

Die Tappelmode

Leinwand



Dru.:
Verlag der „Luftigen Blätter“
(Dr. Eysler & Co.) G. m. b. H.
Berlin SW 68

36.—43. Tausend

Ein Filmbu

von

Max Mack

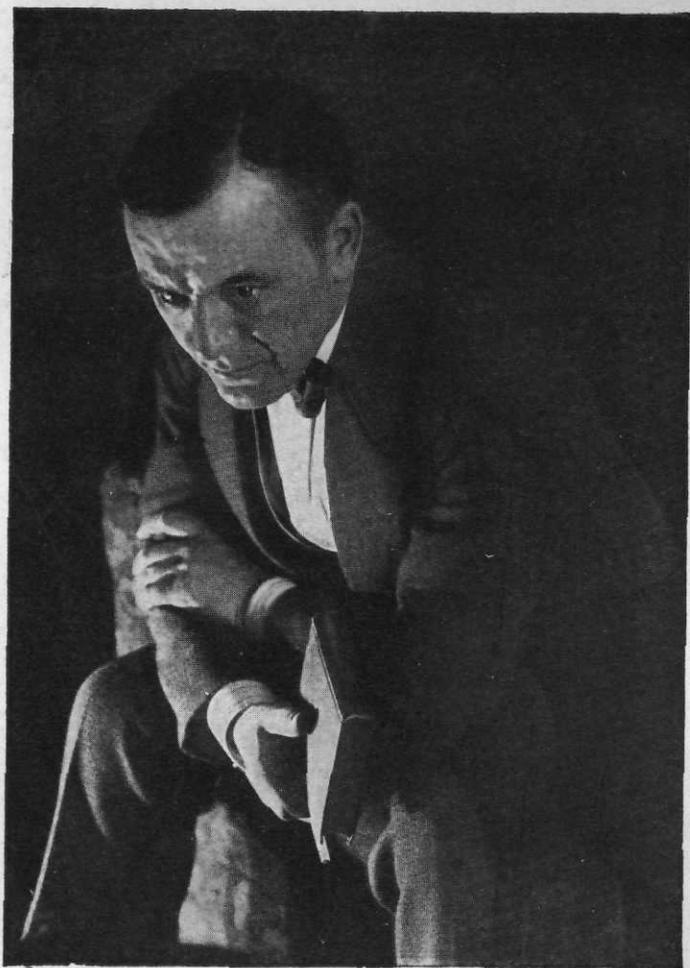
AS-
E-
377
Bathurst

Die zappelnde Leinwand

Herausgegeben von
Max Mark
mit Beiträgen von
Hans Brenner
Ewald André Dupont
Rudolf Rutz
Arthur Landsberger
mit Zeichnungen von
Lutz Ehrenberger

36. - 43. Tausend

Berlin 1916
Dr. Gysler & Co., G. m. b. H.



Max Mark

Mit einem etwas schüchternen Gruß reiche ich dem Leser die Hand — zum Eintritt ins Glashaus!

Dem ich bin doch verblüfft, wieviel Bosheit hier über den Film zusammengebracht worden ist. Aber sie kommt von Herzen. Und das ist immer ein Zeichen der Liebe.

Und einen Vorzug hat unser Buch. Es ist aus der Seele des Kinos herausgeschrieben worden. Die Atmosphäre ist sozusagen gesättigt mit Kohlenstaub — mit Celluloiddüften . . .

Wie es ist, wird es eine leere Viertelstunde ausfüllen, und was unsere armen Worte nicht sagen konnten, werden die Augen der schönen Frauen sagen, mit deren Bildern wir diese Blätter haben schmücken dürfen.

M. M.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Die Börse der Phantasie	5
Filmdeutsch	11
Kinometerdichter	19
Das Filmcafé	29
Film männer	37
Der Herr Dramaturg	49
Filmweibchen	59
Das Reich der Jupiterlampe	69
Der Herr im weißen Kittel	85
Die Arbeit im Glashaus	105
Freiaufnahme	113
Die Toilette des Films	121
Menschen vor der Leinwand	129
Herr Dr. Kin —	137

Hans Brennert

Die Börse der Phantasie

Vom ersten Filmmenschen.
Die Filmgründer.
Die E. G. m. b. H. und die sieben-
stellige Gründung.
Der Herr Generaldirektor, der das
Geld besorgt.
Der überhaupt im m'er Geld besorgt.
Die große Filmmarke.
Das richtiggehende Filmviertel.
Filmkönige.
Der Erdball als Filmmarkt.
Das große Glashaus.
Filmstädte und Filmdörfer.
Die gegründete Phantasie.

Der Menschenfreund, der zum ersten Male zehn bis fünfzehn braune Lappen aus dem Portefeuille zog, um mit diesen den ersten Film herzustellen, verdient eigentlich ein Standbild.

Es gibt zwar Leute, die der Meinung sind, er hätte lieber nicht geboren werden sollen.

Aber dieses Bilderbuch von Filmmenschen und Filmdingen soll sich nicht über die Frage verbreiten, ob der Film ebenso wie das Malen und das Dichten eine schöne Kunst sei.

Der erste Filmmensch auf dem Erdball war in jedem Falle unter allen Umständen ein Geldgeber. Er ist die erste Gestalt, die hier abzubilden ist. Er hat es vor der Weltgeschichte zu verantworten, wenn diese schöne Erde eines Tages eine einzige Filmfabrik sein sollte, wie einige Leute heute befürchten. Er ist der Ahnherr einer internationalen Filmfinanz, die keine andere Sorge kennt, als den Erdball allmählich in Filmband einzuwickeln, alles was zappelt zu verfilmen und das Erdgeschoss jedes zum Aufenthalt von Menschen bestimmten Gehäuses zwischen Nordpol und Südpol als Flimmerkiste auszubauen.

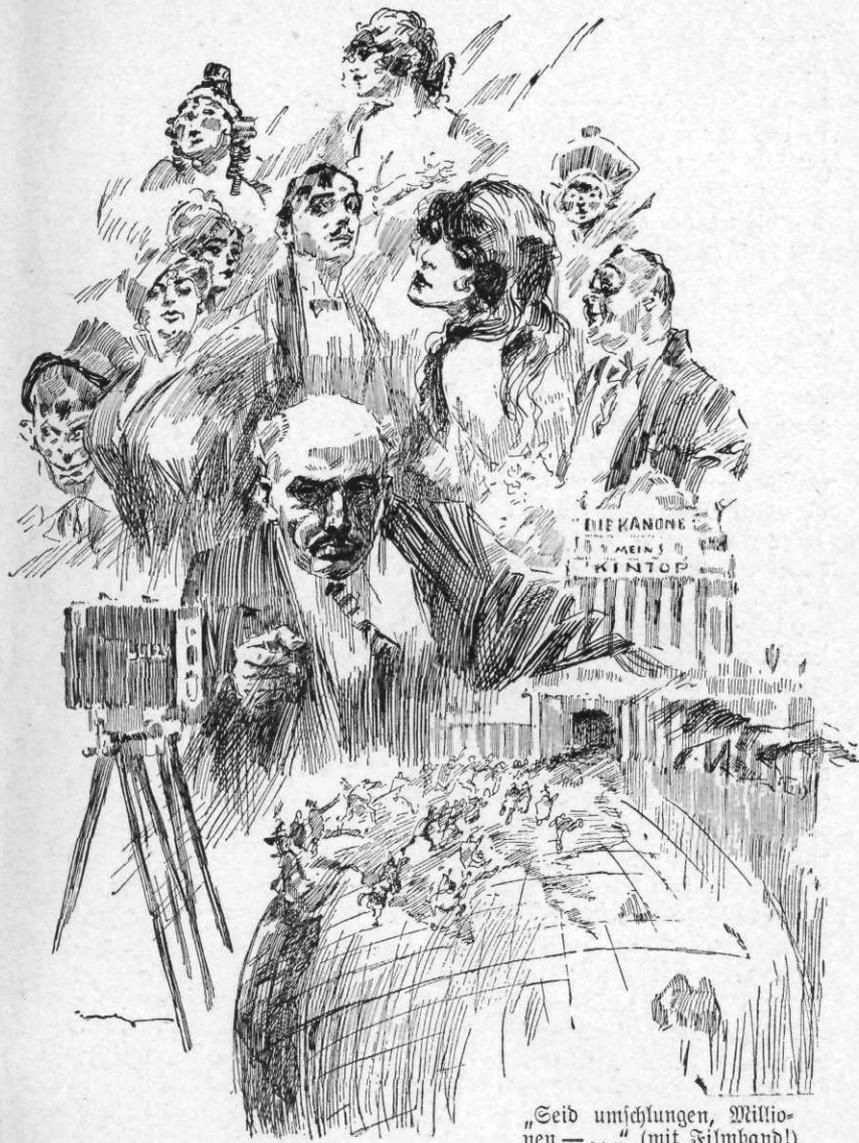
Die Filmmenscheit von heute — das ist ein Reigen von Zeitgestalten — das Bild einer neuen Börse, die nicht mit Papieren, sondern mit Lichtbildstreifen handelt.

Es gibt neben der Bankfinanz heute eine Filmfinanz. Irgend eines Tages entschließen sich einige Leute zum Notar oder zur Bank zu gehen, um dort eine Reihe von fünf- und sechsstelligen Zahlen zu zeichnen. Es begibt sich nun etwas höchst Merkwürdiges: aus diesem Bankguthaben entwickeln sich mit geradezu bakterienhafter Geschwindigkeit gebietende Generaldirektoren, tantiemenschwere Direktoren, fabelhafte Regisseure, Autoren von überschäumender Phantasie, riesige Aufnahmehäuser aus Glas, betörende Filmstars und tausende Kilometer von Filmband, auf denen sich Dinge abspielen, die alle vorher nicht da waren. Sechsstellige Gründungen begnügen sich mit der Rolle der E. G. m. b. H., die sich, wenn alles Geld verfilmt ist, geräuschlos auflöst. Siebenstelligen Gründungen treten gewichtiger auf, als millionenschwere Aktiengesellschaften, die sich nie auflösen, sondern vertrauen, fusionieren, transaktionieren — auf deutsch: immer auf die Beine fallen, wenn es ihnen einmal schlecht geht.

Dem dazu hat sie einen tüchtigen Generaldirektor.

Der Herr Generaldirektor, das ist der Mann, der nie da ist, wo man ihn sucht, und der immer da ist, wo er gebraucht wird. Er ist immer gleichzeitig auf dem Gericht, in der Fabrik, in Wien und in Genf und in Stockholm. Er diktiert Briefe und führt gleichzeitig zwei Stadtgespräche. Er frühstückt mit dem zugereisten Aktionär, der einmal nachsehen möchte,

was man mit seinem Geld macht, und er sitzt gleichzeitig auf dem Polizeipräsidentium und sucht mit Beschwörungen, Börsenwigen und sozialem Brustton dem Herrn Filmzensor ein Filmverbot auszureden. Er bezaun-



„Seid umschlungen, Millionen — ...“ (mit Filmband!)

bert mit weltmännischem Ernst einen Kunden, der eigentlich nur einen gangbaren Detektivfilm abkaufen wollte, so stark, daß der betäubte Kunde sich selbst und auch noch zweitausend Meter eines vollkommen verunglückten Autorenfilms einwickeln läßt.

Und in den Pausen besorgt der Herr Generaldirektor immer wieder Geld. Er muß es geradezu verstehen, Geld wie Stickstoff aus der Luft zu gewinnen, in die es sich nur zu häufig auflöst. Denn er muß es ebenso verstehen, mit gelassener Hand und ohne zu erbleichen fünfstellige Ziffern in das Verlustkonto schreiben zu lassen. Und um solche betrübenden Ungleichheiten auszugleichen, muß der gute Herr Generaldirektor eben immer wieder Geld besorgen.

Er besorgt überhaupt immer wieder Geld. Denn er hat sich mit der Konkurrenz der ganzen Welt herumzuschlagen und seine Fabrikmarke gegen die der anderen durchzusetzen: den Gockelhahn der großen Pariser Filmfabrik, die fletschende Bulldogge der großen britischen Werkstatt. Und den großen Eisbären der nordischen Fabrik.

Das Filmwesen hat in allen Film-Metropolen Film-Viertel entstehen lassen. An großen modernen Sandsteinpalästen prangen die Schilder der zahllosen Filmunternehmen, und in ihren Stockwerken arbeiten die Bureaus dieser großen Betriebe. Da saust der Fahrstuhl aufwärts — in fürchterlicher Enge eingequetscht stehen Filmdichter, Filmregisseure, Kinomimen und Operateure . . . Auf dem großen Hofe stehen ratternd die großen Fabrikautos mit den Ensembles, die heut hinausfahren sollen zur Außenaufnahme in den Vororten und auf der Landstraße, und in der Landschaft . . . Aus der Fabrik, die weit draußen vor der Stadt, kommen die Boten mit den fertigen Filmen, die alsbald im Vorführungsraum des Bureaus von dem Generalstab des Generaldirektors besichtigt werden. Und hoch oben im obersten Stockwerk hausen die Herren Filmverleiher.

Die Filmverleiher! Die Filmkönige! Sie sind die Herren des Filmmarkts und sind die klügsten Leute der Filmfinanz. Sie stellen keine Filme her, sondern sie kaufen von den Fabriken für eine Provinz oder mehrere die fertigen Filme und verkaufen das Aufführungsrecht bezirksweise weiter. Sie wissen, was sie brauchen, und können eigentlich nie hineinfallen. Sie sind die einzigen Leute, vor denen der Herr Generaldirektor so etwas Ähnliches wie Angst hat. Da sitzen sie mit sehr gleichgültigen Gesichtern, auf den Stock gestützt in den schönen Klubsesseln des Vorführungsraums, sehen sich einen Film an, der seine 30000 M. verschlungen hat und erklären dann zum Schluß: „Ein köstliches Werk — für meine Kundschaft nicht zu gebrauchen! Haben Sie zufällig sonst noch etwas?“

Die Filmfabriken liegen weit draußen vor der Stadt — in hellem, sonnigem Gelände — an stillen Landstraßen — rings von eigenem Land



Erna Morena

Phot. Egent

umgeben, in dem allerlei aufgebaut ist, was immer wieder gebraucht wird: Baumgruppen, Springbrunnen, Felsgrotten, Laubengänge, Pergolabauten, Mooshütten, Blockhäuser und ähnliche Freiluftkulissen für die Sensation der Filmstücke. Wenn es möglich ist, baut man an der Nähe einer Kleinbahn, und in verkehrstillen Stunden wird vom Hofe aus ein Eisenbahnunglück gefilmt oder der Abschied der weinenden Geliebten von ihrem abfahrenden Kavalier am Rupeefenster gefurbelt.

Riesengroß, seltsam, phantastisch stehen diese Glaspaläste der Aufnahmehäuser in der hellen Landschaft. Unten ein mächtiger, ebenmäßiger, hoher Backsteinbau und darauf ist ein zweites Mammuthaus gesetzt.

Das ist ganz aus Glas.

Es ist ganz aus tausenden riesigen Glasplatten gebaut: wie ein gigantisches Treibhaus — von einer schmalen Galerie umgeben, auf die zahlreiche Ateliertüren münden. Denn unerträglich ist oft im Sommer die Hitze im Glashause, und die Filmmenschen treten hin und wieder auf die Galerie, Luft zu schöpfen. Kaltes Wasser beriefelt an heißen Tagen die Glaswände, um den Aufenthalt überhaupt erträglich zu machen.

Abends, wenn die Landschaft dunkel ist, stehen diese Filmpaläste wie lichte Märchenschlösser in der Nacht.

Die riesigen Jupiterlampen werfen aus mächtigen Scheinwerfern taghelles Licht auf die Szenen, die nach Einbruch der Nacht noch fertig werden sollen, und die Technik des zwanzigsten Jahrhunderts hat äußerlich nichts Phantastischeres hervorgebracht als diese Lichthäuser, in denen die Filme werden, mit ihren feuersicheren Schotten und Eisentüren, ihrem klaren Grundriß und den seltsamen Räumen, die ein Film durchlaufen muß, bis er fertig in der Trommel steckt.

Millionen müssen rollen, damit die weiße Leinwand sich immer wieder mit neuen zappelnden Vorgängen bedecke.

Schiffbrüchige der Kunst und des Lebens, die aus dem Untergang nichts retteten als die Phantasie, die vielleicht gerade an ihrem Unheil schuld war, steigen vom Kaffeetisch der Filmbörse plötzlich zu Erfolgen und Einnahmen auf, vor denen sich der bürgerliche Mensch bekrummt. Denn wie in alten Volksmärchen der Teufel für das Geheimnis der schwarzen Kunst Seelen kaufte, so heischt der Filmteufel der lichten Kunst von seinen Lehrlingen ihre Phantasie.

Phantasie, die auf unendlichen Zelluloidstreifen Milliarden kleiner, viereckiger Bildchen hervorruft.

Phantasie, die sich aufwickeln und abschnurren läßt.

Phantasie, die Millionen Werte von Land zu Land rollen läßt.

Rapitalisierte Phantasie . . .!

Hans Brennert

Filmdeutsch

Die Wurzel „Film“.

Die klassisch gebildete Filmgesellschaft.

Der Olymp bei den Cow-Boys.

Wieso „Kientopp“?

Die verfilmte Muttersprache.

Dreher, Kleber, Schneider, Färber,

Blender.

Es ist klar, daß gegenüber einer Angelegenheit, wie der Film es ist, die reiche Sprache der Deutschen trotz Goethe, Heine und Hoffmannsthal zunächst eine arme Sprache sein mußte.

Aber dem Filmenden ist diese Welt nicht stumm.

Und die Filmmenschen haben sehr bald die Sprache gefunden, die sie brauchten, um in Filmsachen mit einander und mit der Welt zu reden.

Das Wort „Film“ war schon ein sprachlicher Wurf. Wenn es dieses Wort nicht schon im Englischen gegeben hätte, hätte man es erfinden müssen.

Die Börse, der Markt, die Werkstatt des Films haben einige Schlagworte und Kunstausdrücke geboren, in der sich zwei Filmmenschen unterhalten können, ohne daß der Filmleie sie versteht.

Die ersten Eingebungen hatten die Gründer der großen Firmen, die nicht davor zurückgeschreckt sind, sich ihrer Gymnastikbildung zu entsinnen, als sie sich in das Handelsregister eintragen ließen.

Es entstanden die „-skop“ und „-graph“-Firmen: Mutoskop-, Bioskop-, Biograph-, Vitaskop-Filmgesellschaften. Der Olymp wurde beschworen, um das neue Kind zu schaukeln: die Jupiter-, Apollo-, Luna-, Helios-, Saturn- und Eros-Filmgesellschaften erschienen, und auf diese Weise wird in den Hinterwäldern von Wildwest und in den Aschantidörfern eine seltene Fülle klassischer Bildung verbreitet.

Der Deutsche hat das erste Filmwort Kinematograph bekanntlich abgelehnt und sich das schöne Wort „Kientopp“ geschaffen, dessen Vaterschaft Hanns Heinz Ervers für sich beansprucht, das ich aber schon 1906 in einem Kino der Frankfurter Allee in Berlin zum ersten Male hörte, wohin es wohl nicht vom Schreibtisch meines ausgezeichneten Freundes Hanns Heinz gelangt war. Es war wohl eher eine sprachliche Selbsthilfe eines Berliners, der sich aus dem Begriff des Kinoladens und jener freundlichen Schänkläden, in denen es einen „ $\frac{1}{10}$ “-Topp“ gab, kurz entschlossen jenes Wort schuf, das nunmehr für das Vorstadtkino ebenso gebraucht wird, wie für das große Lichtspielhaus.

Die Schauspieler und Regisseure sorgten für weitere Sprachblüten.

Der Regisseur „verfilmt“ „Ideen“, von denen er immer sagt: „Hauptsache, daß sie gut ist!“ Er „baut“ für die Aufnahme „Räume“, oder er sucht neue „Stellen“ für „Freiaufnahmen“. Er arbeitet mit „Blenden“ und „gestellten Dekorationen“. Er macht „Stellfilms“ und „Trickfilms“ und legt Wert auf die „ausgezeichnete Projektion“, deren Ergebnis er bei der Vorführung des fertigen Films vor seinem immer melancholischen Direktor immer mit dem entzückten Schrei begrüßt:

„Donnerwetter! Was —? Ein schönes Bild?!“ Auch wenn das Bild nicht schön ist...

Er hat „heut Aufnahme“ oder er „bereitet den neuen Film vor“. Er hat „heut wieder 400 Meter gedreht“, und wenn er es besonders schön machen will, läßt er das Bild „abblenden“, das heißt zwei Bilder ineinander übergehen, oder läßt das Bild „viragieren“, auf deutsch einzelne Vorgänge farbig machen: Szenen in der Sonne eigelb, Mondscheinszenen spinatgrün und Frühlingsbilder veilschenfarben, Liebeszenen bei Mondschein wasserblau und Feuersbrünste und Explosionen feuerrot.

Er „schneidet“ die Films, wo sie zu lang sind, „aus“ und „klebt“ mit der „Kleberin“ die einzelnen Szenenfilmstücke an einander und läßt dabei den Film „durchlaufen“.

Er „läßt“ schließlich den fertigen Film „durch“, nachdem er ihn vorher mit dem „Vorspann“ rerschen hat — kleinen Filmstückchen, mittelst deren die lächelnden Darsteller und Darstellerinnen, der Dichter und sein Hund oder der Herr Filmregisseur selber bei der Aufnahme dem Filmbeschauer vorgestellt werden.

Er „führt“ den Film schließlich dem „Kunden“ „vor“. Er brüllt den „Vorführer“ an, wenn er den Film falsch „einstellt“, oder wenn der Film „reißt“, und notiert dabei die Stellen, wo ein „Titel“ nötig ist, damit der Zuschauer weiß, was los ist.

Er arbeitet mit



Unionfilm

Der dramatische Knoten

„Visionen“, „Illusionen“, „Tricks“, „Bluffs“, und er läßt auf das aufgenommene Bild noch einen anderen Vorgang verkleinert „aufkopieren“, wodurch dann merkwürdige Effekte herauskommen, wie etwa eine große Damenhand, auf der sechs Paare Tango tanzen.

Der fertige Film wandert dann zur Propaganda und zum Verkauf.

Der Filmmarkt führt eine ungewöhnlich lebendige und bilderreiche Sprache.

Es hat sich hier ein ganz neuer Zweig der Dichtkunst entwickelt. Es war auch die höchste Zeit, daß für die Schriftstellerei auch einmal etwas vom goldenen Baum der Industrie herabfiel, nachdem Maler, Bildhauer, Musiker in so reichem Maße mit den goldenen Äpfeln des Kunstgewerbes beglückt worden sind. Die Ausichten, mit einem Film, dessen Inhalt ein phantasieroller Dramatiker leicht in einer Viertelstunde auf das Papier setzen kann, 2400 Francs zu verdienen — diese Ausicht, die in einer Berliner Versammlung den entzückten Bühnendichtern eröffnet wurde, ist leider nicht in dem erwarteten Maße ausgenutzt worden. Der deutsche Schriftsteller hält sich eben lieber an fünftaktige Trauerspiele, die an einem der vielen literaturfreundlichen Hoftheater durchfallen...

Immerhin scheint die Filmdramatik doch eine Reihe talentvoller Federn entfesselt zu haben, und es ist auch hier ein Filmdeutsch entstanden, das es vor wenigen Jahren noch nicht gab, und das einen fast amerikanischen Klang hat. Es wird etwa angekündigt:

„Sommer im Norden“
Fein-fein kolorierter Naturfilm

Lederstrumpfperspektiven eröffnet dem sensationshungrigen Kientopp-gast die Ankündigung:

TEKUMSEH
Der König der Wälder.
Grandios kolorierter Indianerfilm.

Die Indianer haben es gut. Früher mußte so ein Stamm sich auf lebensgefährlichen Jagden oder im Kampf mit den Weißen mühsam ernähren. Heut werden die Söhne des Stammes von einer Filmpompagnie

engagiert und stellen die Taten ihrer Väter dar, grandios kolorierte Urwaldromantik auf Bestellung...

Oder man preist an:

Halt! Halt! Halt! Halt!
Die goldene Serie!
Roosevelt auf der Bärenjagd
:: Überwältigender Wildwestschlager ::

Und muß nicht der Filmkäufer Ströme von Tränen fließen sehen, wenn er angekündigt sieht:

Die dreifache Waise
Ergreifendster Kunstfilm der Gegenwart!

