emilia Galotti“ vor. Es läßt sich heute, wo noch keinerlei Sprachliches dabei angewendet, schwer beurteilen, ob dies gelang. Die Handlung an sich kam lückenlos heraus, wobei der Bearbeiter sich Freiheiten herausnahm, über die man gemischter Meinung sein kann. Er ließ Emilia, was Lessing nur andeutet, gegen den Prinzen Werbung nicht unempfindlich bleiben. Ehrlich gestanden, ist das wirklich eine Verböserung? Da von Zwischenfilmen mit Worten äußerst sparsamer Gebrauch gemacht wird, mag dem Mann aus dem Volke, der das Stück nicht kennt, einiges nicht klar werden, was aber sehr unwesentlich scheint. Denn das Ganze wird mit den vielen episodischen Filmzusätzen ungleich faßlicher und anschaulicher als im Original. Es hat dramatisch viel Wert, daß wir den Prinzen in der Messe bei Emilia und daß wir Appianis Ermordung sehen. Das alles spart unnötige Worte und Auseinandersetzungen. Vor allem verbreitet die Inszenierung einen historischen Milieugeruch, Italien und Zopfzeit vereint, den man nie auf einer Bühne einatmen kann. Ja, gewiß fehlen viele Feinheiten, weil die Worte fehlen, die Orsina ist eine gewöhnliche Nachsüchtige, nicht die originelle femme superieure Lessings, kurz, es ist nicht Lessings Meisterwerk, weil eben dessen Reiz ausschließlich in der Sprache und Charakteristik beruht. Warum also, bei aller Anerkennung des Geleisteten, gerade diese Wahl? Wohl der Kürze wegen, um sich nicht an längere Dramen heranzuwagen. Aber

„Fiesco“ und selbst „Carlos“ hätten schon wegen ihres Szenenwechsels besser dazu gepaßt, wir würden endlich einen vollständigen „Carlos“ szenisch erhalten, den die Bühne zur Hälfte streichen muß. Da von tieferer Charakteristik bei diesem Schillerdrama keine Rede sein kann und Posas Schönrederei ohnehin auf der Bühne dem Rotstift des ausstreichenden Regisseurs verfällt, so würden wir vielleicht ganz neue Eindrücke der etwas zu reichen Handlung gerade im Film erhalten. Sehr freuen wir uns auf das Experiment von Goethes „Götz“, das sicher eines Tages gemacht wird. Dies völlig kompositionlose Szenenbündel verrät, wie Goethe den Szenenwechsel Shakespeares mißverstand, als ob dieser je rein episch Bild an Bild gefügt hätte. „Götz“ ist gänzlich undramatisch, ein bloßes dialogisiertes Epos, kann daher auf der Bühne nie wirken und auch im Kino würde man bald die Richtigkeit unserer obigen Auffassung merken, daß alles nicht dramatisch Geschaute („Fiesco“, „Carlos“, ob schon dichterisch ein Quark neben „Götz“, sind dramatisch) auch im Kino ermüdet. Aber wir würden durch eine Fülle von Bildern die ganze herrliche Frische dieser großen Milieustudie so eindringlich genießen, wie kaum beim Lesen des Textes.

Von neueren Bühnenprodukten ist nur bekannt geworden, daß Schnitzeler zu seiner „Liebelei“ eine Kinovorgeschichte schreibt. Das kann ein theoretischer Sieg des Kino werden. Denn gerade diese Nippssache bedarf eines festeren Gestells, nur die naive Barbarei der modernen Kritiklosigkeit konnte das völlig unmotivierte und lütfenhafte dieses kleinen Lebensausschnittes ertragen, der uns ohne alle nötigen Voraussetzungen überrumpelt. Veranschaulicht hingegen das Kino, wie der biedere Liebhaber