Wollen Sie Geld verdienen,
müssen Sie diesen Schlager
für Ihr Programm gewinnen.



Die Flimmersäule

Die Spekulation auf die Tränendrüse ist den smarten Filmdichtern ja nicht fremd. Tränen müssen fließen, Kinder müssen geraubt werden, im Fieberwahn herumirren, Mütter müssen auf dem Sterbelager segnend die Hände erheben, dreifache Waisenkinder müssen an den Straßenecken mit Streichhölzern handeln — kein Gefühl ist so heilig, daß sich nicht der Filmdichter seiner bemächtigt — es lebe der Tränenfilm!

Höchstes Vertrauen aber muß folgende geheimnisvolle Ankündigung auslösen:

Ein Triumph der modernen Kinematographie!

Sherlock Holmes contra
Professor Morjarfi.

Kriminalfilm von bleibendem Werte!

Geräuschlos! – Betriebssicher! – Kein Nockensystem!
Kein Kreuz! – Kein Schläger! – Keine Friktion!

oder man liest:

„Gebrochener Stolz“

Die Tragödie eines europäischen Rasseweibes

Großartig spannende Handlung!

Herrlich wirkende Virage!

Virage! Die neue Wortblüte! Die Bereicherung der deutschen Sprache liegt auf der Hand. Die Filmsprache erzeugt anscheinend geradezu stilistische Visionen. Aber etwas ganz Neues ist die Bewertung dramatischer Handlungen nach Metern. Tatsächlich lauten viele Anpreisungen etwa folgendermaßen:

„Der rote Panther“

Deutsch-amerikanisches Drama.

Länge ca. 300 Meter.

Ein künstlerisches Grundgesetz der Kinematographie ist: je länger der Film, desto länger das Vergnügen. Meter muß der Film haben, viele Meter! Also wird angekündigt:

„Rückkehr zur Pflicht“

Ein erwärmender Blick aus dem Frauenleben.

Länge 250 Meter.

und das Bild dazu:



Grünbaumfilm

oder:

„Hurrah, der Erbonkel“

Länge 400 Meter.

Nicht schlecht ist auch:

„Die Räuber“

nach dem berühmten Theaterdrama von
Friedrich von Schiller

Länge 610 Meter.

Der Rekordtitel ist bis heute aber wohl

**Der Mann mit der
beweglichen Hirnschale**

Detektivschlager. Weltfilm von 2000 Metern.



Eine Diva, die jeder kennt —!

Hans Brennert

Kinometerdichter

Phantasie nach Metern.
Der Dichter als Fabrikarbeiter
Filmautoren und Autorenfilms.
Der veredelte Film.
Mit Bild und mit Beschreibung.
Und dann die Musik dazu.
Der ganz große Film.
Der Kunstfilm, der nie geht.
Der Kitschfilm, der immer geht.
Der glänzende Titel.
Der auch gestohlen sein darf.
Die Klassiker auf dem Celluloid-
streifen.
Phantasiephilister.
Das große Filmhonorar, das selten
gezahlt wird.
Das kleine Filmhonorar, das immer
gezahlt wird.
Die Filmtantieme, die nie gezahlt
wird.



Der Film hat, das muß man sagen, ein neues Geschlecht von Dichtern geschaffen.

Es sind das nämlich Dichter, die die Gebilde ihrer Phantasie nach Metern und Kilometern schaffen und verkaufen.

Sie schreiben nicht mehr Akte, sondern Meter und Kilometer bildlichen Geschehens.

Es sind Kinometerdichter!

Diese Leute haben eine neue Revolution zustande gebracht: die Revolutionierung der Phantasie.

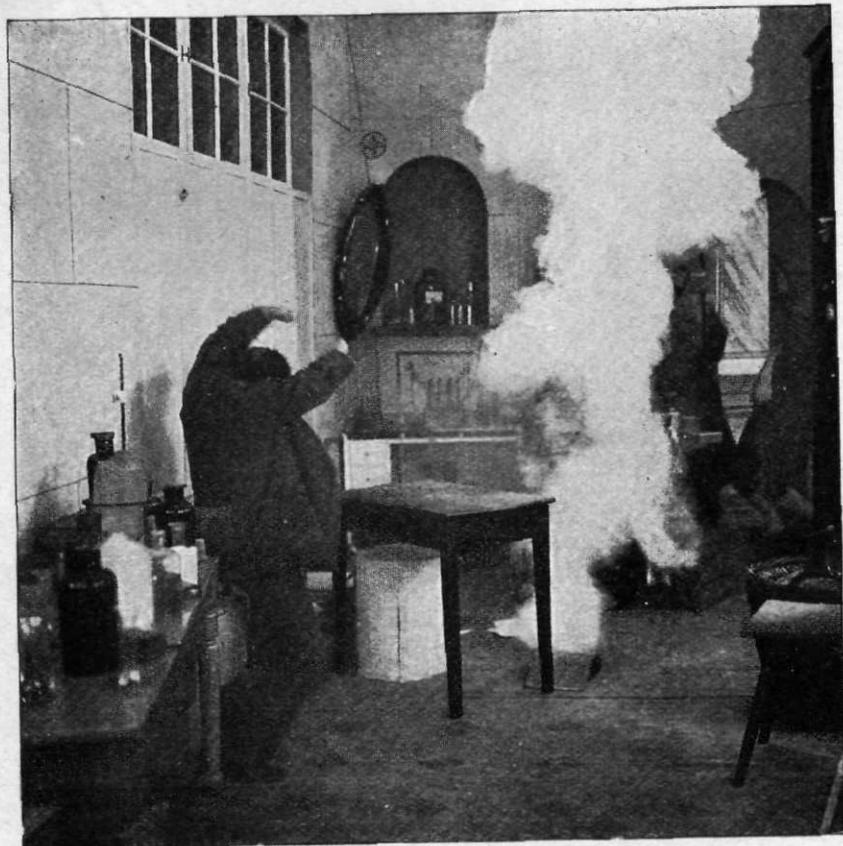
Endlich nach zweitausend Jahren dramatischer Kunst, die die letzten seelischen Vorgänge deutet, kann man dem Zuschauer auch die äußere Welt vollkommen zeigen: zusammenstoßende Pullmancars, Steppenjäger auf springenden Löwen, Bankeinbrüche, Tauchbootkatastrophen, Wolkenfräseergymnastiker — und zwar in den bizarrsten Milieus. Die ausgehungerte Phantasie stürzte sich wie ein Panther auf diese fette Beute.

Niemand weiß es, wer jene Pioniere waren, die zum ersten Male den Weg durch diesen neuentdeckten blühenden Urwald eines neuen Phantasielandes schlugen durften.

Sie kamen auf völliges Neuland für dramatische Erfindung, und sie haben — hoffentlich! — einen Rausch und ein Glück verspürt, als sie ihren Fuß auf diesen neuen Boden setzten.

Wer eigentlich sind im allgemeinen die Urheber jener doch oft geistreichen Lustigkeiten, die der zappelnden Leinwand immer neue Schwänke und Ränke abzuja- gen

Der Filmdichter (Tagesleistung: zweitausend Meter)



Unionfilm

„Die furchtbare Explosion“
mit ohne Dynamit aber mit Wasserdampf

wissen. Wo stecken sie? Wo kommen sie her? Wer sind Sie, meine Herren? Wir möchten Sie endlich kennen lernen!

Der Kinometerdichter ist aber anscheinend nicht nur wortlos, sondern auch namenlos.

Aber er ist es nicht immer.

Immer mehr suchen die Filmwerkstätten die Namen der Dichter von Ruf für die Lichtbildstücke der zappelnden Leinwand.

Es gibt heut wahrhaftig Kinometerdichter, die einen Namen haben. Schon der Umstand, daß einer Theaterstück schrieb, genügte ja meistens



„— und wo ihr's filmt, da ist es interessant —!“

in früheren Tagen, da es noch keine Filmstücke gab, den Urheber anrücklich zu machen. Er war einfach der Mann, der mit der einen Hand gelassen die Tantiemen einstrich, die er selbstverständlich der Steuerbehörde gewissenhaft verschwieg, und der mit der andern an einem neuen Stück ebrisch, das jeder bei genügender Muße und Selbstverleugnung wohl auch ebensogut herstellen konnte, und das ihm dann wieder dazu verhalf, ein neues Jahr seines gesegneten Lebens mit sechsstelligen Tantiemen zu fristen.

Mitbürger, die sich inzwischen über die Einrichtung der Theater-tantieme beruhigt haben, sind heute von neuem heftig erregt über eine neue Zeitgestalt: über den Filmautor.

Der Mitbürger muß sich schließlich sagen, daß sein Liebling, so ein Kinometerdichter, dem er jährlich 20 bis 30 Kilometer Filmvergnügen verdankt, doch zweifellos Einnahmen verdiene, die eine so beglückende Tätigkeit gerechterweise finden müsse. Es ist aber immerhin Tatsache, daß noch nicht alle Filmfabriken diese Meinung völlig teilen wollen. Außerdem gibt es tatsächlich so viele Menschen, die ausgezeichnete Filmeinfälle haben und sie den Fabriken einschicken: Studenten, Näherinnen, Kommerzienratsöhne, Oberlehrer, Friseure, Filmstatisten, Börsianer und Logenschließer, Menschen, die keinen ungesunden Ehrgeiz — nicht einmal finanziellen — als Autor haben, so daß es am Ende wirklich noch immer ohne den Filmautor von Namen und von Beruf ginge, der mehr als zweistellige Honorare fordert.

Der Filmautor und der Autorenfilm — das sind zwei neue Begriffe, die sich vor einigen Jahren auf dem Filmmarkt eingestellt haben. Es ist immerhin ein liebenswürdiger Zug der Filmfabriken, daß sie neben dem Namen des Regisseurs und der Darsteller auch den schönen Namen

des Autors in den Fällen dem Film voranzustellen, wo es sich um einen Autor von Namen handelt, und daß sie ihm dadurch Gelegenheit geben, sich auch noch durch den Verdacht übertriebener Filmeinnahmen bei der schwer arbeitenden übrigen Bevölkerung unbeliebt zu machen. Es ist auch ganz richtig. Wer schon einen Film verübt, soll ihn auch mit seinem Namen decken. Besonders wenn es ein Autorenfilm ist!

Der Autorenfilm ist umgekehrt wiederum eine Angelegenheit, die ein Mann verfaßt hat, der sonst Bücher oder Stücke schreibt und sich in weiteren Kreisen mit dieser Tätigkeit so beliebt gemacht hat, daß ihn auch die Filmverleiher kennen, so daß Filmverleiher hoffen dürfen, auch solche mißliebigen Elemente, die sich dem Lichtspielgedanken entgegenstemmen, könnten einmal den Weg in die Flimmerbude finden, wenn sie einen Namen unter dem Filmtitel sehen, den man von den Umschlägen der Romane oder vom Theaterzettel her mit heißer Spannung zu lesen gewohnt ist.

Filmautor und Autorenfilm sind aber vor der Hand noch zwei Probleme, die den Filmfabriken und ihren marktgewaltigen Abnehmern, den Filmverleihern, keine kleineren Kopfschmerzen verursachen als etwa die geehrte Filmzensurbehörde oder die Beschaffung des Rohfilms in Kriegszeiten.

Der Filmautor, der vom Buch oder von der Bühne herkommt, wird vorläufig immer noch und meistens als der etwas unheimliche Eindringling angesehen, dessen Namen und Einfälle man zwar nicht ungern erwirbt, von dem man aber eigentlich nicht erklären kann, wie er es überhaupt fertig bekommt, einen Film zu schreiben, obwohl er doch Schriftsteller ist...

Jeder Film, auch der Autorenfilm, ist wegen seiner teuren Herstellung und der unsicheren Wirkung sowie wegen der Breite der Menge, an die er sich wenden muß, um seinen Preis einzubringen, eine reine Ware, die sich nur sehr allmählich künstlerisch verfeinert hat. Und sich



Dachregie

noch verfeinern muß. Der Bedarf an derber Ware geht neben der künstlerischen Entwicklung des Films selbstverständlich weiter. Er wird aber mit dieser Entwicklung auf die Dauer ebensowenig Schritt halten können, wie sich der Kitschgeschmack in der Mode, im Hausrat und auf dem Variété etwa nicht mehr so ausleben darf wie früher.

Der Kinometerdichter von heute, der etwa vom Roman herkommt, fühlt sich selber nicht ganz behaglich beim Werke des Films. Es gelingt ihm keineswegs, die fertige Reihe seiner Bilder und Gesichter, zu denen er seine Geschichte gestaltet, dem Regisseur aufzuzwingen, der ihm ein um so lieberer Mitarbeiter sein muß, je mehr er ein selbständiger Kopf ist, dessen eigene Phantasie sich an der Idee, die der Filmautor anbringt, entzündet. Es ist aber auch beim Film anders wie beim Theater. Es ist anders, wenn man mit einem künstlerischen Regisseur arbeitet. Aber alle nötigen Voraussetzungen eines Films, Einfühl, Titel und Überraschung hinaus verlangt die Ausgestaltung eines Films künstlerische Erregungen des Filmautors, die nicht am Schreibtische, sondern nur in hitziger, aller Kräfte der Phantasie und der Assoziation anspannender täglicher Aussprache sich einstellen, die sich nie einstellen, wenn der Filmregisseur nur ein gewiegter Konfektionär ist, der die einfach gekauften Stoffe einfach marktgerecht zusammenschneidet, so daß eben nur eine billige Konfektion herauskommt. Erst durch die gemeinsame Arbeit mit einem wirklichen Regisseur entsteht etwas, das man einigermaßen beruhigt als ein Filmmanuskript bezeichnen kann.



Unionfilm

Eine Darstellung, die auf der Höhe ist



Hanni Weiße

Phot. Schenker

Mit den Darstellern, und mehr noch mit den Darstellerinnen, erlebt man, was man am Theater nur zu häufig erlebt, daß sie mit den Rollen die größten Erfolge ernten, die sie zuerst unter gar keinen Umständen spielen wollten. Darsteller, die die Geschichte eines Films in eigene lebendige Gebärde überlegen, sind immer noch selten.

Oft sieht der Autor seine Bilder gelegt in die Hände des drehenden Aufnahmeoperators, der durch falsche Belichtung oder falsche Perspektivierung Mimik und Situation verzerrt, verzeichnet, vergrößert, im Tempo verfehlt, so daß sich karikaturistische Wirkungen einstellen. Oder die größte Möglichkeit des Films, nämlich das Wirkliche aufzuheben, hat dem Autor einen Einfall geschenkt, und sein Aufnahmeoperator hat nicht die technische Phantasie, den Einfall zu projizieren.

Aus alledem wird eines Tages der „Autorenfilm“. Der Autorenfilm tritt unter allen Umständen in Wettbewerb mit den Filmen, die ganz und unbedenklich als Ware zugeschnitten sind. Er wird wie sie — wieder nicht ohne heftiges Erröten des Filmautors — angekündigt durch riesige Werbebilder, deren Größe, Ausführung und Buntheit nicht immer im richtigen Verhältnis steht zu der leidlich künstlerischen Absicht und Ausführung der Arbeit, die Autor und Regisseur beim Aufbau und bei der Aufnahme geleistet haben. Und er wird in den Fachzeitschriften durch fürchterliche Waschzettel angezeigt, in denen womöglich der Dichter selber die Handlung seines Erzeugnisses in blühender Sprache erzählen muß.

Den letzten Schmerz bereitet schließlich die Musik. Niemals fühlt der Filmautor tiefer seine Verworfenheit, als wenn er seine Bilder begleitet sieht statt von einer eigenen Musik von denselben abgespielten Stücken, mit denen man im Variété die Künste der Parterregymnastik oder im Zirkus die Gänge dressierter Apfelschimmel begleitet!

Mit allen diesen Pfeilen in der Brust liest der Filmautor dann eines Morgens die Worte, mit denen die Blätter die neueste Ausgeburt seines Gewerbesleißes würdigen. Regie und Darstellung teilen sich in das Lob, das sie verdienen für die Aufopferung, mit der sie das Sujet vor dem Durchfall gerettet haben. Das Übrige darf sich der Autor hinter den Spiegel stecken . . .

Trotzdem: auch der Filmautor hat noch eine Freude. Nämlich eines Tages verschwindet sein Name von der Bildfläche. Im wahrsten Sinne dieses Wortes. Der Autorenfilm zieht hinaus in die Filmprovinzen. Und wenn dem Filmautor von der Fabrik die Inserate der Provinzkinos zugehen, dann sieht er voll Entzücken, daß sein Name und oft auch der des Regisseurs aus den Voranzeigen verschwunden ist. Warum? Aus dem Autorenfilm wird so ein ganz gewöhnlicher namenloser Film. Und nun fängt der Autorenfilm an rasend zu gehen . . .

Die Gilde der Kinometerdichter ist sehr groß. Sie zählt zu den übrigen ebenso den großen Dramatiker und Romanier wie den kleinen Ideenlieferanten und jene glücklichen Stilisten, die



„Ich brauche eine neue Idee!“
oder: Es ist alles schon dagewesen

nichts weiter können als aufreizende Titel erfinden. Titel, die auch gestohlen sein dürfen . . . Da immerhin bald alle Titel berühmter Stücke und Romane gestohlen sein werden, so wird ja schließlich auch einmal eine

Zeit anbrechen, da sich die Titelmacher dazu werden entschließen dürfen, aus der Tiefe ihres Gemütes Titel heraufzuschöpfen . . .

Die phantastischen Möglichkeiten der zappelnden Leinwand haben leider ja schon ein Herkommen ausgebildet.

Die Herren Filmverleiher kaufen einfach keinen Film, der von den gangbaren Marken abweicht, und die Phantasie in neue Gleise zwingt.

Und der Leinwanddichter ist glücklich, wenn es ihm gelingt, wenigstens alle 300 Meter einen kleinen Architektenscherz anzubringen, der dem besseren Filmschwärmer verrät, der Dichter sei doch nicht so ganz von Geist verlassen.

Arme Kinometerdichter!

Mit dem selten großen und dem immer kleinen Honorar.

Und mit der Filmtantieme! — Die nie gezahlt wird.

Von der sich aber der Mensch mit dem vier- bis fünfstelligen Einkommen mindestens sechsstellige Vorstellungen macht.

Dem hier ist die durch die Flimmerkiste beschädigte Phantasie der Zeit- genossen noch ganz auf der alten Höhe . . .



Greenbaumfilm

Claire Praet

Regie: Max Mack

Filmbild aus: „Der Fakir im Grad“ (Hans Brennert)

— Die Regie treibt in Berlin sogar einen echten Fakir auf (oben rechts — mit den schönen Füßen . . .) —

Hans Brennert

Das Filmcafé

Die Börse der Großen und die Börse
der Kleinen.

Der Dichter mit dem Flatterschlips.

Die schwebende Diva.

Der schöne Mann oder der König
der Serien.

Der Herr, der alle versichert.

„Unsere tägliche Tasse Kaffee gib
uns heute —“.

Das Glück in der Drehtür.

Filmkinder.

Das wissende Filmmädel.

Der kleine Gent.

Hinter den großen Spiegelfenstern bestimmter großer Kaffeehäuser der Innenstadt, wo vormittags oder am Abend Fremde und Weltstadtbürger friedlich sich beim Kaffee oder Pilsener einen, brodelt zu bestimmten Zeiten am Nachmittag und am Vorabend die Filmbörse.

Die Frühbörse, das ist die Börse von drei bis fünf: die Börse der Kinometerdichter, der Filmreporter, der Filmregisseure und der Filmstars, die jede Kommerzienrätin und jeder Schusterjunge kennt — man kann ruhig sagen: die große Filmwelt.

Die kleine Filmwelt der Statisten und Komparsen, der besonders aufgezogenen Komparsen und der Herren Hilfsregisseure brodelt später, wenn die Trupps aus den Ateliers oder von den Filmaufnahmen heimkehren und wieder wie alle Abend in das Filmcafé einfallen — von fünf bis sieben.

Die Frühbörse ist mehr eine Börse der Angekommenen, der großen Verdienner, der schönen Filmfrauen und Filmweibchen und ihrer Manager, Regisseure und Direktoren, die tischweise in

bestimmten Gruppen sitzen, zwischen denen sich hundert Fäden hin- und her-spinnen.

Der große Kinometerdichter, der es die Woche nicht unter vier bis fünf Kilometern Detektiv-



Gulla Griefe
das kommende Talent
(in fünf Jahren: Gulla Griffy, Star der
Sirius-Film-Compagnie).

film macht, dreht am Fenstertische Zigaretten, erzählt von seiner Jagd und seinen Hunden, gießt hinter den roten Flatterschlips unendliche Mengen Kognak, Kaffee, Wasser und verkauft zwischendurch den übernächsten Film, den er demnächst schreiben wird, auf den bloßen Titel: „Die grüne Lampe“ oder „Das Phantom der Katakomben“.

Die große Diva schwebt herein — sie geht nur



Gelbsterne des Films

einmal durch das Café, ohne sich zu setzen, grüßt, nickt, lächelt, streckt ein paarmal die Fingerspitzen hin — sie wollte nur einmal sehen, ob nicht irgendwie, irgendwoher ein neuer Stern im Aufglühen begriffen ist, der sie demnächst überstrahlen könnte.

Der schöne Mann mit glattrasiertem Gesicht und bezauberndem Scheitel, fabelhaft angezogen, sitzt Wirkung vor dem großen Spiegel und wartet auf neue Aufträge. Er hat eben einen Film gespielt und die Reklamen bezeichnen ihn als den größten Gentleman-Spieler der gesamten internationalen Filmbranche: als den König der Serien...



„Ich spiele jede Rolle —
für jede Gage...!“

Alle diese Männer und Frauen sind nur darauf gerichtet: gut auszusehen oder so schön zu sein, wie sich die kleine Näherin oder das Fräulein vom Bayerischen Viertel einen jungen Mann vorstellen, der aussieht wie ein Graf, ein Kavaliere, ein Millionärssohn oder wie eine Dollarprinzessin oder wenigstens wie ein schönes aber reiches Mädchen.

Und immer wieder tauchen neue schöne Menschen, Männer und Frauen auf, die von hier aus den Weg finden auf die zappelnde Leinwand und in die Phantasie der Menge.

Und zwischendurch, zwischen rennenden Kellnern, Wolken von Zigarettdampf, thronenden Regisseuren, die hier Cercle halten, wippenden Reiterstufen, Monokelträgern, wandelt gemütlich, behäbig, rosig-blond der Herr Direktor einer Lebens-Unfall- und Reiseversicherung, der hier jeden Tag von drei bis fünf — Spesen: eine Tasse Kaffee — Filmmenschen gegen Zwischenfälle ihres halsbrecherischen Berufes mit hohen Prämien versichert...

Um fünf beginnt an anderer Stelle die Statistenbörse: Backfische von fünfzehn bis neunundzwanzig Jahren, jugendliche Liebhaberfiguren, mondän hergerichtete Spielerinnen.

Dazwischen Asphaltgrisetten.

Das ist das Able dieser Börse, daß sich vorläufig hier noch Filmwelt und Halbwelt zu berühren scheinen.

Der lange Gang, der von der Drehtür an der Straße bis in den



Wanda Treumann

Phot. Schenker

größeren hinteren Raum führt, ist voll von erregten Menschen, die hin- und herfluten, am Musikpodium vorbei bis zu einem Schreibtische, hinter dem Abschlässe und allerlei Registrierwerk getätigt werden . . . Stimmen, Gläserklirren, Tellerklappern, Zigarettdampf, Kommen und Gehen von Filmmenschen, zum Teil in ungewöhnlicher Toilette, offenbar geradewegs von der Aufnahme kommend im Frack oder Soireetoilette, in Sportdress, Havelock, Cowboydress oder im Schiffersonntagsstaat, mit Zylinder, schwarzer, weiter, langer Sammethose und silberknopfbesetzter Jacke — und alle sind bemüht, sich die Linie und die Maske zu geben, die etwa das Engagement begünstigen könnten.

Hier geht es wilder her.

Die Luft der gespiegelten Säle ist voll von alledem, was von den Affichen der Vorstadtkinos herab in schreienden Titeln auf die verwöhnten Nerven des Rientöpplers zu wirken sich bemüht. Die Herren aus dem Leben einer Welt, wie sie das Sensationskino sieht und die von den Besuchern dieser Börse tagsüber gestellt werden, zittern noch nach in diesen Filmmenschen, wenn sie aus den Operationssälen und aus dem Naturtheater draußen auf Straße, Landstraße, Feld, Wiese, Dorf, Wald, Wasser kommen.

Sie haben ja nur den einen Menschen auf der Leinwand zu leben. Fiebrig erregt wird von der Aufnahme des Tages gesprochen: von den Liebesabenteuern und der geschminkten Boudoirwelt des geschminkten Gesellschaftsfilms, der immer der gefragteste Filmartikel ist.

Hier sitzen wohlangekleidete Gentlemen mit Kavaliersgeste — verschämte Warenhauseleganz und Konfektionschick-Menschen — Ladytypen, alte unterstandslöse Komödianten, gescheiterte Kavaliere, die hier einen Verdienst suchen, äugelnde Grisetten, die da leise stehen:

„Unsere tägliche Tasse Kaffee gib uns heute!“

Denn alles späht nach der Tür, ob nicht der Hilfsregisseur eintritt, der für morgen sich einige Typen aussuchen will.

Da geht die Drehtür — ein langer, etwas grotesker Herr stürmt herein.

Das Glück in der Drehtür . . . ! —

Sofort stürzen sich von allen Tischen 50 bis 80 Menschen auf den mutigen Herrn, der hier Geschäfte machen will. Dichtgeschart, Kopf bei Kopf, umstehen sie das Musikpodium. Er flüchtet — alles stürzt wie eine Meute hinterher: bis er kurz, scharf, mit schneidiger Stimme, fuchtelnd, gewählt hat, was er suchte.

Hier in diesem Café der Vielzuvielen ist ein neuer Weltstadttyp zu finden: das Filmkind — das Kinokind.

Die Modelle für die kleinen Helden und Heldinnen der Kinostücke, in denen der Kinogast so gern auch Kinderszenen sieht — herzige Kinderszenen . . .

Hochaufgeschossene, halbwüchsige, viertelreife Kinogirls, die lange, dünne, nackte Beine aus kurzen Röckchen in niederen Halbwasenstrümpfchen herausstecken, mit messingfarbenen Barrisonlocken und breitkrämpigen



Die Diva mit der Linie.

Gainsboroughhüten, mit grisettenhaften Geberden und unkindlichen Stimmen sitzen zwischen erwachsenen Filmdamen und den Freunden dieser Damen und löffeln Eis, verhandeln selbständig mit dem Kellner, während von den Großen halbe Worte und ganze Blicke gewechselt werden, die sich nicht gerade um die morgige Aufnahme zu drehen scheinen . . .

Hübsche blonde und schwarze Bürschchen sitzen hier und da, die angezogen sind wie kleine Gents, in patenten Allstern und Luttermützen, in Glacehandschuhen, und blicken aus großen Jungenaugen frühwissend in dieses Börsentreiben hunderter von Menschen, die fiebrig und gierig hier ihren äußeren Menschen ausbieten, jeden Tag wieder ausbieten müssen, um ein paar Heller zu erhaschen, falls ein Filmmanager sie für eine Aufnahme heuert.

Mitten in der wilden Hölle dieses Kinomodellmarktes sitzen die Kinder am Tisch und löffeln Eis. Mit glänzenden Augen sehen sie der großen Schwester nach, die, wie sie zu ihrer Freundin sagt, in einem benachbarten Konzertlokal nur einmal „nachsieht“, was „heute los ist . . .“ Und die Kinder und alle diese Menschen, von denen viele kaum den Kaffee zahlen können, träumen mit Fieberaugen von der Luxuswelt, in der sie sich täglich vor der Kamera des Operateurs bewegen, von der Welt, wo man immer Auto fährt, wo Zigeuner fiedeln und das Leben ein ewiger Twostep ist. Wo es um die Liebe zwischen wunderschönen Gents mit schrägen Schultern und Ladies mit lodernenden Asta-Nielsen-Augen geht — und wo, wenn die Leidenschaft am rotesten lodert, Kinderhände, Kinderaugen, Kindesflehen die Taumelnden zur Reinheit zurückführen.

Von dieser Welt träumen sie, und von dem Film, der sie auf der Leinwand berühmt machen wird, von der sie dann hineinspringen werden in das Leben, das sie bisher nur gekientopt haben.

Die Kinder träumen denselben Traum. Sie stürmen glücklich durch das Café und wissen gar nicht, daß sie Ware eines seltsamen Handels sind.

Irgendwo nur am Nebentisch sitzt wohlgekleidet in kleinem Allster ein stiller, kleiner, blonder Bursche mit blassem, hübschem Knabengesicht. Er sitzt ganz still und rührt die Süßigkeit nicht an, die man ihm vorgesetzt.

Er ist nicht hier — wo man ihn hingeseht. Er ist draußen irgendwo auf der Straße, wo die anderen Jungen spielen, murmeln oder mit Maikäfern handeln — draußen in der Sonne, aber nicht für den Operateur mit seiner Kamera.

Denn was er bestimmt nicht begreift, ist, daß er immer wieder gefilmt wird, und daß gerade er sich auf dem Film nicht sehen darf, der nur für Erwachsene erlaubt ist.

Er muß ja Geld verdienen, haben sie ihm gesagt. Geld! Für wen . . . ?

Rudolf Rutz

Filmmänner

Der Herr Direktor.
Der Herr Kunstmaler.
Der Liebling des Publikums.
Der lebende Frack.

Der Herr Direktor

„Eintritt nur nach vorheriger Anmeldung gestattet.“

Das kleine Emailleschild zeichnet nur diese eine Tür aus. Man weiß: hinter ihr haust etwas Besonderes, schwer Zugängliches, in Arbeit Versponnenes. Die Schritte, die vorüberhuschen, möchten sich dämpfen.

Wenn man die Tür öffnen würde, so würde man in ein leeres Zimmer gucken. Denn das müßte ein sonderbarer Fabrikleiter sein, der Zeit genug hätte, im Klubsessel Telephongespräche zu führen oder am Schreibtisch Briefe anzufagen.

Der Direktor hat dasselbe Tempo im Blute wie seine Kurbelkästen. Es ist, als ob eine Starkstrommaschine elektrisches Blut in die Adern dieses großen Komplexes aus Stahl, Glas und Stein senden würde. Ruhe hat hier niemand. Zeit ist ein gegenstandsloser Begriff. Erholung ist die Sekunde, wo man aus einem Raum in den andern läuft.

Der Fabrikleiter hat seinen Ehrgeiz. Er möchte Atelier und Fabrik am liebsten weiß lackiert haben, damit er jedes Stäubchen sieht und seine Lungenkraft an ihm entzünden kann. Es wäre ihm recht, wenn jeder Gegenstand eine Nummer trüge und seinen vorbestimmten Platz hätte. Wenn sich Requisite x an Platz y befinden würde, stünde das Atelier vor einer Explosion. Ein Requisiteur würde fliegen, drei Angestellte hätten einen schlechten Nachmittag und der Atelierchef bekäme zu hören, daß er keine Menschenkenntnis besäße.

Auf diese Weise gelingt es aber dem Direktor, diesen von Natur staubigen Betrieb auf eine verblüffende Reinlichkeitshöhe zu bringen. Es befriedigt ihn tief. Der Direktor ist ein empfindlicher Herr, mit zurückhaltender Eleganz aufgemacht, und wie er es seinen Besuchern nicht verzeihen würde, wenn sie ihm eine Hand von zweifelhafter Sauberkeit entgegenstrecken würden, so setzt er ihnen die Fabrik nicht in einer Staubwolke vor. Es ist ohne weiteres einzusehen, daß diese strenge Ordnung die angenehmste Rückwirkung auf die Angestellten hat: die Fabrik ist von vornherein Musterbetrieb. Aber das ist nur der Beginn der Tätigkeit. Wenn er morgens um neun die Fabrik betritt, ist die Generalbesichtigung aller Räume um Viertel zehn beendet — dann beginnt das Tagewerk.

Ein Zimmer wirft ihn in das andere. Er beunruhigt die Regisseure mit Mahnungen, heut das und das Pensum festzustellen. Er quirlt die Arbeiter zusammen, weil die und die Dekoration noch nicht steht, hüllt das Atelier in eine Atmosphäre von Angst und Schrecken, weil die Dekoration zu eintönig ist, oder zu unelegant, oder weil eine Tür aus dem Rahmen fällt; er spickt den Hilfsregisseur mit kräftigen Worten, weil die Kompar-

serie ihn an einen Jahrmart erinnert, oder weil ihm die Frauen nicht gefallen. Dann ist er schon wieder in der Positivabteilung und jagt die Arbeiter aus ihrem friedlichen Tempo auf. Heut müssen so und so viel Meter kopiert werden, der gestern aufgenommene Film müßte längst zum Vorführen bereit sein, und als er die Kleberinnen sieht, fallen ihm schlechte Klebestellen ein, und für zwei Sekunden hört man in dem Katarakt deutlichster Belehrungen das Surren der großen Trockentrommeln nicht, und ehe das Echo verhallt ist, sitzt er schon in der dramaturgischen Abteilung und kann es nicht fassen, daß der Regisseur X. noch kein Manuskript hat,



„Das ist die Rolle für Sie! — Ich sage Ihnen der reine Zucker —!“

daß dem Fräulein B. auf ihre Einsendung noch kein Bescheid erteilt ist und die Titel für Film 172 vom Dramaturgen noch nicht durchgesehen sind. Nachdem er auch hier die friedliche Luft mit Explosivstoffen gesättigt hat, taucht er im Bureau auf, überfliegt die Post, moniert, ordnet an, verlangt, gibt Anweisungen und eilt dann in sein Zimmer, um eine Flut von Telephonaten zu entfesseln, die seine erregte Seele wieder in ihr Gleichgewicht zurückführen. Das Fräulein in der Anmeldung meldet ihm nun die Besucher: aber schon erreicht sie ihn nicht mehr, denn er ist bereits in der Tischlerei, um einige aufmunternde Worte über die Herstellung eines Cachés zu sagen, das er im Atelier vermißt hat.

Trifft man ihn im Privatbureau, ist man verblüfft, daß in einem

so farbigen, von Zirkusluft angewehten Betrieb ein so ruhig distinguirter Mensch vor einem steht, voll überlegener Liebenswürdigkeit, mit der Weltgewandtheit eines Diplomaten und dem bezaubernden Lächeln eines geübten Salonlöwen. Der Besucher ist in eine dichte Wolke von Liebenswürdigkeit gehüllt: seine Bitten sind gewährt, noch ehe er den Satz vollendet hat. Er kommt in dem Raum kaum zur Besinnung, der an ein gewähltes Arbeitszimmer erinnert, — prunklos, auffallend viel Blumen, Zigarrenkästen . . . in der Luft der Hauch einer außerordentlich gewählten Savanna . . .

„Eine Fabrik zu leiten, ist Kinderspiel“, muß er sich sagen lassen. „Es kommt nur auf die Disposition an. Ich sage den Leuten, was ich am Fabriksschluß von ihnen geleistet sehen möchte. Entweder können sie es, gut: oder sie können es nicht, dann muß ich mich nach anderen Kräften umsehen. Ich weiß genau, was ich von jeder speziellen Begabung verlangen kann und verteile die Arbeit so, daß eine Kraft in die andere greift, wie ein System von Zahnrädern. Ich kenne Zeit und Energieverbrauch, stelle ihn in Rechnung. Es kommt mir auf ein paar Minuten nicht an: dann verlange ich aber auch, daß der Betrieb klappt und die Fabrik wie ein gut funktionierender Organismus arbeitet. Ist die Maschine erst in Gang gebracht und hat man die richtigen Leute, dann ist die Sache ein Kinderspiel. Mein Portier könnte das eigentlich auch. Ich weiß auch kaum, was ich mit meiner Zeit anfangen soll.“

Da bringt ein Mädchen auch schon einen Stoß Briefe herein, eine Stenotypistin kommt mit gespitztem Bleistift und Diktathest. Der Maler legt Skizzen vor. Der Entwickler will die Meinung des Herrn Direktors über einen neuen Entwickler hören. Streitende Regisseure begehren Einlaß und Bescheid, wann sie das Atelier haben können . . .

. . . und in diesem Chaos von Geräuschen und Arbeit steht er lächelnd, läßt die weißen Zähne blitzen, legt kaum die Zigarre aus der Hand und sagt zu dem Besucher:

„Ich will noch ein neues Atelier bauen. Es müssen noch ein paar Leute mehr arbeiten. Man muß sein Kapital ausnützen.“

Mit einem freundlichen Händedruck ist der Besucher draußen. Er hört gerade noch, wie die Stimme des Herrn Direktors merklich anschwillt, sieht noch wie die kampflustigen Regisseure etwas begoffen herauskommen; das Schreibmaschinenfräulein schlüpft mit einem Heft voll Notizen ins Bureau und gleich kommt auch der Herr Direktor aus seinem Zimmer; lächelnd, elegant, die Zigarre in der Rechten und verschwindet im Atelier, um die leise beruhigten Kräfte mit neuen Spannungen zu laden.



Henny Porten

Phot. Schenter

Der Herr Kunstmaler

„Tapezierer!“

Wenn man ihn so ruft, gibt es eine Explosion. Er ist nämlich Kunstmaler, stellt in allen möglichen Ausstellungen aus und erklärt herablassend, er stelle die Intérieurs für einen Film auf, weil ihn das Experiment interessiert. Aber der Kassierer weiß es besser. Schon an den Vorschuszetteln.

Aber jetzt läuft er im langen grauen Kittel umher, in der rechten Hand seine farbige Skizze, in der linken einen riesenhaften Pinsel. Der Pinsel ist eigentlich nur als dekoratives Symbol da. Der Herr Kunstmaler hütet sich, etwas anzufassen. Aber er hantelt mit dem Vorstending im Raum herum, als wäre es ein Feldherrnstab.

Die Skizzen sind in außerordentlich bunten Farben gehalten. Der Theatermeister, der sich auskennt, hat bei den Dekorationen natürlich Farben weggelassen. Das faßt der Herr Kunstmaler nicht.

„Sie bringen mich um meinen Ruf! Wenn ich ein zartes Violett mit einem diskreten Blau zusammenstoßen lasse, so ist das eine Nuance! Verstehen Sie!? Man hat mich engagiert, um solche Nuancen in den Film zu bringen! Mein Gott, muß man denn alles selber machen?“

Der Theatermeister läßt ihn reden. Er weiß, was in der Photographie dunkel



Der Anstreicher Herr Kube (der die Entwürfe des Herrn Kunstmalers ausführen muß) oder: Ein Opfer des Kubismus

was hat er mit den Farben zu tun. „Tapezierer!“ murmelt er verächtlich.

Der Künstler fliegt im Atelier weiter herum.

„Können wir nicht echte Gobelins nehmen? Echte Sachen wirken im Film immer vornehmer. Sie glauben gar nicht, wie das Objektiv Silber von Zinn unterscheidet!“

Aud schon ist er in einer anderen Dekoration. Er nimmt einen grüngelbten Sucher hervor, be-



„Hier, dieses Violett sollen Sie nehmen Sie Idiot! Ich denke, Sie sind Maler!“
„Na jehiß doch, Herr Kollege!“

trachtet sein Werk. — Das grüne Glas neutralisiert sozusagen die Farben. Es liefert das Bild in den Farbwerten, wie es später im Film erscheinen wird.

Der Kunstmaler wird jedesmal wütend. Achselzuckend wendet er sich an den Regisseur, der fleißig an dem Arrangement einer Tafel mitarbeitet:
„Es ist doch Handwerkserei! Von allen meinen Farben bleibt nur eine schwammige Sauce übrig.“

Der Regisseur lächelt. Er weiß, warum er seinen Tapezierer bezahlt. Der geschulte Raumsinn, das Verständnis für einheitlichen Stil, für die Wirkung eines Saales ist zuverlässig bei ihm zu finden. Warum soll er nicht schwagen?

Aber der Herr Kunstmaler rauft sich schon wieder das Haar. „Sehen Sie nur! Gerade wollte ich hier ein großes quadratisches Fenster haben, mit einem grauen Wolkenhinterseher, vielen Blumen, alles sehr frisch und lebhaft und der Mann hat mir das aus seiner Schikane an die andere Seite hingebaut. — Werden Sie das denn nie begreifen!“ fährt er den Theatermeister an.

Ein stiller ruhiger Blick der Verachtung ist die Antwort. Ganz unaufgeregt, voll von überzeugtem Können. Dann bohrt der Theatermeister seine Zunge in die linke Backenhöhle und geht ab. Mit halb-umgewandten Kopf sagt er noch zum Regisseur: „Ihr Herr Tapezierer da wollte Ihnen die Sonne zubauen. Ich habe es aber noch gemerkt. Er will durchaus Schattenspiele machen. Schicken Sie ihn man noch mal in die Lehre bei mir!“

Dann wackelt er ab. Der Herr Kunstmaler bezwingt seine Wut, wirft einen misshütigen Blick zur Sonne, sieht den Regisseur zweifelnd an, der ihm lächelnd auf die Schulter klopft.

Er ist einen Moment unschlüssig, dann schwingt er wieder seinen Vorstenpinsel und läuft in eine neue Dekoration.

„In die Wand muß eine violette Borte hinein. Hören Sie! Das Bild muß doch Zeichnung haben!“

Und alles ist so geschult, daß ihm keiner widerspricht: man tut, was der Film verlangt, und nimmt von seinen Angaben, was brauchbar ist.

Der Herr Kunstmaler aber schwimmt in dem Gefühl seiner Wichtigkeit und merkt gar nicht, daß die Atelierleute tun, was sie für richtig halten. Er schwelgt in Farben, schlägt sich über die Leihgebühr für einen Bouletisch mit der Fabrikleitung herum, erklärt die Arbeit niederzulegen, wenn man für ein Herrenzimmer nicht einen bestimmten Barockfessel ausleiht, und opfert sich auf, zwecklos, vergeudend, aber überall anregend, aufpulvernd, nutzbringend.

Und wenn der Film im Vorführungsraum zum ersten Male auf der Projektionsfläche erscheint, klopft er stolz dem Regisseur auf die Schulter und bemerkt mit nachlässiger Gebärde:

„Sehen Sie, lieber Freund, es kommt doch alles darauf an, höheren künstlerischen Intentionen zu folgen. In meinen Skizzen war das alles noch viel farbiger und wirkungsvoller — aber ich bin zufrieden.“

„Tapezierer“, klingt es leise als Begleitung zu dem Lächeln des Regisseurs, der dem Herrn Kunstmaler verständnisvoll die Rechte schüttelt.

Der Liebling des Publikums

Bis zur Entdeckung des Films war der schöne Mann eine Privatangelegenheit der Boudoire. Jetzt plötzlich fällt alles Licht der Sonne über ihn.

Der schöne Mann hat einen Bezirk gefunden, in dem er alle Frauenherzen der bewohnten Erde höher klopfen läßt. Der gut sitzende Frack legitimiert den Künstler — im Film. Der Herzensbrecher beunruhigt nicht nur die Frauen. Er füllt die Kassen. Gutgebügelte Veinkleider, mit Anstand getragen, verzichten auf jede persönliche Bedeutung. Ein sieghaftes Lächeln ersetzt die tiefe Seele.

Der schöne Mann hat weiter keine Aufgabe, als da zu sein.

Die Schwierigkeiten seines Berufes beginnen mit der Inszenierung seines Privatlebens. Er muß den Verpflichtungen seiner Rollen durch eine dekorative Lebensführung nachkommen. Wenn er nicht phantasievoll genug ist, neue Moden zu kreieren: ein Duzend Schneiderfirmen stehen ihm zur Verfügung, die durch ihn ihre neuen Moden populär machen. Er sieht auch immer aus, als wenn er eben aus dem Modejournal geschnitten ist: und das Drama, in dem er gerade wirkt, muß auf Seelengröße verzichten, wenn die



Egon Krause
der König der Serien

heftige Gebärde seinen Rockschnitt stören würde. Sein Gefühlsleben wird sozusagen von den Ansprüchen seines Fracks reguliert. Er ist es sich schuldig, daß er immer ein halbes Duzend zart parfümierter Briefchen bei sich trägt. Trifft man ihn, hat er immer ein vielsagendes Lächeln auf den Lippen, so daß jeder weiß: Man darf ihn nicht aufhalten, eine schöne Frau erwartet ihn. Und dabei stirbt er vor Langeweile und muß noch mit schmerzlicher Miene kla-

gen: nicht einmal nachts habe er Ruhe, da immer eine Frau an der Quasselstippe hänge. Denn er ist in seinen Ausdrücken nicht so wählerisch wie mit seinen Krawatten. Er weiß nur eins: eine verunglückte Liebeserklärung würde ihn ruinieren.

Das macht ihn vorsichtig und einsam. Er hütet sich, sein Privatleben mit dem Publikum in Berührung zu bringen. Es müssen mindestens Komtessen sein, deren Briefchen an seinem Busen schlummern. Er ist verdammt, seine Beliebtheit aus der Entfernung zu genießen. Steigt er in die banale Wirklichkeit hinab, und merkt einer, daß er auch mit einem hübschen Ladenmädchen zufrieden ist, hören die großen Honorare auf. So muß er an den nettesten Mädchen vorbeilaufen: denn er weiß, seine Zugkraft wächst mit seiner Annahbarkeit. Es gehört nun einmal zur Psychologie der Frau, daß sie in einem tadellosen „Cut“ eine bedeutende Seele vermutet. Man darf ihr die Illusion um keinen Preis rauben. Und so verarmt das Privatleben des schönen Mannes; er wird melancholisch und zerreißt sich in dem aussichtslosen Kampf, ein Privatleben auf der Höhe seines Exterieurs zu führen.

Aber manchmal bringt es auch ein wirklicher Künstler zum Filmstar. Gewiß nicht wegen seiner Begabung. Im Gegenteil: er hat mit seinen Talenten einen harten Kampf zu führen, um die Banalität seines Film-daseins nicht mit störenden seelischen Nebengeräuschen aufzufüllen. Das sind ganz vereinzelt seltene Ausnahmen, die gerade mit ihrer Individualität ein Geschäft gemacht haben.

Die waren dann aber so begabt, daß sie das Publikum gegen seinen Willen in ihren Bann gezwungen haben: und ehe ihr Film das Licht der Welt erblickt hat, haben sicherlich alle Fabrikanten und Filmsachleute ihnen die sichere Pleite in dreifachen Schwüren vorausgesagt.

Hat es ein Schauspieler aber zum Star gebracht, so verschwindet neben seiner Popularität alle andere Berühmtheit der Welt. Ein geheimnisvoller Hintergrund von Riesenhonoraren und Rekordanträgen umwittert ihn — monströse Plakate tragen sein Gesicht in alle Länder — kein Staatsmann der Welt ist in solchen Riesenlettern gedruckt wie er. Die Frauenherzen fliegen ihm zu und sein Manager verbietet ihm, Rollen zu spielen, in denen er heiratet. Will es das Schicksal, daß er doch in einem solchen Film hinaus muß, so veröffentlicht er in allen Zeitungen schnell einen Brief an seine kleinen Freundinnen, daß die Heirat ja nur eine Filmangelegenheit ist, und daß sein Herz noch frei bleibt. Denn welches Mädchen wollte in einen Film gehen, dessen Held gar keine Aussichten hat, sich in ihn verlieben zu dürfen! So schreitet er sieghaft als Junggeselle durch seine Serien: blizende Blicke um sich werfend, und die Frauenherzen entzündend. Immer bleibt er der kühne Eroberer, gleich strahlend im Frack wie im Pyjama. Und noch in Unter-

hosen zwingt er die schönen Frauen in die Knie. Ein ewiger Siegeszug ist sein Leben, von Blumenkörben und zarten Einladungen übersät, bis ihn die Tragik des guten, allzuguten Lebens trifft: er wird dick. Dann ist es aus. Keine Seele schleicht sich ins Kino, um den ehemals gefeierten Star zu sehen, der mit verzweifeltten Leuchtblicken sein unglückseliges Embonpoint über die Leinwand rollt.

Der lebende Frack.

Man bezahlt eigentlich nur den Frack, nicht das schlecht genährte Etwas, das ihn trägt. Mit einem bißchen Schminke wischt man die harten Falten des Lebens weg. Was der Friseur aus der Hand läßt, ist ein blasiert lächelnder Herr mit der Kluballüre, die zur Filmeleganz gehört.