seine Liebelei begann und zwei Verhältnisse nebeneinander hat, so wird Schnitzler davon den besten künstlerischen Gewinn haben. Was aber sonst neuerdings angekündigt wird, das scheinen wieder die üblichen „Gesellschaftsdramen“ zu sein, wo eine romantisch-unmögliche, überspannte und oft alberne Fabel von irgend welchen verkrachten Skribenten als „Ideen“ dem Regisseur überliefert wird, der nun lediglich nach Ablieferung von Trickeffekten fahndet. Aber die Kinoleiter mögen sich gesagt sein lassen, daß der Kinobesucher endlich zu gähnen anfängt, wenn er immer wieder bei jeder passenden oder unpassenden Gelegenheit die Autos oder Lokomotiven fahren, die Pferde dahinjagen, die Wellen schwärmen, die Feuershünste prasseln sieht. Das hat man schon so oft gehabt, daß man ein Kinodrama als erfrischende Neuheit begreifen würde, wo ausnahmsweise kein Auto vor einem Hotel hält! Freilich, was bringt denn die Bühne anderes als die gleichen millionenmal verbrauchten und meist in konventionell unwahrer Darstellung verpfuschten Liebesgeschichten und Ehebrüche der Bourgeoisie, nur ohne Autos, Pferde, Landschaften, Architekturen, die doch wenigstens einige Abwechslung hinzufügen. Aber sollte das Kino nicht begreifen, daß nicht hier seine wahren Vorbeeren winken, daß es gerade hier schwer mit der Bühne zu ringen hat, da diese durch das Wort eine subtilere Ausmalung der Seelenstände allein ermöglicht? Bisher machten gerade die nordischen Films, in der Inszenierung gerade so die ersten wie die Franzosen und Italiener im sonstigen vornehmen Geschmack malerischer Auffassung, keine Anstalten, sich vom sogenannten Modernen loszureißen, das meist gar nicht modern ist und dessen Allzumenschliches man ebenso gut in jedes beliebige andere Kostüm stecken könnte. Doch längst erkannte man in anderen Ländern, daß die Beschränkung auf Gegenwartssalons dem Kino keineswegs Spielraum gewährt, seine eigentliche Kraft zu entfalten. Denn neben dem Ethnographischen ist es gerade das Historische, wo es die Bühne spielend überwinden und ungeheure Wirkungen erzeugen kann. Deshalb außer „Antonius und Kleopatra“ der neue Sarah Bernhardt-Film „Einer Königin letzte Liebe“, wo das Elisabethiarische Zeitalter aufersteht und England entzückt. Aber außerhalb Englands wird dieser Stoff wenig Interesse erwecken, auch handelt es sich wieder nicht um eine Dichterarbeit, sondern um eine Kino-Schneiderei, die aus einem historischen Stoff einen Gobelín herstellt, ohne viel nach literarischem Verdienst zu fragen. Ein seltsamer Unstern waltet über der Auswahl, wo man sich höherem zuwendet. Denn was soll man zur Ankündigung eines „Macbeth“ sagen, wo — wie schon früher erwähnt — eine Hauptgewalt in der Sprache liegt und immer nur ein blässer Abklatsch entstehen kann, da selbst bei künftiger Verwendung des Sprachmechanismus hier die Jambenverse durchaus nicht ins Kino passen! Wahrscheinlich reizten die Hexenszenen und darf man hier wohl blendende Überraschung erwarten. Aber bloß daraufhin sich an einer Riesentragödie vergreifen, die obendrei zwei Schauspieler ersten Ranges für das Macbeth-Paar verlangt, hat etwas Dreistes und Barbarisches, das nur Wasser auf die Mühle der Kinofeinde treibt. Es sind, wie klar erkennbar, nur die Komödien Shakespeares, ferner die historischen

Königs- und Römerstücke, mit denen das Kino etwas Besonderes anzufangen wüßte und worin es die Wirkungen der Bühne übertreffen mag. Auch Shelleys „Beatrice Cenci“ kommt sicher in höchst fragwürdiger Gestalt, auch solche Ankündigung erweckt uns bange Zweifel. Erstens ist dies Drama mehr deklamatorisch als dramatisch, zweitens wühlt es so perverse und gräuliche Leidenschaften auf, daß man wieder mit dem Vorwurf bei der Hand sein wird, das Kino wähle mit Vorliebe in Verbrechen, Unsitlichkeit und roher Sensation. Blutschande, Notzucht, Batermord — es geht doch nichts über ein solches Menü der krassesten Skandalosa! Wenn sich da nur nicht die Zensur einmischt!

Immer wieder fragen wir: besteht denn kein literarisches Komitee als Beirat, hält man sich keinen gewiegen Dramaturgen, was doch anstandshalber jede größere Bühne sich beilegt? Das vor allen Dingen tut not. Die Kinoleiter können, sobald sie literarisch werden wollen, einen literarischen Helfer nicht entbehren, der mit genauer Kenntnis der Weltliteraturschäze eine ausübende Sachkunde des Dramatischen und gründliche Beobachtung des Kinos und seine Möglichkeiten verbindet. Glaubt man wirklich, es sei so leicht, einer neuen Kunst, nämlich dem künftigen Kinodrama, die Bahn zu brechen? Dies Drauflosdilettieren muß ein Ende nehmen. Die Geschäftsleute dürfen sich nicht einbilden, daß sie allein das rechte Augenmaß für jene Kunstentwicklung des Kinos besitzen, die zugleich eine ungeheure Steigerung der Einnahmen und den Sieg über das Theater bedeuten wird. Es erfordert besonderen Takt, herauszufinden, was für das Kino paßt und was nicht, d. h. worin dessen besondere Überlegenheit beruht. Die historischen Stoffe müssen z. B. möglichst so gewählt werden, daß sie internationale Geltung haben. Der wunderhübsche Film „Königin Luise“, an sich gut für die Jubiläumsfeier von 1813 berechnet, hat über Preußen hinaus auf wenig Teilnahme zu hoffen, sein Ertragnis wird also ein national beschränktes, seine Benutzung nur eine vorübergehende sein. Dagegen gibt es gewaltige historische Begebenheiten, die für alle Völker bedeutungsvoll und sogar volkstümlich sind. Aber natürlich muß man sich von der Unsitte losmachen, einen feinen Geschichte hinzunehmen und ohne jede richtige dramatische Anordnung Films daraus zuzuschneiden. Was für Verfilmung von Romanen gilt, gilt noch mehr für solche, wo überhaupt die verbindende Fabel fehlt. Solche künstlose Nebeneinanderstellung von Genrebildern ergibt allemal nur etwas Episches, nichts Dramatisches, und das Ende ist Ermüdung und Langeweile. Wozu der große Film über Napoleons Rückzug aus Russland? Das kann man in Weretschagins Bildern und den Borodino-Panoramen besser haben. Natürlich treten ja selbst hier die bekannten Vorzüge des Kino in Erscheinung: Bewegung der Massen, sichtbares Stöbern des Schnees und dergleichen. Aber derlei, wozu auch im Film Massenas Portugal-Invasion zu rechnen ist, bietet eben nichts als höchst malerische und manchmal packende Bilder, die den Regelfleiß der Anordnung bewundern lassen, ohne sonst irgend welchen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Ob man einen Indianer- oder Boxerkampf oder derlei weltgeschichtliche Militärbilder vorführt, kommt aufs gleiche hinaus und das große Publikum

würde sich sicher mehr für Darstellung der „aktuellen“ Adrianopelfämpfe interessieren, falls solche wirklich echt an Ort und Stelle aufgenommen sein könnten.