Man sieht diesen Mann in jedem Gesellschaftsfilm. Er ist nie Schauspieler gewesen, hat keinen Ehrgeiz, aber einen festen Preis und einen tadellos sitzenden Frack. Kein Künstler kann sein Instrument zärtlicher behandeln, als der ewige „Herr der Gesellschaft“ seinen schimmernden Frack. Er weiß, er hockte noch im kümmerlichen Dunkel, wenn ihn aus dem Filmcafé nicht eines Tages ein Hilfsregisseur gerettet hätte, weil er eine Figur für den Frack hat.

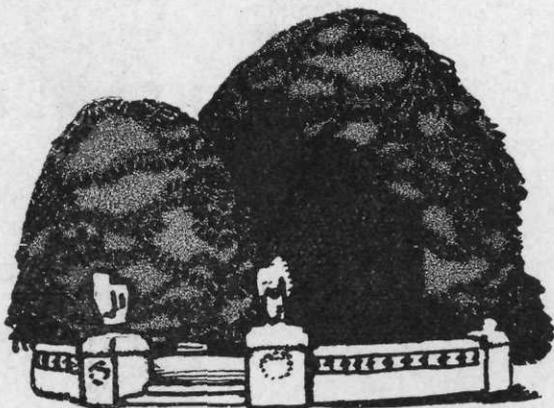
Seine Vergangenheit interessiert keinen Menschen. Auch nicht, was er jetzt tut. Es wird von ihm nicht mehr verlangt, als daß er sich mit liebenswürdigem Lächeln über einen Stuhl beugt und eine Dame unterhält, daß er lachend durch eine Klubbürde kommt, die Diener in Escarpins vor ihm aufreißt, daß er routiniert die Karten



Woldemar Piejede
Filmgent,
der schönste Mann des Jahrhunderts

verteilt — dafür bekommt er soviel, daß er leben kann. Ob er noch irgend eine Begabung außerhalb seines Fracks besitzt, weiß kein Mensch und will keiner wissen.

Einmal hat man ihn eine Rolle spielen lassen. Er hat sich in sein Schicksal gefügt. Aber als er eine leidenschaftliche Liebeserklärung hinlegen sollte, guckte er den Regisseur mit runden Augen an. Er fuhr mit beiden Händen seinen Frack entlang, schüttelte ruhig den Kopf und ging wortlos in die Komparserie zurück. Denn sein Gesicht ist leer: es gibt außer einem interessierten Lächeln, das gut zu seinem Frack steht, nichts her. Er sitzt in der Altelierdecke und wartet auf sein Stichwort. Gleichmütig paßt er seine Zigarette und ist nur manchmal erstaunt, wenn eine Hand sich sanft über sein Haar legt und eine kleine Schauspielerin, unerfahren, romantisch und voll geträumter Abenteuerlust mit dem eleganten Herrn anbändeln möchte. Fünf Minuten füllen sich mit einer lebhaften Konversation, dann ebbt er langsam ab, er will seine Ruhe haben. Und enttäuscht flattert die kleine Diva zurück. Aber der Herr im Frack klemmte das Monokel ein, starrt in die Luft, paßt seine Zigarette und ist eigentlich namenlos glücklich, daß er sein Geld verdient, kein Mensch weiß womit, ohne Anstrengung, ohne geistige oder körperliche Erregung, nur durch einen mittelmäßig gehaltenen Frack.



Rudolf Rutz

Der Herr Dramaturg

Engagiert für Vermeidung von Logik
und Geschmack.
Die Filmpost.
Der verschämte Filmdichter.
Der gerissene Filmdichter.
Der Autor mit dem Rechtsanwalt.
Der bearbeitete Autor.
Die verfilmte Berühmtheit.
Der Autor mit den eigenen Ideen
auf fremder Grundlage.
Der Dramaturg, der immer an allem
schuld ist.



Kennen Sie die Geschichte vom Hans im Glück? Wenn Sie sich das Gegenteil davon denken, wissen Sie, was ein Dramaturg ist.

Mit einer märchenhaften Sicherheit läuft jeder Fehler auf ihn als den Urheber zurück. Was er auch macht, ist nie in sich richtig: erst der Erfolg zeigt, ob er tüchtig ist. So einfach das klingt, so kompliziert ist doch eigentlich eine Tätigkeit, deren Wert vollkommen unabhängig von dem Ausübenden ist.

Er ist engagiert, um das geistige Gehirn dieses großen Komplexes aus Glas, Maschinen und Zelluloid zu sein. Er hat die Manuskripte bereitzustellen, die der Regisseur in die farbenvolle Wirklichkeit des Films umsetzt. Der Dramaturg muß sie nicht selbst schreiben: aber sie dürfen auch nichts kosten.

Wenn ein Autor ein Manuskript bringt, beginnt der Leidensweg des Dramaturgen. Ich habe es noch nie erlebt, daß ein Filmentwurf ohne weiteres einem Regisseur in die Hand gedrückt werden konnte. Zunächst muß er „filmreif“ gemacht werden. Dabei wird natürlich alles anders, als es der Autor gedacht hat. Einen Feind hat also der Dramaturg von vornherein: den Autor, der sein Meisterwerk auf alle Fälle entstellt findet.

Aber ein Filmmanuskript sieht ganz anders aus als alle anderen Dinge auf dieser Welt. Es muß stets sozusagen mit dem Objektiv gesehen sein. Seine Art der Handlung ist eine ganz besondere, die weder etwas Menschliches oder Theatralisches hat. Es läßt sich überhaupt nicht beschreiben. Ist die eingereichte Idee ergiebig, verteilt sie der Dramaturg auf verschiedene Schauplätze, um die nötige Abwechslung zu schaffen und Innen- und Freilichtaufnahmen gleichmäßig zu verteilen. Dann aber kommt die Hauptsache. Die Rollen.

Es kommt nämlich gar nicht auf den Dichter an. Es kommt auf die Schauspieler an, die man beschäftigen will. Die Stars muß der Dramaturg so kennen, als ob ihre Gebärden seine eigenen sind. Auf diese Weise gelingt es dem Dramaturgen, den letzten Rest von Autoreneigenschaft aus dem Manuskript zu entfernen. Auf der Bühne würde das keinen Menschen alterieren. Es hieße: individuelle Auffassung. Im Film schreit die gesamte kunstverständige Laienwelt von Entstellung eines Kunstwerkes.

Ist nun der Text sozusagen reif für die Verarbeitung gemacht, wird das Meisterwerk von den Sachverständigen begutachtet. Kein Mensch ahnt, wieviel Sachverständige es in einer Filmfabrik gibt. Und darüber gibt es keine Diskussion, daß dem Dramaturgen gegenüber die Kleberin recht behalten würde. Denn alle anderen Menschen sind Fachleute: der

Dramaturg niemals. Der Dramaturg ist prinzipiell kein Fachmann. Jeder belehrt ihn, was der Film verlangt.

Aber das Schlimmste ist der Regisseur. Er versteht nichts. Er reißt das Manuskript herrisch an sich und ändert. Er ändert, weil er es sich schuldig glaubt. Er ist der Praktiker. Die Interessen, die der Dramaturg vertritt, sind Laieninteressen. Schriftstellerinteressen. Wagt er im Namen der Logik einen Appell? — antwortet ihm eine gellende Lache, wenn ihm überhaupt etwas antwortet.

„Logik! Lieber Freund, was Sie Logik nennen, treibt das Publikum aus dem Rientopp! Das Publikum will unterhalten sein. Logik lernt es auf der Schule!“

Ist der Dramaturg einsichtig, gibt gisseur recht. Denn der Regisseur hat und wenn der andere sich sträubt, Erinnerung an frühere Tätigkeit. Ich konsequente Logik das Ende des Films

er dem Re-
wirklich recht,
schiebt es aus
glaube auch, daß
bedeutet.



... Graf Romberg beschwört die Kammersängerin ihre Kinder zu verlassen und mit ihm im Urwald ein besseres Leben zu beginnen ...

Und was dann aus der gemeinsamen Arbeit herauskommt, will ich lieber nicht beschreiben. Der Dramaturg erlebt nur jedesmal eine neue tiefe Überraschung, daß am Schluß ein wirklich guter Film auf der Leinwand ist. Denn ein tüchtiger Filmregisseur korrigiert instinktiv, was die Intelligenz des Dramaturgen falsch macht.

Tritt der Dramaturg morgens in sein Bureau, erfreut ihn ein Stoß Manuskripte, der von Tag zu Tag größer wird. Eine große Firma hat einen täglichen Eingang, der bequem ein Buch anfüllen würde. Und was alles eingesandt wird! Das fertige Bild gibt über die Orthographie keine Auskunft, warum soll nicht ein ehrgeiziger Portier sein Glück versuchen! Und alles, was sich aus der Lektüre blutiger Kolportagegeschichten ablagert, wandert als Filmidee in das Bureau des Dramaturgen. Es ist nichts banal genug, daß es irgend ein Sterblicher nicht gut für einen Film befindet. Die Frau, die zwischen zwei Männern steht, wird uns täglich dreimal serviert. Der Mann, der nicht weiß, welche von zwei Frauen er nehmen soll, belästigt den Dramaturgen alle Viertelstunden. Es fällt keinem Menschen ein, diesem nicht überaus originellen Konflikt eine neue Seite abzugewinnen. Im Gegenteil: je mehr die Arbeit an einen Zeitungsbericht erinnert, um so annahmlicher ist das Begleitschreiben, das die Firma auffordert, nun mal schleunigst das Honorar für das Kunstwerk einzusenden.

Noch grausiger sind die Humoresken. Es ist wahrhaft erstaunlich, was die Menschheit, soweit sie Films schreibt, für komisch hält. Wollte doch einmal ein Tag vergehen, an dem der Dramaturg nicht die Bekanntschaft eines Pantoffelhelden machen muß! Die jungen Mädchen, die mal abwegig werden und dabei Heiratsbekanntschaften machen, sind nicht zu zählen. Und der schüchterne Liebhaber, der vergnügungsfüchtige Onkel, die Schwiegermutter, die aus der Provinz kommt und fälschlicherweise ihren Schwiegersohn in der Bar kennen lernt...

Wie sie in die Bar kommt und was die alte Dame da zu suchen hat: das kümmert den Filmdichter zulezt. Sie ist eben da, muß da sein, damit die Karambolage kommt, und alles andere ist ihm wurst.

Noch lästiger sind die nachdenklichen Filmautoren, die immer wieder darauf zurückkommen, daß der Film das Land der unbegrenzten Möglichkeiten darstelle und die nun durchaus die Naturgesetze umkehren wollen und sich davon eine amüsante Wirkung auf der Leinwand vorstellen. Gerade das ist so furchtbar schwer und gelingt nur ganz wenigen. Aber alle versuchen es und sind empört, wenn man ihre originellen Ideen ablehnt.

Denn originell: das ist das Stichwort, das den Dramaturgen rasend machen kann. Täglich kommt wenigstens eine Einsendung, die sich mit der Originalität des Einfalls brüstet, den „Faust“ in einer Filmbearbeitung



Mia May

Phot. Binder

zu bieten. „Ich habe die Absicht, die Meisterwerke der deutschen Literatur in einer Anzahl Filmdramen darzustellen. Zunächst sende ich Ihnen eine kurze Skizze des vielleicht auch Ihnen bekannten „Wallenstein“ von Schiller ein. Ich mache Sie darauf aufmerksam, daß ein Duplikat der Skizze bei meinem Rechtsanwalt deponiert ist, und ich jede widerrechtliche Benutzung des Stoffes unmächtiglich verfolgen werde!“

Der Mann monopolisiert die deutsche Literatur. Ich habe es erlebt, daß jemand mit der Klage drohte, weil ich einen Macbeth machen wollte. Er hätte die Idee auch gehabt.

In allen Filmen geht eigentlich dasselbe vor. Auch auf der Bühne wandelt der dargestellte Stoff nicht wesentlich ab. Aber da sind es die seelischen Abstufungen, die geheimnisvollen Bezirke der Motivierungen und Ursachen, die das Gefühl der Mannigfaltigkeit erzeugen. Das fällt im Film fast fort. Das Seelenleben der Filmgestalten ist sozusagen mit der Art zugehauen. Schlag folgt auf Gegenschlag: die seelische Kette dazwischen ist außerordentlich verkürzt.

So wird die Eigenart im Genre gesucht. Der Film hat seine Mode, wie eine schöne Frau. Einmal sind weite Röcke modern, einmal werden phantastische Filme verlangt. Große plastisch wirkende Hüte werden nicht mehr getragen: kein Mensch kauft eines Tages Detektivstücke. Dann wieder sind Gesellschaftsdramen gefragt. Der Direktor muß eine feine Witterung haben, was das Publikum in der nächsten Saison wünschen wird.

Sensationen sind noch die sichersten Tips. Der berühmte Sprung von der Etage auf den fahrenden Omnibus oder der Fall von der Eisenbahnbrücke auf eine darunter fahrende Zille sind der Typus für das, was das Publikum im Film immer gern sieht. Man sollte über solche Dinge nicht die Nase rümpfen. Denn der Film bringt das alles als lebendigste Wirklichkeit, was in jeder Phantasie schlummert: gleichgültig, ob es im Salon als Zeitungsbericht oder in der Mädchenstube aus einem Zehn-pfennigheft gelesen wird...

Auf die „Originalität“ dieser „Tricks“ ist viel Gehirnmasse verschwendet. Man muß sich einen guten Detektivfilm ansehen, um einmal zu fühlen, wieviel anschaulicher Scharfsinn verbraucht wird, um den Detektiv auf eine fast unmerkliche Spur zu führen. Oder mechanische Fallstricke zu konstruieren, die im unerwartetsten Moment den Verbrecher fangen. Versinkende Wände, geöffnete Fußböden, herabschwebende Plafonds, explodierende Zigaretten: der weite Horizont einer trainierten Phantasie ist abgegrast, um das Publikum mit Erregungen zu füttern.

Man soll wirklich nicht die Nase darüber rümpfen und von Kolportage reden. Der Film soll eine angenehme Atmosphäre von Erregung erzeugen,

die freundlich über die Stunden der Erschlaffung hinwegtäuscht. Es kommt natürlich auf die Dosierung der Sensation an.

Man soll doch nicht vergessen, daß bedeutende Menschen gern in einer leeren Stunde einen Detektivroman gelesen haben. Gewiß: auch der phantastische Film bringt eine gewisse Erfrischung. Aber es schlägt leicht in das Grausige um: und die Zensur erhebt sich wieder drohend vor dem Fabrikanten. So wird er fast gezwungen, zu banalen Familiengeschichten zurückzugreifen — eine Ware, die immer geht und gegen die die Zensur machtlos ist, da der Stumpfsinn unter keinen Paragraphen fällt.

Man soll dem Sujet auch nicht zu viel Bedeutung beimessen. Es ist ebenso wie mit den

Kleidern: es kommt

auf die Frau an,

die sie trägt.

Eine schöne

Frau weiß

auch aus ei-

nem be-

lang-

loseren

Kostüm

durch ihre

Haltung ein

Ereignis zu

machen: und

ein dürftiges

Sujet greift

an die Ner-

ven, wenn

Regisseur

und Darstel-

ler sich über

das gleich-

gültige The-

ma zu wirk-

lich bedeu-

tenden

Leistungen

erheben. Mit

diesem Maß-

stabe setzt sich

der Drama-

turg der Filmfabrik an

den Schreibtisch zur

Sprechstunde

und liest seine

Filmpost.

Die Be-

gleitbriefel!

Die Be-

suche! Die

Wünsche

der Dich-

ter! Man

sigt vor ei-

nem Berg

von Manu-

skripten, die

oft nicht im-

mer leicht zu

lesen sind.

Da kommt

ein Herr mit

einem dicken

Kuvert.

Er redet

Süßigkeiten.

Aber der

Dramaturg

schießt nur

ängstlich nach

dem dicken

Manuskript.

Und jetzt will



Die Filmdiva

es der Unglückliche auch vorlesen. Der Dramaturg wehrt sich verzweifelt. Es ginge nicht. Es wäre eine ungerechte Bevorzugung vor den anderen Manuskripten, die auch auf Erledigung harren. Und es gäbe eine Ordnung in der Fabrik.

Leicht ist der Dichter nicht umzustimmen. Nachdem er ein dutzendmal versichert hat, daß sich bei seinem Sensationswert die Ausnahme wohl lohne, kommt er mit der Sprache heraus. Er wisse genau, daß die Fabriken Sachen ablehnen und die Idee dann für sich verwerten.

Wäre man ein Privatmann, könnte man den unverschämten Besucher mit einem Tritt vor die Tür setzen. So lächelt der Dramaturg schmerzlich und sagt automatisch:

„Lieber Herr, eine so große Firma wie die unsere, wird sich wegen ein paar hundert Mark doch nicht einem Plagiatprozeß aussetzen!“

Und nach langem Sträuben läßt der ausdauernde Herr das Manuskript da, und es ist gewiß nicht die beste Laune, in der der Dramaturg dann das dicke Szenarium durchliest.

Junge Damen, ältere Damen, ganz alte Damen ziehen Manuskripte hervor, die sie in stillen Stunden geschrieben haben. Manche verzichten auch auf das Honorar. Aber alle wollen es gleich vorlesen und möglichst soll morgen mit der Aufnahme begonnen werden.

Es gehört eine große Übung dazu, immer gesellschaftsfähig in der Abwimmelung zu bleiben. Man muß auch ruhig sein, wenn ein Verfasser kommt, der dauernd mit Gönnermiene versichert, daß er es eigentlich mit seiner sozialen Stellung für unvereinbar hält, wenn er einen Film schreibt, aber ...

Erschöpft kehrt der Dramaturg zu seinem Schriftberg zurück. Mit stereotyper Bewegung wandern die Konvolute nach rechts. Endlich ist er fertig.

Und dann kommt die Korrespondenz. Denn jeder will wissen, warum er sein Manuskript zurück erhält. Der Herr Direktor, der die Briefe unterschreibt, würde peinlich berührt sein, wenn man etwa ein Klischee verwenden würde. So heißt es individuell ablehnen. Lehnen Sie einmal individuell ab, wenn Sie nichts weiter sagen können als: Bockmist!

Und wie oft kommt es vor, daß die abgelegten Autoren mit langen Klagebriefen kommen. Oder mit erbitterten Anfragen nach näheren Begründungen. Oder sie kündigen ihren Besuch an, um das Manuskript nach den Wünschen des Herrn Dramaturgen abzuändern. Wieviel Diplomatie verschwendet der Dramaturg, der doch schließlich auch einmal nach Haus kommen möchte, um solchem Unglück vorzubeugen. Aber eigentlich glaubt jeder, der für fünf Pfennig ein Manuskript einsendet, verbrieftes Anrecht auf ein Privatissimum in der Kunst, Films zu schreiben, zu besitzen.



Greenbaumfilm

Maria Drska

Regie: Max Mack

in dem Film „Das tanzende Herz“ (Hans Brennert)

Die Arbeit mit den großen Autoren, deren Namen schon ein Geschäft bedeutet, ist keineswegs erfreulicher. Die berühmten Herren sind um ihren Ruf besorgt und wünschen ihren Roman oder ihr Drama wenig verändert in den Film übertragen zu sehen. Das ist vielleicht der schlimmste Kreuzweg des Dramaturgen: die Besuche bei den großen Nummern.

Ich habe einmal ein halbes Duzend sehr früher Vormittage bei einer wirklichen Berühmtheit verbracht. Sie stellte sich für die Notwendigkeiten des Films absolut blind. Statt der starken Effekte, die wir durchaus bevorzugt wünschten, war der Dichter auf den stufenweisen Aufbau der Handlung bedacht. Er kümmerte sich nicht darum, daß die Wahrscheinlichkeit im Film eine andere ist wie im Roman. Er besaß kein Organ für die seelische Schnelligkeit der Handlung im Film. Er forderte Vorbereitungen. Vorbereitungen: das war sein zweites Wort.

Schließlich war der Film fertig. Fünf Akte, wenig Vorgang, aber viel Motivierung. Es wurde keine Stecknadel aufgehoben, falls der Vorgang nicht ausreichend im Seelenleben der Handelnden begründet war. Als das Filmmanuskript in harter Arbeit beendet war, zog er die Sache am nächsten Tag zurück. Er motivierte sein Vorhaben wiederum, aber

diesesmal sehr einfach, indem er die Fabrik ersuchte, ihm das nächstemal eine reifere Kraft zu senden.

Wenn nun das große Werk gelungen ist, wird es den Käufern vorgeführt. Der Generaldirektor, der Fabrikleiter, der Regisseur, der Operateur: auf sie alle fällt ein Strahl des Lichts, wenn der Film gelungen ist. Den Dramaturg, der hinten in der Ecke sitzt, sieht man nicht. Kein Mensch begreift, was er eigentlich mit dem Film zu tun hat.

Aber wenn der Film nicht gefällt! Die Direktion rast: „Warum haben Sie den Schmarren nicht bearbeitet! Was sind das für lächerliche Titel! Was sind das für unlogische Vorgänge! Das ist kein Film, das ist ein Schmarren!“

Und der Dramaturg hört sich auch das an. Einer muß doch Schuld haben und warum soll er es nicht sein. Schließlich ist er der Einzige, der in diesen Bezirken keinen Fuß gefaßt hat. Er kann weder drehen, noch führt er Regie, noch verkauft er Films. Er kann nicht einmal eine Springstelle im Film kleben.

Es ist mit dem Filmdramaturgen wie mit allen Leuten, die für ihren Geist an einer Stelle bezahlt werden, wo Geist das Überflüssige ist. Man lernt sie erst schätzen, wenn sie fehlen. Dann holt man neue herbei: denn schließlich muß die Fabrik einen Mann haben, der prinzipiell an allem schuld ist...



Regisseur, Diva und Autor,
wie sie sich gerade nicht zanken....

Rudolf Kurtz

Filmweibchen

Die vornehme Komparse.
Die Dame der Gesellschaft.
Seidene Strümpfe —!
Soziologie der Diva.



Geschwister Lemke
(spielen gutgewaschene Mädchen,
Hofdamen, Millionärstochter,
Balldamen und Barfräuleins.)

Die vornehme Komparse.

Eine Dame im taupefarbenen Kleid, schlanker dreieckiger Rückenausschnitt, etwas zu mager in der Linie, steht im Flur.

Der Hilfsregisseur rast vorbei. Er wirft ihr eilig ein paar Worte zu.

„Die Garderobe für die Komparserie ist Nr. 11.“

Die Dame zuckt verächtlich die Schultern. Dann geht sie in die Kantine, bestellt mit spitzer Stimme Kaffee und rückt ihren Stuhl so, daß jeder ihre Absicht, gleichsam auf dem Isolierschemel zu thronen, merkt.

Dann trinkt sie, starr über die andern wegsehend, ihren Kaffee. Sie langweilt sich entsetzlich. Aber sie macht sich nicht gemein.

Alle die frischen jungen Menschen kichern.

Kein Mensch nimmt sie ernst. Sie spürt wohl etwas von dem geringen Eindruck, den sie macht, und wendet sich hochmütig um. Da reißt der Hilfsregisseur die Kantine tür auf und schreit hinein:

„Alle Balldamen nach oben!“

Ein Geschiebe und Laufen geht los. Alles strömt in das heiße, leuchtende Atelier.

Der Regisseur überfieht mit Kennerblick sein „Material“.

Bald sind die Herren und Damen in anmutigen Konversationsposen geordnet. Nur die Dame im taupefarbenen Kleid mit dem schmalen Rückenausschnitt steht abseits, durch die hohen Glasfenster gleichsam die Landschaft bewundernd.

„Sie, Fräulein,“ ruft der Hilfsregisseur.

Sie wendet sich hochmütig um.

Der Regisseur überfliegt das spitze Gesicht mit der Unterlippe, die sich verächtlich vorschiebt.

Die Dame rafft ihre Kleider und kommt näher. Sie geruht, das Interesse des Regisseurs zu bemerken.

„Ausgezeichnet“, sagt der Regisseur plötzlich. „Fräulein, drehen Sie sich doch einmal um!“

Ein etwas erstaunter Blick, und sie dreht sich um. Die Jupiterlampen

strahlen in den diskret gepuderten langen Rückenausschnitt hinein, der die Wirbelsäule noch stärker hervortreten läßt.

„Macht sich außerordentlich dekorativ! Fräulein, Sie sprechen mit dem Herrn da! Rücken ins Bild! So!“

Und er dreht sie mit dem Rücken ins Objektiv.

Leises Gefächeln! Zitternd vor Wut bleibt sie gebeugt, mit abgekehrtem Gesicht zu ihrem Partner gewandt, stehen, während all die andern fröhlich in das Objektiv hineinspielen.

Und am Nachmittag, im Café, erzählt sie mit mokantem Lächeln:

„Ich habe mich geweigert, eine so kleine Rolle zu spielen. Um den Regisseur nicht in Verlegenheit zu bringen, habe ich schließlich doch eingewilligt: aber unter der Bedingung, daß man mich nicht erkennen kann. Jetzt sieht man nur noch das Rückendécolleté meiner neuen Robe.“

Und alles lächelt, denn jeder weiß, wie vornehm sie ist und was sie mit ihren noblen Allüren für ein Pech hat.

Die Dame der Gesellschaft.

Die Welt des Films beginnt eigentlich erst mit dem Baron. Ein Scheck unter fünfzigtausend Mark hat auf der Leinwand keinen Sinn. Die Räume sind so vornehm und groß, daß kein Mensch drin wohnen möchte.

Und die großen Filmgesellschaften haben nur einen Ehrgeiz: das große Leben, das ihre Erzeugnisse spiegeln, möglichst echt zu bringen. Vom Generaldirektor bis zum Hilfsregisseur sucht alles nach Frauen, die möglichst nicht wie eine angezogene Schauspielerin, sondern wie eine Dame der Gesellschaft aussehen.

Ab und zu gelingt es ja wirklich, Angehörige der oberen Zehntausend vor das Objektiv zu bringen. Man kann nicht sagen, daß der Erfolg den Erwartungen entspricht. Eine Dame von Distinktion sieht nichts sagend neben einer gut aufgemachten Schauspielerin aus. Der Film braucht eben nicht das wirkliche Leben, sondern sein höchst gesteigertes Abbild.



Frau Dr. Neumann
aus der Tiergartenstraße, filmt auch:
„stellt sich zur Verfügung der Regie“
(mit Emballage, Equipage u. ohne Gage)

Immerhin: Ein Filmgewaltiger läßt große Inserate los, in denen er Damen der Gesellschaft zu fördern versucht. Er verspricht ihnen Discretion und goldene Berge. Schließlich treibt Neugier oder Snobismus so eine Modekönigin aus ihrem W. W.-Heim in das Atelier.

Sie ist wirklich schön und elegant. Ihre Kostüme schlagen alles, was eine Diva überhaupt nur besitzen kann. Die Perlenkette ist echt. Und sie geht auf ihren gewagten Absätzen so sicher, als wenn sie auf Stelzen erzogen wäre.

Alles ist von ihrem liebenswürdigen Lächeln beglückt. Sie ist interessiert, macht Konversation, erobert die Herzen. Ihr Partner wird ihr vorgestellt: sie ist einem diskreten Flirt nicht abgeneigt. Die Rolle sagt ihr zu. Sie wird es versuchen. Aber im Atelier ist alles anders. Man will ihr den Puder abstäuben, der Film ist zu verräterisch. Statt Lippenrot bietet man ihr eine fragwürdige Schminke. Das Haar muß sie auch anders tragen. Nach fünf Minuten ist viel Blütenstaub von dem prunkenden Schmetterling abgewischt. Dann steht sie im bläulichen Licht der Jupiterlampe, das die Haut zu zerfressen scheint.

Und dann ist es gewöhnlich aus. Sie ist gesellschaftlich zu trainiert, um sich in die übertriebenen Leidenschaften des Films zu finden. Sie lacht, findet alles komisch, der Regisseur hält mit Mühe rauhere Worte zurück. Die violetten Gesichter der Mitspieler im Atelierlicht machen sie stutzig. Sie verlangt einen Spiegel, sieht sich, und mit einem Aufschrei flüchtet sie in die Garderobe.

Nein, sie wird nicht spielen. Ob es denn nötig ist, wie ein lebender Leichnam auszufehen, wenn man gut photographiert sein will. So scheußlich hätte sie nie ausgesehen. Sie will vom Film nichts mehr wissen und nach einer halben Stunde sitzt sie schauernd im Auto, mit Filmeindrücken für ihr ganzes Leben gesättigt.

Aufatmend sucht sich der Regisseur eine geübte Kinoschauspielerin, zieht sie sich an und läßt sie ruhig ihre Herzogin spielen. Sie hat vielleicht nicht so echte Manieren. Ihre Gesichtszüge sind vielleicht nicht so aristokratisch: aber das Publikum glaubt ihr die Herzogin tausendmal eher als der distinguierten Dame die doch zu bürgerlich ausgesehen hätte.

Nein, die Dame der Gesellschaft, wie sie der Film fordert, wächst im Caféhaus, in der Theatergarderobe, oder in teuren Bars. Der Film ist eine viel zu sonderbare, eigenwillige Welt, um es sich gefallen zu lassen, daß man einen gewöhnlichen Menschen ohne gründliche Neugeburt in sein Erdreich verpflanzt. Der Film muß sich seine Gestalten erfinden; das Selbstverständliche lehnt er ab und erniedrigt es, und seine Macht ist so groß und zaubernd, daß das Anwirkliche, Gespielte wie echtestes Leben in seiner Spiegelung wirkt.

Seidene Strümpfe —!

Es raschelt von Taft und Seide. Entblößte Schultern, tiefe Ausschnitte, vornehme Coiffuren und zu all dem festlichen Prunk ein ganz unoffizielles Gesicht, die Zigarette im Mund.

Denn noch hat die große Gesellschaftsszene nicht begonnen. Man sitzt und steht im Atelier herum, das gierige blaue Licht der Jupiterlampen entfärbt die Gesichter noch nicht, die in den aufgetragenen Abendfarben gespenstisch aussehen.

In einer Ecke sitzen auf ein paar goldenen Stühlen, Reste einer prunkvollen Louis-XVI.-Einrichtung, ein paar Besucher. Der Regisseur zeigt ihnen besonders hübsche Mädchen.

„Und dann bitte, passen Sie einmal auf! Fällt es Ihnen nicht auf, daß ganz besonders schicke Frauen sich immer sehen. Und wie sie sich sehen! Es gibt keine eindringlichere Roketterie als das Spiel mit seidenen Strümpfen. Ich kenne Schauspielerinnen, die es bis in die subtilsten Feinheiten studiert haben. Die wissen, welche Farbe zum Wetter paßt, die sich je nach der Art des Gewebes in den Schatten oder in die Sonne setzen! —

„Sehen Sie, Erna hat heute besonders schöne Die sicherste Wirkung Strümpfe an. Weiß Gott, weil man immer nur sozusagen eine schmale Scheibe sieht, die in Seide eingepackt ist!“

Die Schauspielerinnen haben längst bemerkt, daß die Herren auf die Beine gucken. Die Stimmung wird fröhlicher, manche steht auch verlegen



was sie nachher vor hat. Sie rafft das Röckchen so, daß es die ganze Wade frei läßt. Es hat etwas Bezauberndes, wenn die starre Seide des Kleides an der blutdurchpulsten Wärme eines seidigen Beines knistert. Schade, die Mode der hohen Stiefel ruiniert vieles. Es lohnt erstens finanziell für unsere Komtessen nicht, zarte seidene Beine in diese Reiterstulpen hineinzuzwängen, da sie in ein paar Stunden zerrissen sind. Und dann sieht es immer aufdringlich aus, wenn zwischen Kleid und diesen Riesenschäften noch ein Streifen Bein sichtbar wird. Der Fuß soll doch nicht gerade einen Mißklang in die Erscheinung bringen: aber so wirkt auch das schönste Bein peinlich, der reizvollste Seidenstrumpf unangenehm, weil man immer nur sozusagen eine schmale Scheibe sieht, die in Seide eingepackt ist!

auf und geht ins Dunkle. Aber andere setzen sich, schlagen die Beine übereinander und lassen seidene Heimlichkeiten ahnen, die die Bluttemperatur angenehm erwärmen . . . Eine kleine Blondine hat wirklich hübsche Füße, und aus dem schmalen Schuh wächst das seidig glänzende schlanke Bein anmutig heraus. Sie sitzt in einem Stuhl so, daß der rechte Knöchel über dem linken Schienbein ruht. Eine etwas auffällige Situation.

Der Regisseur bittet sie heran. Sie wird etwas rot, bleibt sitzen.

„Aber Fräulein, Sie haben so reizende Strümpfchen, kommen Sie doch einmal näher. Vielleicht nehme ich ein paar Tanzschritte auf, wissen Sie, nur die Beine: ganz groß . . .“

Da lacht die Kleine hell auf. Im Nu ist das Bein aus der unbequemen Lage befreit und aus dem dunklen glänzenden Strumpf schimmert fröhlich ein blondes rundes Stück Fleisch hervor.

Der Regisseur zuckt philosophisch die Achseln. Dann wendet er sich an einen der Besucher: „Ein Loch im Strumpf. Immerhin, lieber Freund, es ist vielleicht leichtsinnig, aber ich muß es Ihnen doch sagen: wir im Glashaus haben einen seidenen Strumpf mit einem pikanten kleinen Loch lieber als eine baumwollene Socke, durch deren Panzergewebe eine Flintenkugel vergeblich Einlaß suchen würde!“

Und schon ist er bei der kleinen Blondine, plaudert mit ihr, und man spürt, daß, wenn er nicht, ach, so amtlich hier wäre, er am liebsten das kleine vorwitzige blonde Stück Fleisch im Strumpf begeistert küssen würde.



„Bar“füßchen

(Die Tänzerinnen, die in einer Barzene tanzen sollen, stellen sich der Regie vor.)



Eva May

Phot. Binder

Soziologie der Diva.

Wenn sie vor der Fabrik anfährt, stockt das Publikum. Sie sieht immer charakteristisch aus: und das verführerische Lächeln wie der Leidensblick sind ihr so geläufig wie andern Sterblichen das Grüßen. Sie ist sogar liebenswürdig, wenn alle Menschen sie anstarren. Wetterfest muß eine Kinodiva sein, mit einem Straußenmagen für seelische Zuverlässigkeiten.

Aber das ist vielleicht schon zuviel gesagt. Denn meist sind sie so froh, unter ihrer Popularität leiden zu dürfen. Jedenfalls erzählen sie es feufzend jedem Reporter. Sie sind nun einmal so komplizierte Naturen. Die Seele der Kinodiva sitzt in ihren Toiletten. Ihr Gehirn steckt in ihren Hüten. Ist sie eine besonders reich veranlagte Natur, hat sie auch noch einen Augenaufschlag. Manchmal muß sie auch nur schön sein. Doch das hängt vom Wetter ab, von der Laune eines Kinogastes, von der Reklame und von tausend anderen wichtigen Dingen.

Vor allem muß eine Diva entschlossen sein, nicht zu erröten. Sie muß tausendmal in der Sekunde es durch ihr Gehirn flattern lassen können, daß sie die letzte Blüte der Menschheit sei. Sie muß die dicksten, größten Komplimente mit einer Selbstverständlichkeit hinnehmen, als ginge es sie nichts an. Sie muß mutig genug sein, bei der Aufnahme alle Mitglieber wegzupeitschen, die in ihrer Nähe stehen. Sie muß alles in die Ecke spielen, was irgendwie die Augen des Publikums auf sich ziehen könnte.

Sie ist ein unverstiegbare Springbrunnen von Wünschen. Wenn der Regisseur nicht zufälligerweise ihr Gatte ist, hat er wenig Freude von dem Zusammensein. In den Szenen, in denen sie spielt, findet sie seine Tätigkeit störend. Hierfür hat sie ein Rezept: „Alles zurück, ich stehe im Vordergrund, zwei Meter vom Apparat, und ich spiele. Der Operateur soll nach hinten unscharf einstellen, alle Schärfe auf mich, denn das Publikum will mich sehen. Beleuchter: so viel Licht als nur irgend möglich, direkt auf mein Gesicht. Das Gesicht muß kalkweiß werden mit großen schwimmenden Augen. So will mich das Publikum haben — Herr Regisseur, Sie sorgen wohl dafür, daß die Herrschaften während meines Spiels nicht nach vorn kommen!“

So viel Arbeit macht sich die Diva doch! Und dann steht sie am Tischchen, den Kopf in einem großen violetten Fliederbusch verborgen, drückt sie die Blüten an ihre Brust, Blick nach oben, Glück und Sehnsucht. Die Mitspieler im Hintergrunde, die eigentlich nach dem Manuskript auch mitzuspielen haben, geben sich die erdenklichste Mühe, sich bemerkbar zu machen. Vergeblich — sie verschwimmen im schattenhaften Gedränge. Denn der Operateur hat nach hinten unscharf eingestellt.

So stellt sich die Diva das Leben im Film vor. Widerspruch hat wenig Wert, denn sie holt ewig die stereotype Antwort aus dem Busen: „das Publikum sieht sich den Film nur an, weil ich mit-spiele!“ — Und sie behält ja Recht.

Manche Kinodiva ist ein Muster von Vielseitigkeit. Sie legt Herzoginnen mit der gleichen Ruhe hin wie kleine Zigeunermädel, sie stiehlt mit derselben Grazie wie sie Film-millionen ver-schleudert.

Das sind natürlich die Beliebtsten.

Anderer haben sich ein besonderes Genre herausgebildet. Sie wollen nicht als Schauspielerinnen wirken, sondern als lebende Photographien. Das wichtigste ist ihnen die dekorative Pose. Zum Schluß ist der Film nicht mehr vom Modefatalog zu unterscheiden.

Aber ihr goldenes Herz enthüllt die Diva erst im Gespräch — wenn sie Grund hat, an eine



Die „einfach Süße“

Verewigung ihrer Unterhaltung in Drucker-schwärze zu glauben. Sie ist ein neckisches goldiges Kind, ewig zufrieden, bescheiden, glücklich in ihrer — ihr allerdings unverständlich großen — Popularität, mit keinem anderen Lebenszweck als ihr geliebtes Publikum zu unterhalten.

Sie strömt über von Dankbarkeit über ihre Mitarbeiter, klagt, es sei schwer mit ihr zu arbeiten, und im gleichen Atemzug beendet sie den Satz, daß sie ja manchmal allerdings am Rande der Verzweiflung stehe, weil sie alles, aber auch alles selbst machen müsse. Und wenn sie nun endlich heraus hat, ob der Besucher mehr für das fröhliche Kind, oder die leidende Frau oder das dämonische Weib inkliniert: nun dann tut sie ihm den Gefallen und legt die Walze

auf, die ihm am meisten Freude macht. Er geht nach Haus und ist erstaunt, in einer scheinbar so oberflächlichen Existenz so viele große Arbeit, so viel Hingabe zu finden — und dabei eine „dämonische Natur!“

Alle Menschen haben an der Kinodiva Freude: nur nicht die paar Unseligen, die mit ihr zu tun haben. Von dem Operateur, der nie genug Licht auf das Bild gibt, über den Regisseur, der nicht oft genug Großaufnahmen bringt, bis zum Direktor, der ihren bescheidenen Reklamewünschen nicht entspricht. Dann behält die Diva ihre große Seele im Busen und schickt ihren Gatten oder ihren Rechtsanwalt. Und das ganze Atelier reiht sich um sie, die Serie, in der sie spielt und die ihren Namen trägt, ist längst verkauft und ihre gute Laune muß erhalten werden: und wenn die Säulen der Großstadt ihre Bilder noch schreiender und bunter bringen müssen als es die Verkehrspolizei eigentlich duldet.

Und so bringt es die Kinodiva zu einer Popularität, die sie täglich teurer macht. Es ist schließlich schwer, mit ihr zu arbeiten, weil man nicht weiß, ob die Dekoration zu ihrer Haarfarbe gut stehen wird und ob sie es nicht übel nimmt, daß das Manuskript noch andere Rollen neben der ihren enthält. Armes Kind, wenn noch eine andere Frauenrolle im Stück ist! In einer dunklen Ecke muß sie ihre Rolle herunterquirlen: und am liebsten stellt sich die Diva vor sie hin, daß von dem armen Persönchen gerade noch die zappelnden Arme auf der Leinwand sichtbar sind.

Und wehe, wenn irgendwo in der Fabrik ein Raunen des Unwillens aufsteigt. Entweder ist sie schlecht gelaunt, dann fährt sie wortlos davon. Oder sie hat ihren dramatischen Tag: dann hat sie a tempo Weinkrämpfe, und es ist kostspielig, sie wieder auf die Beine zu bringen. Oder sie ist neckisch und sagt mit ironischer Leidensmiene, sie füge sich, sie sei ja hier angestellt, und läuft dann mitten aus einer Szene heraus, weil sie den Unfuss nicht mehr mitmache, das könne sie ihrem künstlerischen Rufe nicht zumuten. Und dann sitzt der arme Regisseur mit seiner halben Szene da, und das Atelier raucht von Feuer und Flammen.

Nun soll um Gottes willen nicht gesagt werden, daß die Diva ein wildes Raubtier sei! Mit nichten. Sie ist ein zartes Käzchen im Salonformat, nur mit Krallen und Taten. Und wenn es ein bißchen boshaft scheint, was hier aus ihrer Existenz ausgeschnitten ist, so dient die allzunabe Distanz als Entschuldigung. Wir sehen die Schminke, wir haben den Ärger, wir fühlen die mehr oder weniger gute Mache — während sich das Publikum in einer halben Stunde wohlgefällig das Resultat ansieht. Wunder schöne Frauen gibt es unter den Kinostars, große Künstlerinnen, fabelhaft graziose Menschen — schade, daß sie ihre schönen Seelen mit eiserner Regelmäßigkeit am Eingang des Ateliers liegen lassen.

Max Marc

Das Reich der Jupiterlampe

- Die Eingeweichten.
- Der Filmregisseur.
- Der Herr Hilfsregisseur.
- Der typische Kriminalkommissar.
- Die Giampietro-Geste.
- Die komische Alte.
- Das Duell der Romiker.
- Amerikanismus.
- Die Sportallüre.
- Das Monopol.
- Die Zigarette.
- Das Auto.
- Der Detektiv.

Neben einer in Betrieb gesetzten Filmwerft macht die Arche Noäh einen etwas monotonen Eindruck. Die Menschen scheinen alle mit buntesten Romantik genährt. Der Mann etwa, der die Jupiterlampe einschaltet, ist in einem viel pittoreskeren Stil entworfen als jeder andere Elektriker beider Welten.

Es ist ein der Wirklichkeit entnommenes Paradox, daß ein wirklicher Graf, der sein blaues Blut dem Film zur Verfügung stellen mußte, auf der Leinwand viel weniger aristokratisch aussieht als ein Chorist aus Kottbus, der seit einem halben Duzend Jahren Spezialist für Klubherren im Film ist. Der Schein in der Filmwelt ist eben tausendmal echter als die nüchternen Farben der Wirklichkeit.

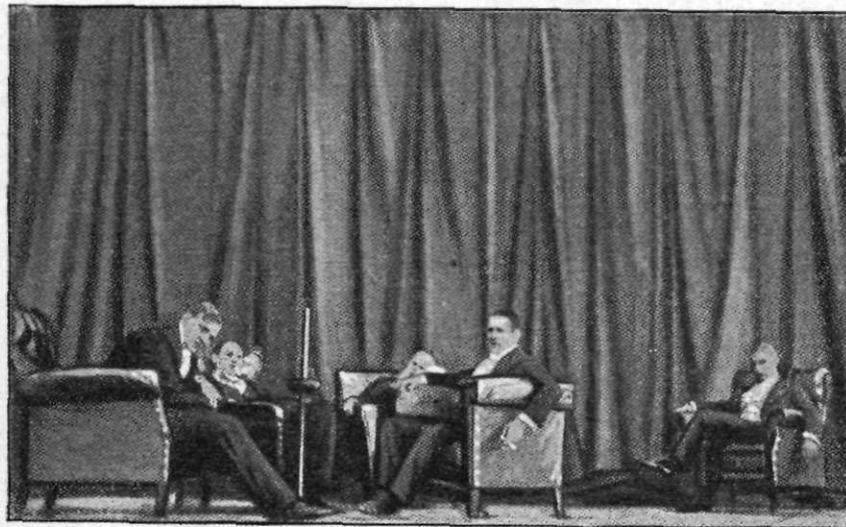
Die Eingeweihten.

Börsenmänner, deren Lippen von ewigen Kursschreien verzerrt sind, die ewig Tips versprechend wie das verkörperte Geheimnis aussehen, verblaffen vor der Echtheit der Eingeweihten, die als die Skandalchronik der Glashäuser die Cafés durchheilen. Sie machen auch Geschäfte, vermitteln gegen zehn Prozent Engagements, haben immer ein sensationelles Manuskript an der Hand, kennen ein Atelier, das irgend einem spekulationsfüchtigen Schauspieler, der mal einen Film inszenieren will, zur Verfügung steht, und sind schließlich auch bereit, in allen Rollen selbst mitzuwirken. Sie sind der günstige Nährboden, in dem alle Zahlen aus den Bureaus um das Zwanzigfache anschwellen, in denen ein schnelles Wort zu einer Giftkanonade auswächst.

Aber den Regisseur X. ist ein Artikel erschienen, in dem er dauernd „der Meisterregisseur“ genannt wird. „Selbstverständlich hat er ihn bezahlt“, berichtet grinsend der Eingeweihte, der schon weiß, daß die Firma Z. den Geschäftstüchtigen sofort für eine Riesengage engagiert hat. Y. arbeitet an einem neuen Schlager, er soll zweitausend Meter lang sein. Aber der Regisseur wird sich irren, denn der Verleiher, der den Film gekauft haben soll, will tausend Meter herauschneiden. Ein Anfänger riskiert eine schüchterne Bemerkung, ob der Film einen solchen Blutverlust ertrage. Die Antwort ist nicht freundlich. Wenn zweihundert Meter stehen blieben, wären es immer noch einhundertachtzig Meter zuviel und die zwanzig Meter, die blieben, müßten der Vorspann sein, in dem der Regisseur den überarbeiteten Mann markiert. Das sei allerdings so komisch, daß man es sich ansehen könnte. Ein anderer kommt aufgeregter an den Tisch, ob man schon wüßte, die so und so hätte eben einen

Vertrag abgeschlossen: Films für sechstausend Mark und die Serie sei ungeschoren von einem amerikanischen Käufer mit vier Mark pro Meter bezahlt worden. Jetzt ärgert sich alles, bis es einem einfällt, daß die Sache sicher ein ordinärer Bluff ist und Fräulein so und so den Eingeweihten bezahlt hätte, um für sich Reklame zu machen. Es hagelt von Transaktionen. Großbanken reißen sich um Regisseure, Finanziers von Weltruf haben den Star G. gebeten, sich doch ja selbständig zu machen, aber G. hat es nicht nötig: man will auf seine Bedingungen nicht eingehen. Einer überbringt die Nachricht von einer neuen Fusion, ein anderer weiß vielmehr, daß die Firma schon pleite ist, da lacht der dritte hell auf, er wisse wieder, daß sie den berühmten Regisseur D. für zwanzigtausend Meter Film verpflichtet hätte. Zahlen über Filmgagen spritzen vorsichtig auf, nach drei Minuten tauchen sie in einer Ecke des Raums verdreifacht auf, um ihren Lauf um ein paar Nullen vermehrt in die Welt zu nehmen.

Die Eingeweihten machen es nicht billiger. Sie erfinden nichts, aber wenn sie den Direktor einer großen Fabrik, einem Regisseur die Hand schütteln sehen, so wissen sie erstens, daß der Regisseur engagiert ist, zweitens, daß er mindestens zehn Films bauen soll, und drittens, daß er dreißigtausend Mark im Jahr bekommt. Sie glauben selbst ehrlich daran. Aber im Moment, wo sie es erzählen wollen, verwandeln sich in ihrem Mund die Tatsachen und Ziffern zu abenteuerlichen Gebilden.



Unionfilm

Raumstimmung

Der Filmregisseur.