Die Berliner Firma „Biograph“, die ja auch durch ihre „Emilia Galotti“ ein höheres Streben bewies, führt auch Szenen aus 1870 vor und sucht in Schlachtbildern eine Spezialdomäne, wie sie auch im 2. Teil ihrer „Königin Vitte“ (der 1. Teil hat einen leicht byzantinisch-höfischen Odour) ganz überwiegen. Die Kritik muß achtungsvoll hinstellen vor solchem Fleiß und Können, solchem Ringen nach hochgesteckten Zielen. Bekanntlich gerieten Schlachtszenen auf der Bühne selbst bei den Meiningern stets schäbig und ärmlich, man wird das Lächerliche nicht los, wenn ein paar Mann sich dort ungeschickt herumhauen. Gewiß sah man noch nie Ahnliches so treu dargestellt, wie „Biograph“ es vermag, mit Stolz verweisen wir auf diesen Triumph deutschen Kinowesens, das bisher nicht sonderlich glänzte und sich von Paris und Kopenhagen ins Schlepptau nehmen ließ. Aber wenn die Berliner hier mit Eines „Duo vadis“-Epos wetteifern und es vielleicht mehrfach technisch übertreffen — die Artilleriebilder von Auffahren, Abproben und Feuern verführen förmlich zur Begeisterung, daß so etwas möglich sei —, so läßt die Ausführung noch einiges zu wünschen übrig. Man glaubt zu träumen, wenn man französische Infanterie, die damals schon durchweg den Tschako trug, behutet und uniformiert sieht wie preußische, wenn die nämlichen langen Husarenmützen der Preußen bei französischen Husaren verwendet werden, die entweder runde, kurze, breite Pelzmützen (Elitekompanie) oder Tschakos trugen, wenn die Grenadiers-a-Cheval keine richtige Form ihrer hohen vollen Bärenmützen zeigen, wenn selbst die Generäle und Ordonnanzoffiziere Napoleons die Echtheit der Tracht vermissen lassen. Man erblickt durchaus keine Wunder der Inszenierung, wenn die Infanterie bei Jena und Eylau immer wieder in gleichen Formen feuert und mit dem Bajonett vorstößt, während letzteres bekanntlich bei Jena überhaupt nicht geschah. Diese Bilder wiederholen sich nicht nur ermüdend, sondern man verliert auch den Eindruck der Wirklichkeit wegen des zu engen Rahmens, der jede Horizontperspektive ausschließt, wodurch allein das Wesen einer Schlacht markiert werden könnte. Warum ließ man nicht wenigstens preußische Batterien auf den Flanken der allzu dünnen Infanterielinie feuern, um das Bild abzurunden, warum zeigte man nicht, und sei es noch so undeutlich, Massen in der Ferne und Pulverdampf auf allen Seiten im Hintergrund, um die Illusion eines großen Kampfes zu erwecken? Was man sieht, sind höchstens kleine Bataillonsgefechte. Eine Schlacht von Eylau ohne Russen macht sich die Sache allzu bequem und Scherzereien „Graf Boyen überbringt das Ultimatum“ (ist Hauptmann von Boyen gemeint, der spätere Feldmarschall, der immer nur v. Boyen blieb?) oder „Ein Kurier überbringt dem König die Kunde der Niederlage von Auerstädt“ (wo der König mitten im Kampfe war!) sollten auch unterbleiben. Wenn irgendwo, dann muß im Kino auf möglichste Richtigkeit und Genauigkeit gehalten werden. Deshalb wäre auch auf mehr Porträthälichkeit Napoleons und Friedrich Wilhelms des Dritten zu achten, während freilich die Königin

tadellos dem überlieferten Bilde entspricht. Nichtsdestoweniger, so wenig wir derlei Ausstellungen unterdrücken, müssen wir der Firma Biograph das wärmste Lob erteilen, daß sie auf dieser Bahn voranschritt. Es geht wie mit der Aviatik: anfangs schienen die Franzosen den Vorsprung zu haben, doch die zähe deutsche Organisationsbegabung trägt zuletzt den Sieg davon. Wird richtig begriffen, worum es sich hier handelt, und energisch fortgearbeitet, so dürfen wir nach berühmtem Muster sagen: „Wollen Sie, so haben wir eine Kunst,“ nämlich eine neue Kunst, in welcher Dichtung und Malerei sich die Hand reichen.

Doch wohlgemerkt, wir reden hier nur von den vorhandenen Mitteln, der Zweck selber wächst über diese lebenden Bilder hoch hinaus. Denn dies ist ja überhaupt noch kein historisches Kinodrama, sondern eine Biographie in Bildern ohne inneren Zusammenhang. „Die letzte Liebe“ der englischen Elisabeth würde demgegenüber von Gräfin Sarah Bernhardts das Feld behaupten, weil dort wenigstens eine Handlung vorwaltet. Schon so viele Halbdichter und Dichterlinge (u. a. ein gewisser Leutnant Bonaparte in seiner Jugend!) behandelten den Essegstoff, daß man leicht durch Anleihen effektvolle Szenen daraus schöpfen mag. Doch kein Pomp der Ausstattung macht den Nebelstand besser, daß auch hier kein wirkliches Drama folgerichtiger Entwicklung, sondern nur Aneinanderreihung von Szenen vorliegt. Mag das Zeitmilieu viel eindringlicher als auf der Bühne die Sinne berücken, so kann von dichterischer Wirkung doch kaum die Rede sein. Alle Kinodramen, in denen keine dichterische Organisierung herrscht, können nur als abschreckendes Beispiel gelten. Bei den Schlachtfilmen waltet das gleiche Gesetz. Gewiß hat sich „Biograph“ um Entwicklung der Kinokunst wohlverdient gemacht und sollte in deren Annalen nie vergessen werden, denn solche Schlachtbilder bedeuten eine Bereicherung der poetischen Anschauung. Doch in der bisher beliebten Form lassen sie kalt und wirken ermüdend, unklar. Warum nicht lieber eine Schlacht für sich dem Auge so vorzuziehen, daß sie wie ein Drama aus Exposition, Peripetie, Katastrophe sich zusammensetzt? Warum nicht realistische Schlachtdichtungen verfilmen, wie sie in meinen eigenen Werken wie „Friedrich bei Kolin“, „Leipzig“, „Waterloo“ oder „Dies’ Tage“ (Sedan) schon da sind? Das sind Dramen, nicht epische Bilder.