Aber das bunteste Geschöpf in dieser Welt ist der Filmregisseur. Es ist vielleicht die romanhafteste Existenz der modernen Welt überhaupt. Er läßt bei einem Schneider arbeiten, der durchtränkt ist von der Romantik seiner Existenz und ihn mit einer so unwahrscheinlichen Eleganz anzieht, wie sie nur noch in der Sehnsucht eines verträumten Backfischs vorkommt. Dabei sieht er immer ernst aus, läßt sich von seinen Gedanken sichtbar mitreißen, hat etwas ungemein Leutseliges, kennt alle Menschen, und es stört seine aristokratische Linie durchaus nicht, wenn er sich mit dem Kellner duzt. Scheinbar unbewegt schlürft er die Bewunderung, die ihm seine Mitmenschen servieren und manche sind ehrlich genug, voller Freuden einzustimmen, daß ihr letzter Film überhaupt das größte Ereignis der Branche ist, und lassen den Vergleich mit Max Reinhardt freundlich zu. Wagt es jemand, den Film schlecht zu finden — aber das kommt niemals vor. Die Kollegen sagen es nie, denn sie sitzen ja alle im Glashaus.

Amüsanter sind die Filmgötter, die bewusst den Bluff übertreiben. Sie laufen mit Mütze und weitem Mantel herum, die kurze Pfeife im Munde, und würden am liebsten ein paar Worte englisch fluchen. Aber im Atelier und Bureau wirken sie nur smart, und was bewußte Angezogenheit ist, wird durchaus als großzügiges Selbstbewußtsein empfunden. Der Regisseur spricht nur von sich, er jongliert mit Summen, die er auf weiteste Entfernungen nie gesehen hat, und setzt den andern mit seiner Bedeutung so zu, daß er in einem Wirbel von wüsten Geräuschen nur noch den großen X. Y. sieht. Und das muß ja schließlich imponieren! Auf allen Rennen erblickt man den Regisseur mit wunderschönen Frauen, die prunkvoll wie für die Aufnahme angezogen sind, nie sieht man ihn in der Hochbahn, immer liegt er lächelnd oder nachdenklich im Fond eines offenen Autos, liebenswürdig mit der Hand grüßend.

Und eines Tages wird er seinen Film irgend einer Fürslichkeit vorführen dürfen, und seine Brust schmückt ein dekorativer Hausorden verschwiegener Provenienz: nun hat seine Sehnsucht irdischen Boden, und mit stolzer Bescheidenheit verrät die Besuchskarte — natürlich handschriftlich lithographiert — nichts weiter als den Zunamen, begleitet von der Bemerkung: Ritter hoher Orden. Und in seinen Träumen, die sich alle um das gleiche Thema spinnen: Wie gründe ich eine Fabrik? — sucht er nach einem Markenzeichen für seine Filme, das den Orden stilvoll verwertet. Ein Regisseur, der die Notwendigkeit seiner Inszenierung begriffen hat, wirkt erfrischend und erfreulich. Er weiß, daß er es dem Film schuldig ist, die Menschheit zu verblüffen: und je nach seiner Begabung wirkt er mit Überraschungen oder mit der Gebärde, als hielte er seine

Tätigkeit für ein ernstes, aufopferndes Lebenswerk. Seine Komik aber ladet er auf seinen Adjutanten ab, seine rechte Hand, sein ausführendes Organ: den Herrn Hilfsregisseur.

Der Herr Hilfsregisseur

Der Hilfsregisseur karikiert seinen Chef. Seine Eleganz ist aus einem Zehnpfennigheft herausgeschnitten: er kann tagelang mit Gamaschen und Reistiefeln herumlaufen, nur weil er es bei seinem Gebieter bewundernswürdig findet. Er trägt unsagbar helle Anzüge und bunte Krawatten, findet mit trefflicherem Blick wunderbare Schlipfnadeln und imponiert mit Schuhformen, auf die ein anderer Sterblicher nie verfallen würde. Manchmal hat man das Gefühl, der arme Kerl ist von seinem ewigen Umgang mit Herzogen und Grafen und Komtessen verrückt geworden und weiß nun nichts mehr, als daß er einem veritablen Grafen einen Zehnmarkschein mit Gönnermiene in die Hand drücken dürfte. Gemessen an dem bescheidenen Heim seines Vaters kommt er über diesen Aufschwung nicht hinweg und bleibt mit einer Hartnäckigkeit elegant, die durch nichts aus dem Gleichgewicht zu bringen ist.

Seine Tätigkeit umspannt alle Gebiete des Lebens. Er haftet für alles. Der Regisseur kommt ins Atelier, und wenn von dem Tintenfaß bis zum Stutzflügel nicht alles da ist, wenn der Komparse B. nicht den gewünschten Frack trägt oder Fräulein Y. ein zu dunkles Kleid anhat, fliegt der Herr Hilfsregisseur aus dem Atelier. Er bekommt vom Regisseur zugerufen: für morgen brauche ich zwanzig Gesellschaftsherren und dreißig Damen — und dann stürzt der Hilfsregisseur besinnungslos ins Auto,



Jim Joe (früher: Wilhelm Müffle).
Der berühmte Verfasser
und Regisseur der J. J. Filme

fährt zum Metropoltheater, zum Wintergarten, in die Cafés und sucht sich die bestgewachsenen Leute aus. Er entwickelt eine staunenswerte Beredsamkeit, um einen stolzen Künstler zu bewegen, für acht Mark zu spielen, und auf die feierlichen Hinweise, daß der Frack einhundertfünfzig Mark gekostet hatte, legt er geängstigt zwei Mark zu. Dann muß er einen wilden Kampf in sich auskämpfen: soll er lieber ein paar Leute mehr engagieren, falls nicht alle kommen — aber wenn es wieder zu viel sind, prasseln die Vorwürfe über seinen armen Schädel. Mit bemerkenswerter Lebenswürdigkeit sagt er den Damen Süßigkeiten, wirft sich in die Brust, zupft sich die Weste zurecht, bringt sich für Privatabmachungen in freundliche Erinnerungen und engagiert eiligst. Dann sitzt er schon wieder im Auto und rast weiter, um elegante Diener und Sofen zu erwerben, denen er höchstens acht Mark bewilligen kann. Aber dafür ist das Café da. Und im Café ist er der große Mann. Mit ernst gerunzelter Stirn, die er seinem Chef abgesehen hat, eilt er hinein, weist mit beiden Armen die andrängende Masse der Schauspieler von sich und winkt einzelne, die er sich holen will. Bei acht Mark werden die Gesichter merklich länger, aber der Hilfsregisseur bemerkt von obenhin: vergessen Sie nicht, daß Sie dafür bei dem berühmten 3. spielen dürfen. Und im Nu drängen sich schon wieder zehn andere vor, die gern bereit sind, für acht Mark mit Frack und Lack bepackt in die glühende Sonnenhize hinauszuzwandern.

Zwischen herablassender Eleganz und hilfloser Verlegenheit verläuft sein Wirken. Der Regisseur braucht für die Aufnahme eine



Eine, die stets engagiert wird

Villa: schon ist der Hilfsregisseur auf dem Wege. Er nimmt einen Wagen, fährt vor, läßt sich empfangen und versucht, die Besitzer mit dem Namen seines Herrn zu bluffen. Gelingt es nicht, sitzt er wie ein Fisch auf dem Trocknen. Er reibt sich verzweifelt die Hände, starrt mit hilflosen wasserblauen Augen die Bewohner an, und was seinem theatralischen Anlauf nicht geglückt war, gelingt ihm jetzt: man erlaubt zwischen Lachen und Mitleid die Aufnahme. Und wie ein Triumphator tritt er vor seinen Gebieter, murmelt von seinen guten Beziehungen, die ihm die Acquisition der Villa ermöglicht

haben und steckt ruhig das Extrahonorar ein. Dann ist er schon wieder in Bewegung, um die Möbel für die morgige Aufnahme billig zu besorgen, indem er den geriebenen Möbelverleiher damit zu ködern versucht, daß er ihm eine große Kundschaft durch die Filmaufnahme seiner Möbel verspricht. Er wird nicht fett von dem Honorar, das er für seine Dienste, die alles Menschliche zwischen Portier und Innenarchitekt verlangen, erhält.

Denn unter den billigen Schauspielern ist er der Herr. Hat dem Regisseur mal ein Schauspieler als schneidiger Dandy gefallen, so muß der Unselige immer wieder heran, andere Regisseure werden auf ihn aufmerksam, und wenn er es nicht gerade zu einem großen Namen bringt, daß er sich seine Rollen aussuchen kann, muß er den schneidigen Bonvivant immer wieder mit dem gleichen Fundus von Mitteln ausstatten, die ihn „gemacht“ haben. Versucht er eine neue Nuance, riskiert er seinen Ruf.

Und allmählich fressen sich die Züge des Typus, den er wöchentlich sechsmal in das Objektiv hineinspielt, in seine wirkliche Erscheinung ein: er wird im Leben die Filmexistenz, zu der ihn die Leinwand geformt hat. Das sind die eigentlichen Geschöpfe des Films. Lebendig gewordene Rollen, Filmcharaktere, denen Leben und Spiel ineinander läuft. Helden der Leinwand, die sich verzweifelt abmühen, ihre wortlosen Gebärden mit ihrer Sprache in Einklang zu bringen. Sie verwittern langsam, die Zeit nagt sie an: aber sie bleiben der Typus, zu dem der Film sie gemacht hat.



Ede Lehmann,
Familienvater,
spielt Lebemänner

Der typische Kriminal- kommissar

Ins Café tritt ein Herr mit vier-eckigem Kopf, die Augen scharf in alle Winkel gerichtet. Er hat eine ewige Zornesfalte um die Augen. Wenn er spricht, zuckt es plötzlich in seinen Augen auf, als wenn er sagen wollte: Aha, nun ist kein Zweifel mehr möglich. Er hat eine Art, mitten im Gespräch seinem Gegenüber die Hand auf den Arm zu legen, als wolle er ihn verhaften. Dabei spricht er von harmlosen Dingen, von Liebchaften, Gagen und neuen Rollen.

Aber er hat einmal in seinem Leben erfolgreich einen Kriminalkommissar gespielt. Der Beamtenblick aus seinen buschigen Augenbrauen, der energische Griff der Hand, das Gemessene und zugleich Schlaue, das in seiner ganzen breiten Erscheinung ist, hat ihm zu einem Erfolge in der kleinen Rolle verholfen. Nun spielt er immer den Kriminalkommissar. Jeder dritte Film hat einen Kriminalkommissar. Denn innere Katastrophen lassen sich nun einmal schlecht photographieren, also springen äußere dafür ein. Und das ist leicht einzusehen, daß die nicht ohne Kommissar abgehen. In jeden besseren Film muß er also nun den Kriminalkommissar hinlegen. Er verdient mehr als jeder andere, der je diese Rolle gespielt hat. Aber er darf auch nichts anderes spielen. Jeder ist überzeugt, daß er auch nichts anderes spielen kann. Also immer dasselbe: in jedem Film. Er muß mit den Augen blitzen, er verhaftet, er zeigt die Marke, er ist erstaunt, er sieht etwas ein — immer die vier, fünf Situationen, in denen sich nun sein ganzes Leben abspielt. Das kann man ein Jahr straflos machen. Dann ist man verloren. Wenn man ein Eisbein bestellt, entwickelt sich automatisch ein Mienenspiel, als müßte es eigentlich heißen: führen Sie den Verbrecher vor. Er kann nicht mehr sprechen, ohne zu verhaften. Er kann keinen Gruß mehr austauschen, ohne Spuren zu entdecken. Wenn er stirbt, wird er noch röcheln: Übergeben Sie den Mann dem Staatsanwalt!

Die Giampietro-Geste.

Aus rosigeren Gefilden kommt der lange Kavaliere angetänzelt, mit dem schmalen, glattrasierten Schädel, das Monotel blizend im Auge. Er sieht aus, wie eine gute Kopie des unvergeßlichen Giampietro und seine schlenktrigen Bewegungen suchen die gleiche Grazie, die der große Künstler besaß. Und wenn man ein bißchen in den Cafés bekannt ist, merkt man zu seinem Erstaunen, daß ein Duzend dieser Leute herumlaufen, die dem seligen Giampietro so ähnlich sehen und die die gleichen Bewegungen haben. Sie haben alle dasselbe Los gezogen. Einer von ihnen hat mal in einer Rolle gefallen: jetzt sind die Regisseure wie Jagdhunde auf der Spur, ähnlich aussehende Menschen aufzutreiben und sie für ihre Spezialität heranzuzüchten. Sie müssen nun jahraus, jahrein die gleiche Rolle perforieren, mühsam variieren die Situationen, aber sie müssen sich immer in der gleichen Weise benehmen, und nach ein paar Monaten brauchen sie sich gar keine Mühe mehr zu geben. Sie sind geworden, wofür man sie bezahlt. — Und so greift der Film tausende Existenzen aus dem Leben heraus und formt sie um.



Maria Carmi

Phot. Schenker

Die komische Alte.

Eine Frau, die immer komische Alten spielt, fängt langsam an, sich auch im Leben wie für die Rolle anzuziehen. Mitten unter der Kientopp-eleganz sitzt dann plötzlich so eine gute alte dicke Mama, aufgemacht wie



„Det hätte id als Waschfrau vooch nich jedaacht, det id noch mal flimmern würde —!“

aus der finstersten Provinz, von abschreckend grotesken Bewegungen, und die Gute hat ganz vergessen, daß ihr Leben ihr durch die Finger geflossen ist, und daß sie vom Film eine neue Existenz erhalten hat, die sie nun Stunde für Stunde hinlegt.

So werden sich die Filmschauspieler alle ein bißchen ähnlich. Es kann sein, daß sich im Atelier zwei Komiker begegnen, die Mühe haben, sich auseinanderzuhalten. Wenn der eine aufhört, könnte der andere gut einsetzen, und kein Mensch würde merken, daß zwei verschiedene Menschen beteiligt sind. Ich glaube, es gibt keinen glühenderen Haß als diese beiden gegeneinander empfinden. Sie haben das klare Gefühl: einer von uns beiden ist überflüssig auf dieser Welt. Nun beginnt ein entschlossenes Morden. Jeder sucht den andern in die Ecke zu spielen. Sie drängen sich mit unmerklichen Mitteln vom Objektiv weg, verpassen einander Nuancen, drängen sich vor, wenn der andere das Spiel hat, und exekutieren die tollsten Verrenkungen, um Mittelpunkt des Bildes zu bleiben. Wenn sie über eine Straße zu gehen haben, erdenken sie immer künstlichere Kranichschritte, nur um dem andern eine Übersteigerung unmöglich zu machen. Und wenn alle Mittel erschöpft sind, wenn beide müde und gebrochen in der Kantine sitzen und mit nachlässigen Worten von ihren Erfolgen sprechen, freut sich der Regisseur schmunzelnd über die Höchstleistungen, zu denen sich die

Das Duell der Komiker.

beiden Kampfbühne hinaufgereiht haben. Aber auch in der Kantine gibt es noch keinen Frieden: jeder sucht alles, was er sagt, so in Komik einzuwickeln, so grotesk hinzulegen, daß die Anwesenden aus dem Lachen nicht herauskommen, immer witziger und deutlicher werden die Mittel, bis aus



Witastopfilm

Das komische Requisit
oder: Die Tragödie in der Badewanne.

der hochgespannten Atmosphäre befreiend und belebend eine kräftige Ohrfeige die Situation klärt.

Und nicht nur der innere Mensch erfährt eine Renaissance durch den Film, sondern weit mehr noch der äußere. Es gibt bereits vorbildliche Eleganz im Film: und manche Stars sind lebende Modejournale. Ein beliebter Bon vivant probiert seine neuen Rockschnitte im Film einfach aus! Und wie die Seelen durch die Rollen geformt werden, so formt sich das Benehmen, die Gebärde durch die Atmosphäre, in die der Stoff des Films die Mitspieler hineinzwängt.

Amerikanismus.

Eine gewisse Vorliebe verlegt die Films nach Amerika. Denn die Leinwand braucht für ihre Bedürfnisse das Land der unbegrenzten Möglichkeiten und dann: der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande.

Von der amerikanischen Gebärde hat das Volk eine ebenso klare wie romantische Vorstellung. Der Amerikaner: das ist der Mann mit dem Ingenieurhirn, der berechnenden Kühle und untadeligen Eleganz, der Mann, der Herzen ebenso knickt wie er Kapitalverbrechen ruhig vorbereitet — mit einem Wort, der Modeheld der bürgerlichen Welt. Amerikanismus: das heißt Geschäfte großzügig hinlegen, Zeit sparen, Gefühle sparen, mit Sentiments rechnen. Dabei bartlos, kühnes Profil, Regenmantel und vorgeschobene Backenknochen. Das wurde im Film bald modern. Es regnete Amerikaner. Trotzdem denke ich gern an ein amerikanisches Milliardärsmeeting, das von einem Bomster Gesangverein durchaus nicht zu unterscheiden war. Mit einem Schlag übertrug sich das auf die Kleidung. Breite Schulter, tüchtig wattiert, schlenkrigen Gang in weiten Beinkleidern. Man hielt sich auf „kühnes Profil“. Man bevorzugte die Schaggspeife. Man trug umgeschlagene Beinkleider und Schuhe, die wie eine breitgequetschte Orange auseinanderliefen. Man zog die Mundwinkel breit und schob die Kinnbacken vor. Man war verzweifelt amerikanisch.

Die Sportallüre.

Das verband sich schnell mit der sportlichen Allüre, die dem breiten Publikum nun einmal als englische Vornehmheit gilt. Aus dieser Sphäre stammen die Kavaliere, die in breeches noch tanzten und die bei der Schale Braun den Reitstecken dekorativ festhielten. Man gab sich das Ansehen, als ob der Film ein edler Sport sei, ein weltmännisches Rasenvergnügen: und eine Razzia auf die Ateliers würde zahllose Herren hervorholen, die gänzlich sinnlos unter dem Licht der Jupiterlampen mit Gamaschen herumlaufen.



„Dieses Schlauchmuster führt mich auf die Spur des Verbrechers —!“

Das Monokel.

Aber der Gipfel der Eleganz ist das Monokel. Das Monokel ist für einen Filmelegant so unentbehrlich, wie die Zigarette für die nachdenkliche Situation ist. Ein Verbrecher ohne Monokel ist noch nie über die Leinwand gelaufen. Es ist zwar äußerst gefährlich, das Mienenspiel durch das ewig reflektierende Einglas zu gefährden: aber das vornehmste Spiel erhält seinen Schluß erst durch das graziös eingeklemmte Monokel. Es ist ja bekannt, daß bessere Filmschauspieler immer wie ausgesuchte Oberhausmitglieder aussehen — wie könnten sie da das Einglas entbehren?

Die Zigarette.

Und noch größer würde die Verzweiflung sein, wenn die Vornehmheit der Gebärde nicht durch den silbervoll herausgestoßenen Rauch einer Zigarette unterfüßt würde! Was früher den schönen Frauen der Fächer war, ist jetzt die Zigarette. Wenn eine Situation ganz leer ist, wenn gar nichts geschieht, dann muß der wogende Zigarettenrauch das Bild beleben. Ich habe noch keinen Film gesehen, bei dem nicht zehn Meter durch Zigarettenrauch gefüllt sind. Und wenn Zigarette und Monokel noch nicht

die Sphäre der Disfinktion erzeugen, ohne die ein gräßliches Heim im Film nicht glaubhaft wird: dann macht das Auto die Situation vollkommen.

Das Auto.

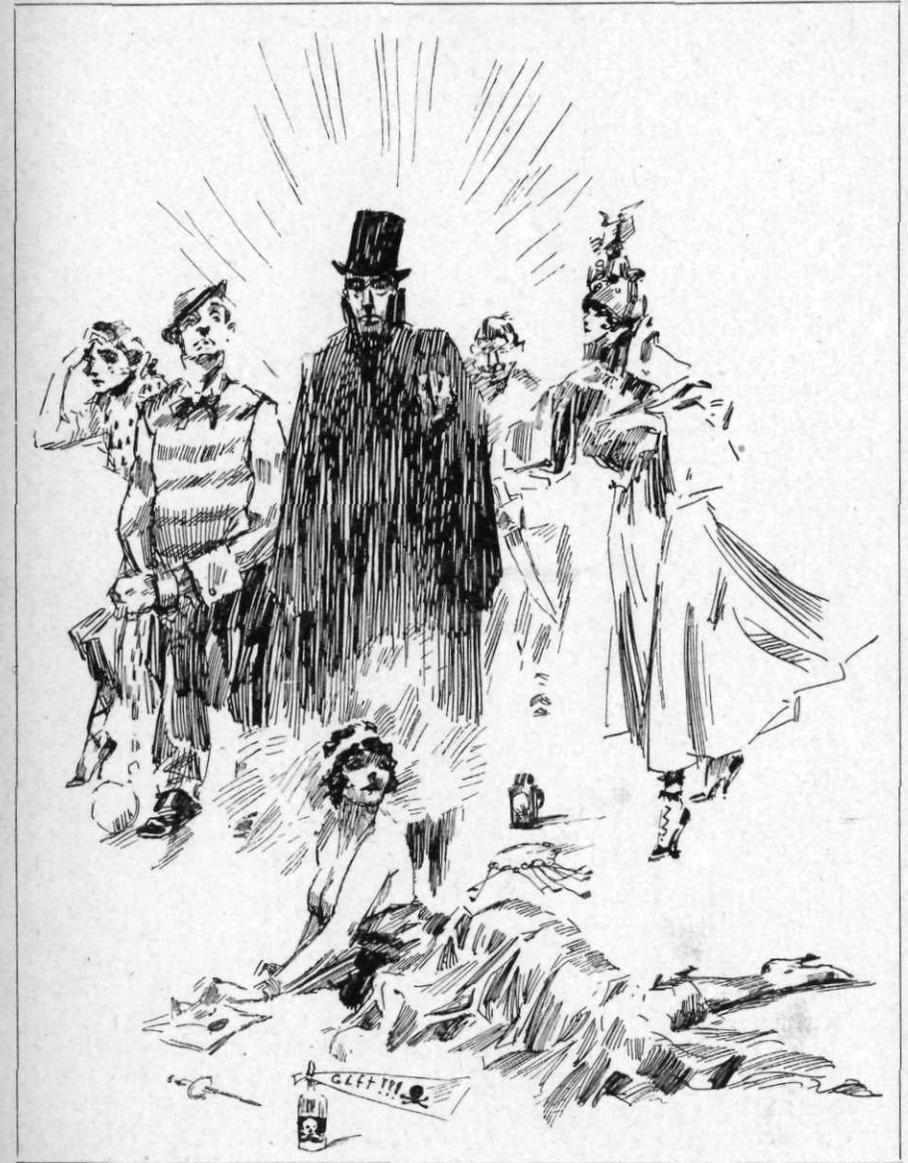
Das Auto ist der dritte große Faktor, mit dem sich der Film die vornehme Gebärde gibt. Der Wagen in allen seinen Typen belebt das Bild, gibt Schwung, macht die Millionen wahrscheinlicher, die im Film das Kleingeld ersehen. Ein dahinrasendes Auto, möglichst so gestellt, daß es dem Publikum ins Gesicht fährt, ist ein nie versagender Effekt. Man wird seefrank, wenn das gut gemacht ist. In einem vorderen Wagen steht der Apparat und nimmt auf, was in dem dicht hinter ihm fahrenden Wagen geschieht. Straße und Laternen sausen an uns vorbei, der Wagen mit seinen spielenden Insassen ist uns gerade gegenüber und rast uns ins Gesicht hinein. Man hat dann das Gefühl, das Leben beginne erst dann lebenswert zu werden, wenn man alle dramatischen Momente des Lebens in einem so bequemen, saufenden, ledergepolsterten Rennwagen erleben könnte!

Der Detektiv.

Und was müssen die Autos alles hergeben! Nie weiß der Zuschauer, daß es ehrbare Droschken sind, die so geschickt ins Objektiv gestellt werden, daß nur der Fond zu sehen ist. Oder sie müssen wie explodierende Schatten hintereinander hersaufen, in wilder Verfolgung sich überbietend, um ein Tempo im Zuschauerraum zu erzeugen, das vorbereitet für die kühnen Abenteuer des Films. Im Detektivfilm — immer noch einer der gängigsten und amüsantesten Artikel — im Detektivfilm wäre die Welt ohne Autos farblos. Sie wäre wertlos, entstellt, eine Frage und kein komplettes Kulturland, um Abenteuer und Gefahren filmmäßig erleben zu können. Der Filmdetektiv, die Blüte der Filmmenschheit, wäre ein Baby ohne sein Auto. Er würde es so schwer entbehren wie sein Monokel oder die Pfeife.