Das ist also nicht der Weg, das Historische künstlerisch zu gestalten, sondern nur Verfilmung richtiger Geschichtsdramen wirklicher Dramatiker; aber nur in einer Größe und Breite des Stils, wie niemals auf der Bühne erreichbar. Hier endlich einmal wird Gelegenheit gegeben, den ästhetischen Streit zu schlichten, als ob das Geschichtliche nur eine Bestandart der Poesie sei, obschon alle großen Dramen der Menschheit — denn auch die Sagenstoffe der griechischen Tragiker wurden damals als historisch empfunden —, bei Shakespeare ist selbst in den nicht historischen Ideen fröhrenden Dramen das Milieu immer historisch, bei den deutschen großen Dramatikern herrscht durchweg das Geschichtliche, bei den französischen und bei Alfieri nicht minder — ganz und gar dieser Gattung angehören. Richtig ist freilich, daß unser heutiges verfeinertes Erkennen des kulturhistorischen Milieu uns spröder gegen idealistisch-con-

ventionelle Geschichtspathetik macht und daß wir eine historischen Realismus fordern. Die Bühne aber engt so ein, daß die großen Gegenstände nur bruchstückartig vorgeführt werden können, daß man ferner allzu frei mit der geschichtlichen Wahrheit umgehen muß, obwohl hier nimmermehr Erzählung die geschehene vollzogene Wirklichkeit ersetzen kann. Es muß geradezu gefälscht und innerlich Unwahres hereingezaugen werden, um das gewöhnliche Theaterpublikum zu befriedigen. Gewiß, bloße Haupt- und Staatsaktionen sind es in *Hedda Gabler* ar. j. P. D. Q. B. Aktionen sind keine Handlung, aus ihnen läßt sich kein Drama formen, aber Geschichtsdramen ohne Staatsaktionen sind die lächerlichste Unwahrheit. Es fragt sich lediglich, ob das Geschichtliche eben in dramatische Bewegung umgesetzt, wie es in der Wirklichkeit doch allemal zu geschehen pflegt. Aus dem Ekel vor den Pseudo-Geschichtsdramen der engen Bühnenrampe gingen die zerstörten Szenen Grabbes hervor, die endlich ein breites, wahres Bild einer grossen Geschichtsepoke bieten wollten. So genial aber im einzelnen Grabbe das Milieu herausarbeitete, blieb es doch bei lauter Epigrammen einer unfreiwiligen Epik, fast nie gab es eine wirklich dramatische Szene, geschweige denn eine dramatische Entwicklung des Ganzen. Abschreckend warnten hier seine „Hundert Tage“, wosich einfach Bild an Bild setzt und nur das sonst ganz epische

Ballfest in Brüssel eine Spur dramatischer Bewegung auslöst. Der Grundsatz aber, Geschichtliches nicht in Einzelakte einzupferchen, sondern es in ganzer Breite darzustellen, war richtig. Nur so kann dies „große, gewaltige Schicksal“ verständlich und veranschaulicht werden. Was nun als Buchdrama jeder Bühne fernbleiben müßte, das gewinnt im Kino blühendes Leben, vorausgesetzt, daß es eben nicht episch, sondern dramatisch sich abrollt.