Der Filmdetektiv! Mein Gott, die Zeiten ändern sich. Einst war es ein bleicher Pole, der den Blutumlauf der lesenden Menschheit beschleunigte, oder ein interessanter Fremder oder ein kühner, unerschrockener Pfadfinder. Heute ist es ein Detektiv.

Der Filmdetektiv ist alles, macht alles, kann alles. Sein Beruf ist, die grauenvollsten Gefahren aufzusuchen, um sie verblüffend wegzumindern. Er wäre gar nichts ohne den Trick, mit dem er sich aus der Gefahr befreit. Es gibt auch keine Situation, der er nicht gewachsen ist. Sperrt man ihn in einen Turm ein, zieht er eine Strickleiter aus der Tasche. Wirft man ihn gebunden ins Wasser, entwickelt er aus einer Pfirole im Munde Sauerstoff, der ihn an die Oberfläche treibt.



Bill Sweep

(der Rekorddetektiv in dem Film „Hinterstufen des Lebens“)

Sperret man ihn in einen Geldschrank, holt er eine Sauerstoff- und Wasserstoffflasche aus den Taschen und schneidet die Geschichte auf. Gibt man ihm Gift, hat er genau drei Sekunden vorher das Gegengift genommen. Eine Revolverkugel fängt sich so sicher in seinem Zigarettenetui wie ein Dolchstich in seinem Panzerhemd. Das Arsenal von Werkzeugen, das er ständig bei sich trägt, füllt ein Warenhaus. Wo er sie unterbringt, ist ein ewiges Rätsel. Aber stellte man ihn vor den reißendsten, breitesten Strom beider Welten: er hätte den Brückenbogen in der Brusttasche, der ihn trockenen Fußes hinüberbringen würde. Und hat ein Luftballon keine Gondel, so bindet er sich mit seinem Gaul daran und fliegt durch die Wolken. Das ist kein wüster Einfall eines Betrunknen: das ist die Sensation eines viel gespielten Detektivfilms.

Sein Gehirn ist die Pfeife. Wenn ihm nichts mehr einfällt, klemmt er sich die Pfeife zwischen die Zähne: und ein vorüberfliegender Vogel verrät ihm, daß der Verbrecher soeben den Zug nach Montreal bestiegen hat. Die Pfeife löst den Gedanken: Man sieht nichts als Qualm — aber nun weiß der Detektiv, daß ein umgeworfenes Glas bedeutet, der Nefte des Ermordeten ist der Verbrecher. Es ist erstaunlich, was der Filmdetektiv aus den Dingen errät, wenn sie sein Monokel anblitzt und die Pfeife qualmt. Aber was bliebe ihm, wenn man diese Utensilien verbieten würde, wenn man ihm die Mütze und den weiten Mantel von den Schultern reißen würde. Der Filmdetektiv wäre eine lächerliche Figur, wenn er einmal statt in einem 80 HP in einer Elektrischen fahren müßte.

Aber so ist er ein hochgeladener Akkumulator, aus Schnelligkeit, Entschlossenheit, Scharfsinn und Kühnheit zusammengesetzt. Wenn man ihn im Privatleben auf der Straße sieht, weiß man, nur ein bedeutender Mensch würde es riskieren, so auszugehen. Das Profil ist so kühn, die Furchen um den Mund so bedeutend, das Stirnrunzeln so verheißungsvoll, daß man weiß: vor diesem Manne gibt es keine Geheimnisse. Er ist der unumschränkte Herr unter den Filmgestalten. Jeder Idealtyp jeder Weltgeschichte verblaßt vor ihm: denn er ist alles, vermehrt um die Kolportage eines rüstigen Jahrhunderts.

Eine bunt angefüllte Arche Noah — so ragt das Glashaus der Filmexistenzen in die Zeiten. Wer mit dem Film zusammenstößt, trägt seine Merkmale. Heimtückisch, unspürbar, verstoßen: aber der Film prägt jedem seinen Stempel auf. Und aus den Glashäusern wieder strömt die Menge in die Welt, abfärbend, Einfluß ühend, Vorbild gebend: und so schafft der Film neue Gesichter, andere Gebärden, neue Verkehrsformen und wirkt von sich aus gestaltend, wo die betrogene Menschheit glaubt, er sei nur ein Stück bespielter Gelatine, ein armselig verzerrtes Spiegelbild des großen wirklichen Lebens, eine zappelnde Leinwand!

Max Max

Der Herr im weißen Kittel

„Der Herr Filmregisseur ist zu sprechen!“

Das objektive Objektiv.

Und dann der Herr Operateur!

Die Werkstatt des Bildermachers.

Oder auch: der Backofen.

Das Kornfeld im Atelier.

Requisiten.

Die Kantine.

Die Rolle.

Der Passant als Mitspieler.

Kinder und Tiere.

Die Sprechstunde.

Es gibt wahrscheinlich keinen Sterblichen, der nicht eine ausgesprochene Begabung für den Film zu besitzen glaubt. Mir ist dieser weiße Elefant wenigstens noch nicht vorgekommen.

Ein Filmregisseur von einer bestimmten Popularität würde gut tun, sein Privatleben fern von allen menschlichen Siedlungen zu verbringen. Denn wer ihm mit der Rechten eine Hand schüttelt, will mit der Linken etwas von ihm. Was zwischen Photographie und Heirat, Autogramm und Ankauf einer hochsensationalen Filmidee liegt, bleibt ihm nicht erspart. Der Regisseur kann sich von der Anhänglichkeit der filmbegeisterten Menschen nur dadurch befreien, daß er ihre Besuche auf eine Stunde am Tage konzentriert. „Bitte, besuchen Sie mich zwischen vier und fünf in der Fabrik“, ist ihm eine so stereotype Redewendung geworden, daß sie auch einem Altkleiderhändler zuteil würde, der ihm einen unerwarteten Morgenbesuch abstattet.

Und wenn die Sprechstunde droht, räumt der Regisseur aus, was sein Filmgehirn an Einfällen besitzt. Er trifft Vorbereitungen, als wenn er einen komplizierten Detektivfilm kurbeln wollte. Atelierpersonal und Tippdamen erhalten genaue Weisungen, auf bestimmte Zeichen in das Zimmer zu stürzen und den Regisseur wegzuholen, ihm wichtige Briefe zu überreichen, Nachrichten von der Direktion zu bringen: alle jene Störungen, die auch den hartnäckigsten Besuch leise aus dem Zimmer schieben. Aber manchmal siegt der Besuch, und mit einem schweren Seufzer sinkt der Regisseur in den Sessel, um mit herabsinkenden Augenlidern ein szenenreiches Drama über sich ausströmen zu lassen...

Schnaufend betritt eine ältere Dame, geziert mit aller Eleganz östlicher Provinzen, das Zimmer, und hinter ihrer gedrängten Fülle kommt zaghaft das pausbäckige Töchterchen, das mit ihren siebzehn Provinzjahren und ihren wohlstuartierten Formen ganz gut als junge Mutter passieren könnte. Der Regisseur ist denn doch verwundert, was diese beiden von ihm wollen. Und das Unerwartete geschieht. Wie eine Uhr, die sich hemmungslos abhaspelt, beginnt Mutter ihre wohlgelernte Rede.

Sie wolle von dem Herrn Regisseur gar nichts, durchaus nichts, obgleich auch sie im heimischen Theaterverein nicht ohne Erfolg... aber, jedoch, mit einem Wort: ihre Tochter. Ihre Tochter: das sei was für Berlin. Herr Oberlehrer X., den der Herr Regisseur ja von der Bühne her kennen werden — nein? das wundert mich denn doch... haben Sie nie von der „Gründung Roms“ gehört? Das ist von ihm! — also Herr

Oberlehrer X. ist der Meinung, daß das Töchterchen zwar kein Organ besäße, aber ein ausdrucksvolles Kinogesicht. Und da sie eine alte Bewunderin der Films des Herrn Regisseurs sei, wäre sie nach Berlin gekommen, um ihm ihre Tochter einmal vorzustellen — es sei ja ein ganz anständiger Nebenberuf, bis man heiratet, und die Asta Nielsen soll ja eine ganze Menge Geld verdient haben: also Liebling, trag mal den Erlkönig vor.

Mit runden Augen sieht der Regisseur den Besuch an. Er weiß nur: wenn er jetzt lacht, schlägt ihn die Alte mit dem Sonnenschirm nieder.

Und da macht das Töchterchen plötzlich einen kühnen Ausfall, schwingt den rechten Arm und beginnt mit hohler Stimme (leise sächselnd):

„Wer reidet so speede durch Nachd und Wind...“

Dabei macht sie einen geheimnisvollen Mund und reißt die Augen weit auf. Ihr dickes Leibchen wackelt hin und her.

Da stürzt, kurz vor einer furchtbaren Explosion, der Bühnenmeister herein, Herr Regisseur möchte sofort ins Atelier kommen. Der Regisseur lacht hell auf: „Das war ja ein glänzender Wis, Schulze, erzählen Sie ihn noch mal!“ Der Bühnenmeister guckt ihn verdutzt an, dann versteht er, und mit breitem Grinsen mustert er das etwas erstaunte Besucherpaar.

Der Regisseur steht auf, spricht von seinem großen Bedauern, aber die Beiden sollen warten. Er läßt etwas von gemessener Zeit fallen: aber



„Da hinten durch jene Tür, meine Damen, stürzen Sie nachher leidenschaftlich herein! Hören Sie? Ich sage leidenschaftlich...!“

die Beiden haben ja gar nichts in Berlin zu tun als ihn zu sehen. Er läuft aus dem Zimmer, bleibt in der Tür stehen, guckt die Beiden an. Aber das Töchterchen wühlt bereits in seinen Photographien und freut sich kindlich. Da reißt ihm die Geduld, er stürzt zu der Alten hin, sagt entschlossen, wie sehr ihm alles gefallen habe, und sowie er eine Rolle für die Tochter habe, würde er schreiben. Aber die Mutter will etwas Positives. Der Regisseur drängt sie hinaus, gibt der Tochter die Hand, läuft in sein Zimmer zurück, da erscheint noch einmal der pompös frisierte Kopf der Alten in der Türspalte:

„Am liebsten wäre mir, Herr Regisseur, wenn Sie mir telegraphieren würden!“

Ein erschlaftes Kopfnicken, dann ist sie draußen, und ehe der Regisseur zur Besinnung kommt, ist ein Herr im zugeknöpften Gehrock vor ihm, der sich schmunzelnd die Hände reibt.

Es ist ein Pfarrer, der gerade in Berlin ist. Er will Jakobs Traum zu einem großartigen Filmdrama umdichten. Am liebsten sähe er die Aufnahme in der Wüste gemacht. Und was ihn vor allem dazu bestimmt hat, den Stoff zu bearbeiten, das sei darum, weil die Engel im Film so schön fliegen könnten.

Der Gehrock ist bald draußen. Er soll das Sujet einsenden und dann mag sich der Dramaturg mit ihm abquälen. Aber schon sind ein paar junge Mädchen im Zimmer, die sich ein bißchen verlegen angucken. Das stimmt den Regisseur viel milder.

Ja, sie wollten sich mal im Film sehen, ob das ginge. Sie wollen gar kein Honorar haben. Sie möchten irgendwo in der Ecke stehen. Der Regisseur sagt gern zu. Sie strahlen. Die eine hat aber noch ein Bedenken:

„Mein Gott, wenn der Papa den Film sieht und uns erkennt. Können Sie uns nicht so hinstellen, daß man das Gesicht nicht sieht?“

Der Regisseur sieht wohl etwas dumm aus; denn die jungen Damen verschwinden schnell und etwas verlegen. Der Regisseur sieht seine Mitarbeiter verzweifelt an, tippt sich mit dem Finger vor die Stirn: der Nächste.

Der Nächste ist ein alter Schauspieler. Er hat sich einen Film geschrieben. Jedes Wort rollt eine Viertelstunde in seiner Kehle. Er erfüllt den Raum mit Donnergehall. Wenn er bloß die Hand ausstreckt, zerplätzen tausend Geräusche. Der Mann muß schnell entfernt werden. Der Mann will aber nicht.

„Ich habe diese Rolle mit dem größten Erfolge auf der Bühne gespielt. Sie werden mit mir ein großes Geschäft machen. Ich komme in der Photographie ganz jugendlich. Ich werde Ihnen darstellen, wie ich mir die Rolle denke.“

Der Regisseur springt auf. Wortlos geht er zur Tür, ruft: Herr B! Dann packt er den alten Komödianten beim Arm, führt ihn ins Nebenzimmer:



Maria Orska

Phot. Schenter

„Unser Dramaturg! — ach bitte, lassen Sie sich doch mal erzählen, wie der Herr die Rolle auffaßt. Ich bin so beschäftigt!“

Und im Nu ist er aus dem Zimmer. Wie der Dramaturg den Alten weiter verschickt, macht ihm keine Sorgen.

Und die Besucher nehmen nicht ab. Zeichner, die ihm Plakatentwürfe anbieten; Artisten mit zweifelhaften Physiognomien, die ihre Nummer in einem Sensationsfilm hinlegen wollen. Wackere Mitbürger, die mal ein Erlebnis gehabt haben und das nun im Film sehen möchten. Photographen mit neuen Ideen. Junge Mädchen mit Talent. Bühnensterne mit Geldbedürfnis. Alte und neue Bekannte mit Freundinnen, die sie versorgt sehen wollen.

Alles läuft in die Sprechstunde des Filmregisseurs. Man weiß, der Mann verdient viel Geld, warum soll er nur Freude vom Leben haben? Außerdem: im Film soll doch alles möglich sein.

Und wie ein Heerwurm durchzieht die Schar der Besucher die Sprechstunde des Regisseurs. Überall hat er ein paar verbindliche Worte, jeder bekommt eine Süßigkeit ins Gehirn gesteckt, keiner geht hinaus, ohne eine angenehme Vorstellung von seiner Persönlichkeit zu haben. Ach, es sind ja so irrealer Werte, und der Regisseur weiß längst, daß ein paar gute Worte nichts kosten und so glücklich machen. Bis zum Schluß, ganz zuletzt, schon zwischen Tür und Angel, ein alter Schauspieler kommt, sehr verlegen, mit einer gewissen abgetragenen Eleganz. Er kennt den Regisseur von seinem ersten Engagement in Eisenach.

Das Objektiv.

Wie ein kleines Periskop starrt das schimmernde Messingrohr in die Luft. Aber seine Linse bereitet nicht Zerschmetterung und Verderben vor wie sein feldgrauer Bruder im U-Boot: es sammelt nur die bunten Lichtstrahlen, entfärbt sie, saugt Mensch und Landschaft in sich, um sie auf die empfindliche Schichtseite des Films zu bannen.

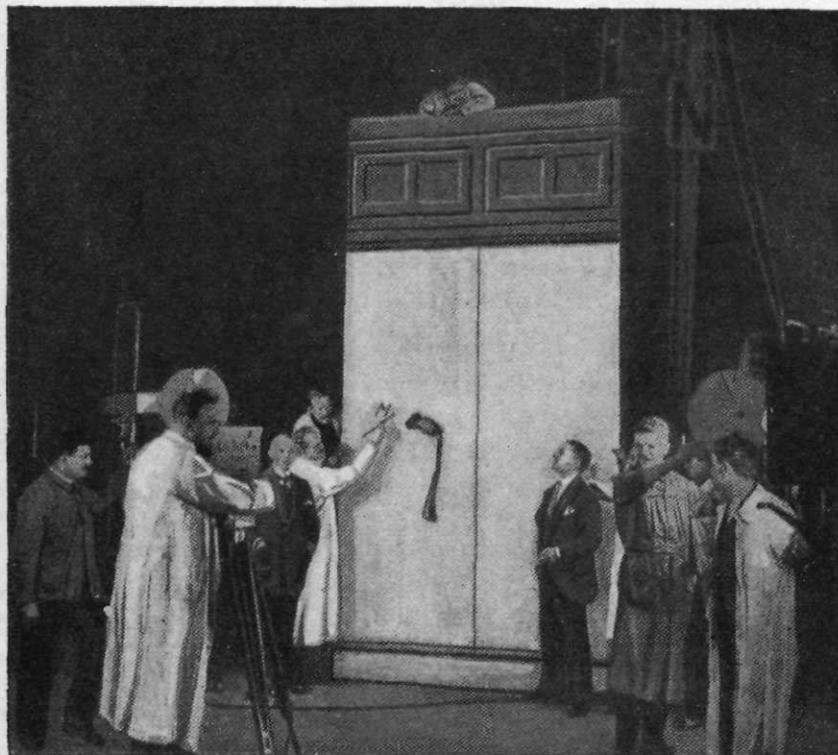
Der Operateur kennt sein Objektiv wie der Jäger seine Büchse. Er weiß, welche Blende er braucht, um auf eine bestimmte Lichtstärke in einer bestimmten Empfindlichkeit zu reagieren. Er weiß, was er ihm zumuten darf und wo seine Kraft erlahmt.

Der Kurbelkasten verzichtet auf viele Feinheiten des Plattenapparates. Er hat einen festen Balgen, solid aus Holz gearbeitet, die Einstellskala ist nicht so differenziert. Auch die Blende arbeitet nicht mit so raffinierten Mitteln wie der Kunstphotograph. Der Kino-Operateur stellt sich sogar grundsätzlich auf einen anderen Standpunkt: mein Objektiv ist gegeben, es hat eine bestimmte Brennweite, die ist im großen ganzen auch ohne feinere Veränderlichkeit: also muß ich die Aufnahmebedingungen ändern. Wenn der Berg nicht zum Propheten kommt, muß sich der Prophet eben zum Berge bemühen.

Und das Paradoxe geschieht wirklich angesichts des Kino-Objektivs. Man richtet die Lichtverhältnisse nach seinen Wünschen ein. Man arrangiert die Schauspieler so, wie es das Objektiv verlangt. Nach seiner Lichtstärke regulieren sich die Umdrehungen der Kurbel. Nicht mehr die Natur gibt das Gesetz, sondern die Leistungsfähigkeit eines technischen Werkzeuges.

Und von der Eigenart der photographischen Linse aus erbaut sich eine ganze Kintotechnik. Es vermag Pappfelsen von Steinmassiv nicht zu unterscheiden. Also baut man auf einem Tisch eine ganze Gebirgslandschaft auf, mit einem reißenden Wasserfall, mit Bäumen und Häusern — alles im Format einer Spielzeugschachtel. Dann wird der Apparat ganz nah herangeschoben: und der Film reproduziert eine Gebirgslandschaft, durchströmt und bewaldet.

Das Objektiv hat nun einmal nicht immer die Empfindlichkeit des menschlichen Auges. Der Regisseur kann also die Gesetze der Schwerkraft



Unionfilm

Das Rätsel des schwebenden Hutes

aufheben, da man die Hilfskonstruktionen in der Aufnahme verschwinden läßt. Vor einem grauen Hintergrund hängt am grauen Faden ein Hütchen, das sich dreht: das Objektiv läßt Hintergrund und Faden in Eins verschwimmen und nur der einsame Hut dreht sich — allen Naturgesehen zum Hohn — in der Luft.

Photographische Spielereien von höchstem Reiz gestattet die Eigenart des Objektivs. Ein Ballsaal voller Menschen wird von oben, von einer im Atelier an der Decke eingebauten Brücke aus aufgenommen: und die Bewegungen der Menschen erscheinen merkwürdig verzerrt aus der Vogelperspektive. Und je näher oder je weiter man von dem Objektiv sich befindet, um so andersartiger erscheinen die Aufnahmen, Buntheit und Abwechslung in das Bild tragend.

Das Objektiv hat die Neigung, Farben in großen Flächen zu verteilen. Man stimmt die Beleuchtung auf ein Minimum herab, nur im Ramin strahlt die hochkerzige Effektlampe: das Bild zeigt ein schummriges Zimmer mit wundervoll beleuchtendem Raminfeuer, das seine Glut auf den Gesichtern der Mitspielenden flackern läßt.

Wie der Jäger seine Büchse kennt der Operateur sein Objektiv. Er kann es wie ein empfindliches Instrument zum Spiegel seiner Launen machen. Aber im entscheidenden Moment kann es tückisch und widerpenstig werden.

Das Objektiv ist der Schrecken der schönen Frauen, wenn sie weniger jung werden. Dem Film fehlt die Möglichkeit der Nachglättung, der Retusche. Hart wie in der unbarmherzigen Sonnenbeleuchtung kommen die Gesichter. Und manche schöne Frau, grazios, anmutig und schauspielerisch überlegen, muß ihre Talente dem Film entziehen, weil das Objektiv mitleidlos verrät, was auf der Bühne Puder und Schminke deckt, kleine Runzeln, kleine Fältchen...

Das Objektiv ist nun einmal — objektiv!

Der Herr Operateur.

Wenn die Kinoindustrie dankbar wäre, würde sie jedem Operateur nach, sagen wir einmal: fünfjähriger Tätigkeit, einen sorgenfreien Lebensabend in einem milde geleiteten Sanatorium ermöglichen. So würde der Mann langsam im Laufe der Jahre seine Nervosität entladen, sein Größenwahn würde mit der steigenden Entfernung von der Effektlampe sinken — er würde vielleicht ein annähernd zufriedener Mensch werden.

Aber in der Fabrik ist der Operateur der befehlshaberische Subalterne, der mächtigste Untergebene, der eigentliche Herr über Leben und Tod. Er steht an der Kurbel. Er allein weiß, ob genug Licht auf dem Bild ist. Er hat es in der Hand, die schönste Abendstimmung in lächerlichen Sonnen-

schein umzuformen: er kann aus einem Raminfeuer, das eben noch ein brillanter Effekt war, eine ordinäre Lampenbeleuchtung machen. Er ist der wahrhaftige Herr über Leben und Tod — auf der Leinwand.

Von der Photographie lebt das Kino. Der Mann am Objektiv ist das Herz der Fabrik. Sechs Augen würden für seine Funktionen gerade ausreichen. Er ist dafür verantwortlich, daß alle Personen „auf dem Bild“ sind, d. h. innerhalb des Bildwinkels sich befinden. Er ist verantwortlich, daß die Details im Hintergrund genau so scharf sind, wie ein Mundwinkelzucken ganz vorn. Er ist verantwortlich, daß die kühnen Experimente der Regisseure, die mit Scheinwerfern und hochkerzigen Effektlampen arbeiten, noch ein Resultat geben, das man dem Publikum vorführen kann. Wenn das Objektiv auch noch so lichtstark, die Filmemulsion noch so empfindlich ist: es bleibt ein problematisches Unterfangen,

Licht, dann wieder muß der Operateur hören, daß mit einer „Fuhre Licht“ auch ein Portier drehen kann. Dann brüllt eine Stimme aus dem Hintergrund: Großaufnahme des Herrn A., und dann wieder müssen neue Lampen herangerückt werden, um das Gesicht einer Diva zu bringen, die nicht zu hart photographiert sein will.

Und der Kurbelkönig ist mit seinen Augen überall. Er steht in Hemdsärmeln und mit gespreizten Beinen da, markiert eiserne Ruhe, lugt durchs Visier und stellt ein, immer schärfer. Sein Apparat folgt dem Schauspieler, er begleitet ihn auf seinem Weg: es wird „Panorama“



Die schwierige Einstellung

Fackeln in der Nacht zu filmen, grelle Effekte ohne Überstrahlung auf die Leinwand zu reproduzieren.

Und wenn selbst das Technische sozusagen bereitgestellt ist, dann muß der Operateur seine künstlerische Empfindlichkeit in Betrieb setzen. Die

Photographie darf nicht so weich, der Ton darf aber auch nicht so hart sein. Die Gesichter sollen „Kontraste“ haben, aber sie dürfen auch nicht grau sein. Bald fordert man „zerstreutes“

gedreht. Bald senkt sich der Kasten, bald geht er in die Höhe: wie das belichtete Objekt es fordert. Mit eiserner Miene, in der nur ein Zucken um die Mundwinkel irrt, steht der Operateur da. Aber der Kenner weiß, daß mit einem Stück Stahl in Weißglut einfacher umzugehen ist als mit ihm. Setzt ein unrechtes Wort und der Mann gibt dem Apparat einen Stoß, zieht sein Jacket an und geht in die Kantine. Dann ist Schluß.