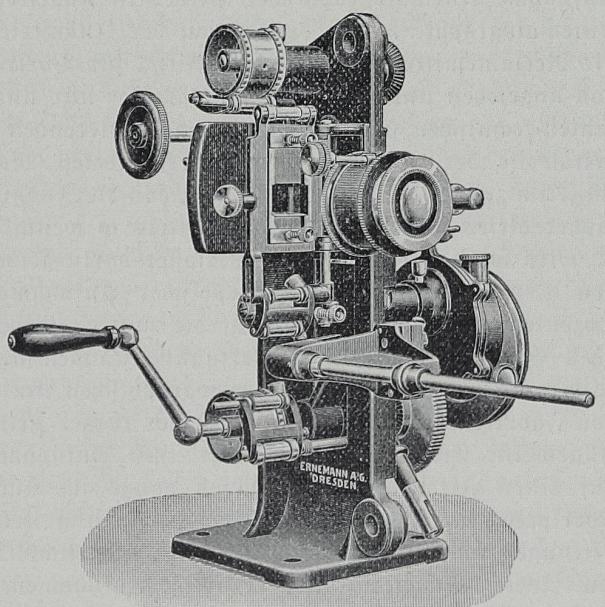
Denn nochmals unterstreichen wir, daß das Kinodrama am letzten Ende den gleichen inneren Gesetzen untersteht wie das Wortdrama. Wenn man „Dante und Beatrice“ oder Madrachs „Tragödie des Menschen“ verfilmt, verzichtet man eben von vornherein auf dramatische und bringt nur sozusagen lyrische Wirkung hervor. Letztere zu unterschätzen sei uns fern, besteht doch ein Hauptreiz des Kinodramas in solchen unbewußt lyrischen Reizen landschaftlicher oder milieumalender Stimmung, die selbst der beste Bühnenregisseur nie auch nur entfernt erreichen kann. Aber das Lyrische kann nur ein Hilfsmittel im Drama sein, das Entscheidende bleibt der dramatisch fortreißende Impuls. Jawohl, die kleinen psychologischen Tisteleien, die Differenzierungen einer allzu feinen (daher epischen dernen Psychodramen, verschwinden im Kino, aber das und nicht dramatischen) Charakteristik wie in unsren mo-Großen und Gewaltigen, der heiße dramatische Wille können

Lassen Sie sich den

# Ernemann

Stahl-Projektor  
Imperator

bei uns unverbindlich vorführen!



Beachten Sie seine vorzügliche Konstruktion, seine sorgfältige Ausführung. Sehen Sie, wie leicht, geräuschos und flimmerfrei er arbeitet, wie fest die ungewöhnlich hellen Bilder stehen. Dann werden Sie verstehen, warum in der ganzen Welt die Überlegenheit 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**

dort stärker zur Geltung kommen als auf der Bühne. Da nun aber das Große fast immer das Historische ist und der Film nirgends so üppig seine Vielseitigkeit entfalten kann als hier, so folgert mit Bestimmtheit, daß das Kinodrama der Zukunft seine Richtlinien in Darstellung historischer Dramatik finden muß und wird. Denn das moderne Gesellschaftsstück wird nie so recht gelingen, sobald es einigermaßen vertieft sein soll, selbst wenn es teilweise mit Sprache versehen würde. Entweder nämlich hat solch ein modernes Drama eine handgreifliche derbe Handlung und dann hat es meist keinen literarischen Wert oder es verlegt den Konflikt ins Verinnerlichte und dann wird es im Film unverständlich. Sobald das moderne Genrestück literarischen Gepräges im Kino erscheint — hoffentlich sehen wir bald Proben —, wird deutlich werden, daß die wahre Entfaltung der neuen Kinokunst nicht hier gesucht werden darf. In derlei intimen Stücken wird das billige Hantieren mit Autos und Pferden wohl oder übel aufhören müssen und dann bleiben gar keine äußeren Reize mehr übrig, zumal Saloninterieurs nicht sonstiger Landschaftsreize teilhaftig zu sein pflegen und man nicht beliebig Meeressbrandung und Wälderauschen hineinverweben kann. Da wird also der kunstfremde Zuschauer alles vermissen, was er im Kino sucht, der Gebildete hingegen unbefriedigt davon gehen. Das Historische dagegen bietet dem Film so unerschöpfliche malerische Motive, daß selbst plumpste Kinematifizierung geschichtlicher Epochen, sagen wir mal der assyrischen oder karthagischen — wozu man Melvilles „Sardodon“ und Flauberts „Salambo“ als Vorlagen benutzen könnte —, immer noch dem Ungebildeten wie dem Gebildeten weit Gediegeneres bieten würde als ein modernes Salonstück. Nun denke man sich aber eine neue Form großer historischer Dichtung, wo der Dichter von Anfang an mit Kinematmitteln die Handlung anpackt, so wird der heut noch ironisch gebrauchte Titel „Kino-Dichter“ bald eine sehr ernste Bedeutung gewinnen und das historische Kinodrama als neue Form großzügiger Kunst seinen Siegeslauf durch die Welt antreten.

Allerdings wird dabei, wenn das Höchste erreicht werden soll, entscheidend mitsprechen, ob der Sprechmechanismus sich vervollkommenet. Doch selbst in ansehnbarer Form wird er genügen, um wenigstens das Wichtigste reden zu lassen. Augenblicklich sperrt sich noch eine starke Partei gegen jede Einführung der Rede, und wenn es möglich wäre, eine dramatische Fabel nur pantomimisch verständlich zu machen, so könnte diese Sprödigkeit gegen Einmischung eines dem Kino ursprünglich fremden Faktors verteidigt werden. Aber die Praxis lehrt ja, daß die schauspielerischen Wortzwischenfilms, Gift für die Augen und Zerstörer jeder Illusion, geradezu mörderisch, wenn sie mitten ins stehende Bild hineinblitzen, und selbst als bloße Titelerläuterungen und Überschriften barbarisch, unentbehrlich bleiben, um dem Zuschauer einen Faden zum Verständnis der Vorgänge zu reichen. So lange dieser Versuch bestehen bleibt, wird jedes feinere Empfinden nur widerwillig dem Kinodrama folgen. Doch abgesehen davon, wird die Möglichkeit, auch das Ohr und nicht nur das Auge des Zuschauers zum Verstehen der Handlung zu beschäftigen, die Lebensechtheit der Films noch bedeutend steigern. Wir

räumten bereits ein, daß wir völlige Umwandlung in ein Rededrama missbilligen. Wenn aber nur das unumgänglich Nötige dazwischen gesprochen wird, so fallen etwaige Schäden (zu fernes Klingen der Stimmen, wie Edisons Kritiker behaupten) zu wenig ins Gewicht, um die ungeheuren Vorteile irgendwie aufzuwiegen.

Wir unterstellen also bei unserem Ideal des Zukunftskinodramas die teilweise Zufügung der Rede. Doch selbst wenn alles beim alten bliebe, wenn die kunstfremde Geprägtheit der Zwischenwortfilms nie auszurotten wäre, selbst dann prophezeien wir eine Erweiterung und Verfeinerung des Dramas durch Hingabe ans Kino, eine Anknüpfung an die einzige richtige Shakespearische Art, eine Handlung in voller Lebensbreite zu entrollen. Nur müssen natürlich die Dichter selber ihr Kinodramen herrichten, nicht fremde Kunsthändler hineinpustchen lassen. Die Kinoregisseure leisten schon genug als technische Dichter sozusagen, wo sie sich die volle Hochachtung jedes Kundigen erwerben. Den dramatischen Aufbau aber müssen sie Fachmännern überlassen, den dramatischen Dichtern selber. Unersättliche Vorbedingung für die Reform des Kino, wobei künstlerischer und finanzieller Erfolg sich gleichmäßig die Wage halten werden, scheint daher die Errichtung einer dramaturgischen Zentralstelle, die diese Produktion regelt und überwacht. Die neue Kinodramaturgie soll eine neue Kinodichtung ins Leben rufen.



## Die Kinetographie in Fabriken.



In der „Zeitschrift des Vereins deutscher Ingenieure“ behandelt G. A. Friße das aktuelle, jedoch in technischen Zeitschriften bisher noch nicht näher erörterte Thema: Die Aufnahme kinematographischer Bilder in Fabriken. Die Kinetographie wurde bisher von der Industrie weder als Reklamemittel noch als Hilfsmittel für Vorträge als voll angesehen und hatte ihre Vorkämpfer nur unter Dozenten technischen Hochschulen, die den Studierenden die Arbeitsweise der vorher theoretisch erläuterten Maschinen im Film zeigten. Der Grund dafür, daß die Industrie sich bisher dieses modernen Reklamemittels so wenig bediente, wird wohl mit Recht vom Verfasser darin gesucht, daß den Veranstaltern kinematographischer Aufnahmen, den Dozenten oder Filmfabrikanten, die notwendigen technischen Hilfsmittel nicht zur Verfügung standen und deshalb keine mustergültigen kinematographischen Aufnahmen von Fabriken bekannt waren. Erst vor kurzer Zeit ist die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft mit Aufnahmen, die auf einen Film von 1000 Meter Länge im Kabelwerk Oberspree gemacht wurden und die Herstellung elektrischer Leitungen und Kabel zeigten, an die Öffentlichkeit getreten. Welche Schwierigkeiten derartige Aufnahmen in Fabriken machen, geht aus dem Bericht hervor, der an Hand von Bildern und Zeichnungen die Aufstellung des Programms, die Auswahl der Objekte, die Veranstaaltung von „Generalproben“ an den Maschinen, die Aufstellung der