Wie ein rohes Ei wird der Herr Operateur behandelt. Er teilt jedem vertraulich mit, daß eigentlich er es sei, welcher —! Und die Motive: ja, da hätte ihm der Regisseur intelligenterweise freie Hand gelassen. Und diese Pose und diese Haltung: ja, da hat der Regisseur ihm . . .

Und so geht es weiter. Wenn der Operateur abends die Fabrik verläßt, spielt eine Glorie um ihn. Was zurückbleibt, ist Handwerkszeug. Er ist die Kinematographie. Sie fängt an mit dem Kurbelkasten, und sie hört auf mit dem Kurbelkasten, und der Mann an der Kurbel, der geheime König der Fabrik — das ist er, der Herr Operateur.

Das Atelier.

Die höchsten Temperaturen in Deutschland werden im sommerlichen Filmatelier erzielt. Von oben, durch ein im höchsten Maße lichtdurchlässiges Glasdach, durch die vier gläsernen Seitenwände prallt das grellste Sonnenlicht herein. Man hat zwar die Verriegelung in Betrieb gesetzt, die Arbeiter sind in Hemdsärmeln, die Regisseure und ihre Gehilfen in langen Malerkitteln — gucken wir nicht darunter! — aber als wildeste Hitzeakkumulatoren wirken dann wieder die unseligen Schauspieler, die im blendendsten Sonnenschein, durchstrahlt von ein paar Jupiterlampen, abendliche Gesellschaft mimen.

Diesen tropischen Charakter des Ateliers vergißt man nie, wenn man einmal im Hochsommer im Glashaus war. Er ist der wesentlichste Eindruck.

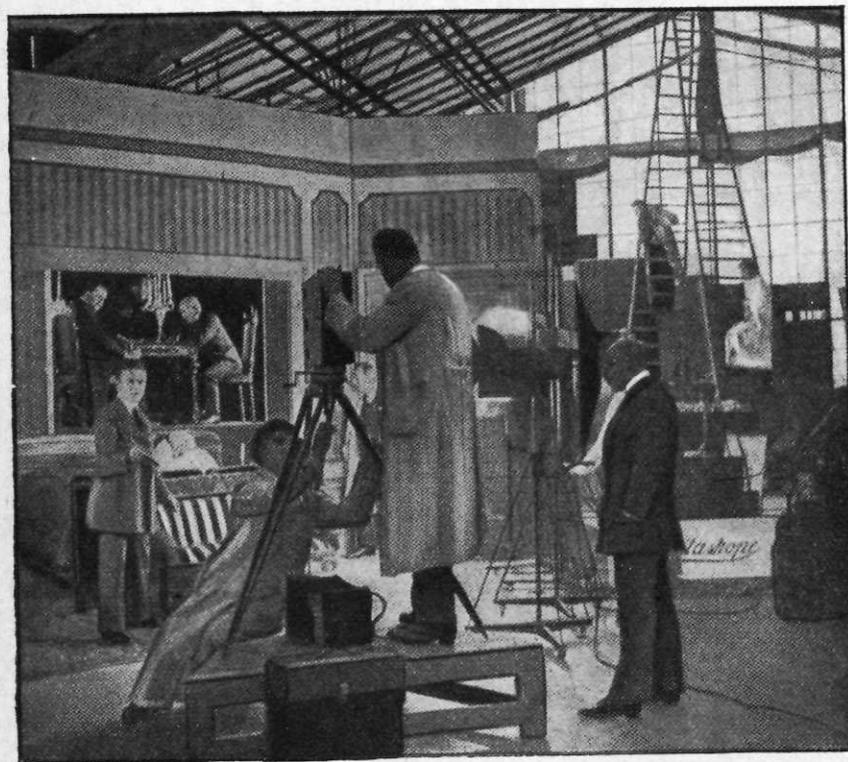
Sonst ist zu bemerken, daß es keinen Ort gibt, wo man so ausgiebig und unerwartet stolpern, sich den Kopf zerschlagen oder Geräusche erzeugen kann, die in keinem Verhältnis zu ihren Ursachen stehen. Man sieht nichts, gar nichts: aber auf einmal stößt man gegen eine eiserne Kette, die von der Decke herabhängt, oder der Fuß prallt gegen ein Kabel, das sich unsichtbar am Boden herumschlängelt: oder man fühlt die Gegenwart unbegreiflicher Mächte durch zusammenstürzende Kulissen. Es ist für den Laien ein wenig empfehlenswerter Aufenthalt.

Auf den ersten Blick wirkt das Atelier wie eine Mischung aus einer großen Apparatefabrik mit einem wenig wählerischen Trödlerladen. Möbel stehen in den Ecken herum, irgendwo ein mittelalterlicher Flügel. Teppiche rollen sich auf einem Haufen. Und von der Decke hängt eine

Batterie braunlackierter Lampen, Scheinwerfer starren drohend mit ihren elektrischen Augen. Die Jupiterlampen — hochferzige Lichterzeuger — harren an der Wand.

Aber im Augenblick, wo aufgebaut wird, erweist sich dieses fragwürdige Chaos als ein höchst zweckmäßig geordneter Organismus. Die eisernen Kräne ersparen menschliche Arbeit. Die heimtückischen Kabel setzen das Atelier unter Licht, tragen im Augenblick in die dunkelste Kulisse den erfrischendsten Sonnenschein. Die unnützen Praktikabel stellen Treppen her, Estraden!

Im Nu stehen ein halbes Duzend Zimmer im Atelier. Jedes nutzt auf seine Weise die Lichtverhältnisse aus. Bald ist es nur die Ecke, die der Regisseur aus dem ganzen Zimmer herauschneidet, bald ist es auch ein ganzes Zimmer, wenn der Raum Träger eines großen Spiels ist . . . und es erweist sich, daß da in dem großen Raum nicht ein Zentimeter Holz ist, der nicht von höchster Bedeutsamkeit ist. Selbst die eiserne



„Der Traum der Schwiegermutter“ oder: Wie eine Vision entsteht.

Brücke, die an der Decke schwebt, trägt einen Operateur, der von oben kurbelt und die Menschen in einer abenteuerlichen Vogelperspektive verzeichnet auf den Film bannt.

Man bekommt Respekt vor dieser Riesenmarkthalle aus Glas, in der eine Schar von Menschen in ewiger Tätigkeit auf und abläuft. Nur diese Dimensionen ermöglichen es, ganze Kornfelder im Atelier aufzubauen, und es ist durchaus nichts Außergewöhnliches, daß lange Straßenfronten, die aus irgend einem Grunde nicht nach der Natur aufzunehmen sind, quer durchs Atelier gebaut werden. Ross, Mann und Wagen — das spielt bei den modernen Einrichtungen des Ateliers keine Rolle. Es würde selbst eine Elefantenherde gutwillig ertragen.

Eine neue, selbständigen Gesetzen unterworfenen Welt baut sich im Glashaus auf, nicht so pathetisch, nicht so geschäftig wie die Welt da draußen, aber immer amüßant und mitreißend, für den, der sie sich ansieht, wie für den, der arbeitseifrig mitspielt.

Requisiten.

Eine Mumie wird von einem Blumenkohlkopf und einem Gänsebraten als Sockel getragen. Sieben Schreibzeuge kokettieren mit einem halben Duzend Sektgläser. Ein ganzer Tierkreis von Rippenfiguren steht geheimnisvoll beisammen. Was irgendwann ein Leben bei einer so unscheinbaren Gelegenheit dramatischer gestalten kann, ruht in den hohen Regalen der Requisitekammer.



Unionfilm

Lichtstimmung

Es ist in diesem Jahrmarkt der Eitelkeit scheinbar wenig Ordnung. Aber der Requisiteur zieht mit unfehlbarem Griff alles hervor, was die luxuslüsterne Seele des Regisseurs wünscht. In drei Sekunden ist eine wahre Lebemannstafel mit den erlesensten Gerichten bedeckt, Sekt perlt in Spitzgläsern, Austern glänzen schlüpfrig, Raviar türmt sich verlockend, und erfrischend winkt die bunte Obstschale.

Vor ein paar Atemzügen noch lag das alles verstaubt als trostloses Papiermache im Regal. Jetzt prunkt es mit theatralischer Lebendigkeit.

Die Requisitekammer beherbergt kleine Eisenbahnzüge, die durch Zwergtunnels fahren. Auf einen mächtig großen Tisch stellt der Requisiteur Häuser mit hohen Glasfenstern, an denen Schatten gespenstisch vorbeihuschen, inszeniert Blitzeinschläge, Bombenabwürfe über Zeltlager, in einem Bottich Unterseebootkatastrophen, und das alles erfordert nicht mehr Aufregung als die Bereitstellung eines Kaffeeservices. Was im Leben imitiert werden kann, stapelt sich in der Requisitekammer auf.

Die Kunst des Requisiteurs besteht darin, nie in Verlegenheit zu kommen. Er muß ein paar Universalinstrumente haben, die er ebenfotog als Zigarettenspitze wie als Browning, als Strickleiter wie als Korbsessel anbieten kann. Wenn aus dem Atelier die Stimme erschallt: Requisiteur, ein Duzend Tausendmarktscheine und ein elegantes Reisenecessaire, so muß das im Augenblick oben sein; der Requisiteur bringt es herauf, kein Mensch weiß woher, kein Mensch weiß wie — und es sieht echt aus, üppig, glänzend. Und in das Herz sieht kein Mensch!

Die Kantine.

In der Kantine sind alle Menschen gleich.

Der weltberühmte Charakterspieler sitzt am selben ungedeckten Holztisch wie die zweite Naive aus Bomst, die zufällig durch Protektion in der Komparserie mitmimen darf. Ballettmädels, die den prunkenden Gesellschaftsflor markieren, überstrahlen die Diva, die noch im kurzen Kleidchen eines armen Laufmädchens eilig eine Tasse Kaffee trinkt...

In der Kantine ist es möglich, daß die Dreißigtausend-Mark-Gage mit dem „Chorherrn“ aus Gleiwitz das brüderliche Du tauscht. Die brillantenstrahlende Diva ist die gleiche Wurstfülle wie der Chor vom Vorstadttheater. In der Kantine sind die Rangunterschiede verwischt.

Wenn Aufnahme ist, sind die beiden Zimmer mit den rohen Holztischen und Stühlen überfüllt. Es sitzen auch drei Leute auf zwei Stühlen: wenn sie hübsch ist, tun sie's sogar gern. Aus ungeheuren Töpfen wird das Mittagessen verteilt, das zu erschwinglichem Preis für jeden gleich gereicht wird. Luxusbedürfnisse sind ziemlich eingeschränkt. Die Schnapsbatterie wird durch Steinhäger und einen zweifelhaften Kognak meist



Eine Filmweife

gedeckt. Aber man verlangt auch nicht viel. Was man braucht, ist eine Stillung des Hungers bis zur Stadt. Denn das Atelier liegt fern allen Möglichkeiten städtischer Eleganz. Es liegt prinzipiell in verschwiegenen Vororten und die Fahrt präpariert für alle Genüsse der Kantine. Selbst die verwöhnteste Dame wird auf Armensch-Niveau zurückgeführt.

Wer nichts zu tun hat, sitzt in der Kantine. Er liest ein halbes Duzendmal dieselbe Filmzeitung, ärgert sich, daß andere Namen so groß gedruckt sind, ist die obligate Wursthulle, trinkt seine Weiße, und wenn er Partner findet, spielt er Skat. In den Spielpausen stürmt eine bunte Wolke herein, elegante Kostüme füllen den Raum, Frack knistert an Seide, Ballschuhe treten auf harte Bohlen, und alles plauscht und erzählt . . . die ewig unzerstörbare Fröhlichkeit von Puder und Schminke.

Die Film-Intimitäten werden herumgereicht, die Honorare werden kritisiert, ein alter Barde erzählt von seinen Abenteuern, Herrgott, man kennt sich ja aus Ratibor, und dann gehts los: wissen Sie noch, wie ich als Graf Traut . . . Aber ich als Melchtal . . . Das wäre eine Rolle für mich! Und tausend Erinnerungen schwängern den Raum, von allen Seiten strömt neue Nahrung hinzu, und wer nichts weiß, und wer nichts rasch etwas. Die Bühnenarbeiter kommen hinein, lassen sich ihre Flasche geben, packen ihre dicken Brotkloben aus, Zigaretten glimmen, dicke Rauchschwaden einheimischer Zigarren, die Stube ist geknäuelt voll . . .

. . . da kommt das Schicksal herangeeilt, die Tür wird aufgerissen, der Hilfsregisseur erscheint, er ruft . . .

Und zwei Sekunden später sieht man würdig im Atelier, macht vornehm Konversation, hebt die Schleppe, beugt sich zu einer Dame herab, leidet, kämpft, rast, schlägt, stürmt . . . bis wiederum der Abschiedschoppen in der Kantine den Filmtag beschließt.

Die Rolle.

O schöne Zeiten grüner Jugendschwärmerei, wenn uns der schlürfende Theaterdiener die Rollen in unser Stübchen brachte! Nächstelang fraßen wir sie bogenweise in uns hinein, wir wiederholten sie im Gehen und Stehen, beim Essen und Schlafengehen: Wie ein Schatten begleitete uns die Rolle. Denn sie war das einzige, was in dieser Zeit üppig war.

Nun zieht das Kino seine Zelluloidbänder durch unser Leben — und das dicke Rollenheft ist verschwunden. Ja, die Darsteller haben im allgemeinen keine Ahnung von den Vorgängen, unter denen sie fünf Minuten später leiden oder jauchzen werden. Mit ein paar Worten sagt der Regisseur, mit was für einem Typ sie sich abzufinden haben, und erst im Laufe des Spiels wird ihnen klar, was für eine Funktion sie im Getriebe des Dramas haben.

Denn der Filmrolle fehlt alles, was die Rolle auf der Bühne reizvoll und lebensfähig macht. Der Filmmensch hat keinen Charakter: er ist ein einzelliger, nicht sonderlich differenzierter Typus. Also ist alles überflüssig, was man Anlage, seelisches Durchleben der Rolle nennt. Der Darsteller erfährt den Typus, hält ihn mit Anstand durch, und sucht die

einzelnen Gefühlsergüsse möglichst ausdrucksvoll zu erleben. Das genügt.

Mein Gott, wir haben im Film keine Zeit. Auf der Bühne kann sich der Schauspieler gestatten, einen seelischen Übergang minutenlang auszuspielen. Wenn man das kurbeln würde, käme etwa dasselbe heraus, als wenn man ein geschminftes Gesicht unters Mikroskop nähme: ein gräßliches, vergrößertes und vergrößertes Abbild, das nur scheußlich wirken würde. Der Film fordert letzte Konzentration, Eindampfung, Extrakt. Wer nicht entschieden umlernt, wird aus einer Filmrolle ein Schauspiel machen und den Zuschauerraum mit Langweile anfüllen! Das ist das Geheimnis des Mißerfolges so vieler großer Bühnenkünstler im Film.

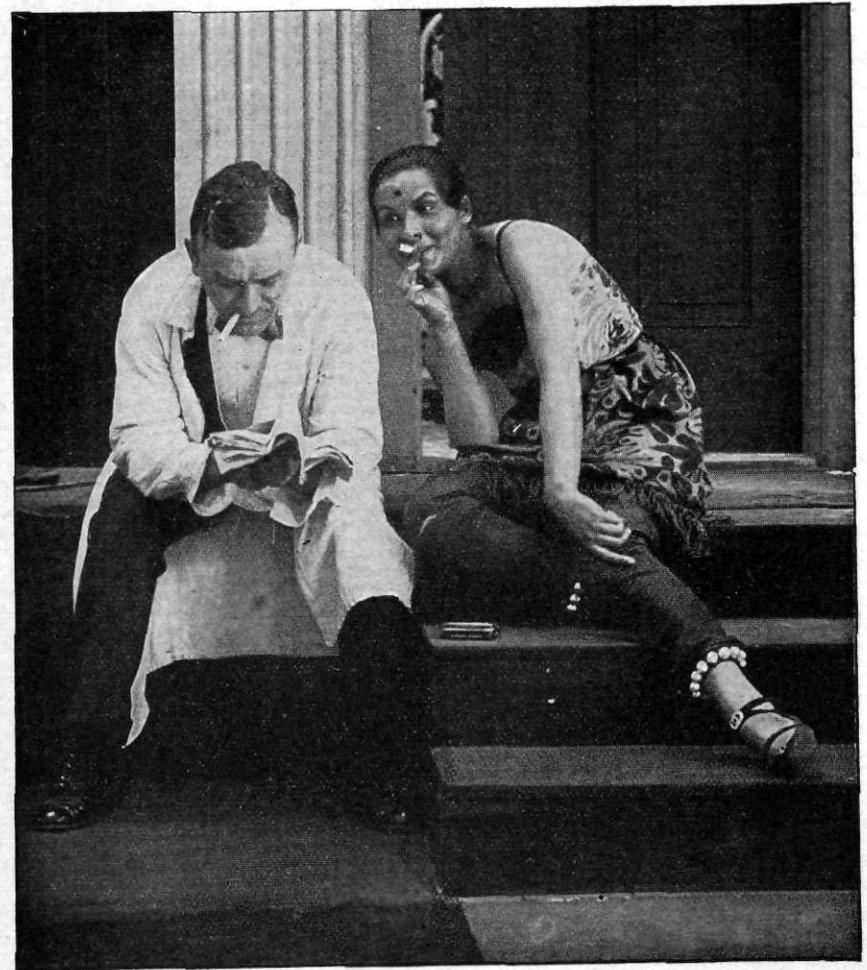
Die Hauptrollen liegen ja im Manuskript schon ziemlich klar. Die Sache wird erst bei der Aufnahme bunt, wenn der Regisseur seinen aufgespeicherten Schatz an Einfällen los läßt. Dann kommt die Nuancenreichei, die schon beim Theater Stolz und Spott der Kollegen ist. Dann wächst plötzlich eine kleine Rolle ins Riesengroße, weil sie der Regisseur mit so viel „Regieeinfällen“ behängt, daß ihr Schatten auf die Hauptdarsteller fällt und sie verdunkelt. Eine Frau mit einem hübschen Gesicht wird plötzlich entdeckt, der Regisseur schiebt sie nach vorn, weil sich das Gesicht photographieren läßt, und plötzlich wird aus der harmlosen Komparse eine kleine Rolle, die von Szene zu Szene wachsen kann.

In Amerika ist das anders. Für uns sind die mehrkräftigen amerikanischen Films unerträglich. Der Grund ist, weil sie aus wirklichen Rollen bestehen. Der Regisseur arbeitet mit einem Manuskript, das wirklichen Dialog enthält, die Schauspieler sprechen die vorgeschriebenen Sätze, bekommen wirkliche Rollenhefte mit nach Haus und so spielt sich im blauviolettten Licht der Effektlampe ein wirkliches Schauspiel ab. Das hat natürlich seine Vorteile. Die Rolle ist bis ins Detail ausgearbeitet, ehe der Regisseur zu arbeiten beginnt. Die Vorgänge kommen vorbereiteter, die seelischen Ereignisse sind verständlicher, das Mienenspiel breiter, ausgespielter, aber... aber...

Mit Film hat das alles wenig zu tun. Die Spannung geht verloren, das Tempo kriecht mit Totengräberlangeweile. Der Film hat mit der Bühne eben nichts gemein. Wenn man es so ausdrücken darf: eine Strecke, die auf der Bühne in drei Minuten durchlaufen wird, muß im Film in zwei Sekunden bewältigt sein.

Aber das ist amerikanischer Stil. Bedürfnis nach Rührung, Ankurbelung des Sentiments. Wir wollen Unterhaltung, äußerste Spannung, letzte Zusammendrängung: und das gibt uns der Film. Auf diese Weise frist ein einziger Film natürlich viel mehr Material auf als sechs amerikanische Sujets; aber wir werden mit stärkeren Kräften geladen,

reizvoller angepannt. Die schöne Rolle hat allerdings der Darsteller nicht mehr. Er muß die paar Stichworte hineinschlucken, sich blitzschnell in die Situation finden, sofort die Handlung beherrschen, und es ist von seiner Kinobegabung abhängig, was er aus den Anweisungen des Regisseurs, den paar Notizen der Rolle, der photographischen Gelegenheit mit seinem Temperament macht.



Sybill Binder (Berliner Lessingtheater) wird eine indische Göttin spielen

Es gibt keine Rollen im Film. Auf der Bühne sind zwei komische Väter noch ganz getrennte Lebewesen. Im Film unterscheiden sie sich nur durch die verschiedenen Handlungen. Aber alle komischen Väter, die je im Film erheitern gewirkt haben, würden sich durchweg gleichmäßig benehmen, wenn sie in die gleiche Situation gebracht würden. So bedeutet der Film eine vollkommene Schematisierung der Typen: was er dadurch sozusagen an literarischer Feinheit einbüßt, gewinnt er durch die unbegrenzte Freiheit, die er der persönlichen Begabung des Darstellers offenläßt.

Der Passant als Mitspieler.

In jedem Menschen schlummert ein kleiner Bassermann. Es ist vielleicht nicht einmal nur Eitelkeit, sondern: jeder sucht nach einem Ventil, um seine aufgespeicherte Lebensenergie gründlich loszulassen. Eine Gelegenheit, um sich mit einem Schwung aus dem Bezirk konventioneller Leisetreterei herauszuheben.

Bei jeder Freiaufnahme in der Stadt erlebt man das mit gleicher Überraschung. Das Kino verbraucht nun einmal große Mengen von Lebenskräften und sie sucht es sich da, wo das Leben am stärksten pulst. Den Potsdamer Platz in Berlin habe ich mindestens eintausendmal in allen Stimmungen photographiert, und das ist nicht immer eine Kleinigkeit.

Man muß ja so vorsichtig sein. Bahnhöfe dürfen nicht photographiert werden. Also stellt man den Apparat im geschlossenen Auto auf, ein Mann hält ihn fest, der Operateur kurbelt durchs Fenster. Und dann spielt man schnell seine Szene herunter. Ein Onkel kommt im großfarierten Kostüm aus dem Bahnhof, schon ballt sich eine Gruppe Neugieriger. Er beginnt zu schimpfen, die Guten haben keine Ahnung, daß sie gefilmt werden. Der Onkel läuft davon. Die ganze Schar sitzt ihm auf dem Nacken — da merken sie, daß es ein Film ist. Und nun wird die Freude noch größer, sie schlagen den guten alten Komiker wirklich, der explodiert nach allen Seiten, die Szene ist von einer Lebensechtheit, die den Regisseur mit tiefster Befriedigung erfüllt. Heimlich feuert er die billige Komparserie noch an, der komische Onkel weiß sich vor Verlegenheit gar nicht zu lassen, läuft ins Objektiv hinein, der Haufe nach... da öffnet sich das Auto; hilfreiche Hände ziehen den Komiker in den Wagen, der Schlag fällt zu und man fährt im Theatriskarren los, geschwellt von dem Gefühl, das Herz der Großstadt wieder einmal auf der Leinwand zu haben.

Rinder und Tiere.

Eigentlich ist es ein Geheimnis, warum die Tiere auf der Leinwand so bezwingende Wirkung ausüben. Etwa ein Summer, ein einfacher



„Die Rache des Apachen“
oder: Der gefilmte Schußmann

lebender Summer! Man krümmt sich vor Lachen, wenn man ihn kriechen sieht. Öffnet er aus irgend einem Grunde die Scheren, ist man vor Begeisterung hin. Die Sensation eines Films war einmal, als über einen leeren Gang eine fette Rase sich hinrollte. Das Publikum war entflammt.

Heut ist es schon ein Trick der Routiniers geworden, an der richtigen Stelle Tiere zu verwenden. Die Zeit ist ja gottseidank vorbei, wo die Destinn im Löwenkäfig eine Attraktion bedeutete. Aber zur Betonung irgendwelcher Gefühle, die der Film lebendig machen soll, werden Tiere herangeholt. Ein Zimmer, dessen Verlassenheit dem Zuschauer sozusagen ins Gesicht springen soll, ist plötzlich mit wimmelnden Ratten gefüllt. In einem Geisterseherfilm verlangte der Käufer ausdrücklich, daß im Privatbureau des Zauber Künstlers zahllose Tiere an den unerwartetsten Stellen auftauchen sollten. Der Mann kannte sein Publikum: dressierte Säbne, eine Paviansippe, ein paar federgekrönte Arraras und zwei Gürteltiere — der Erfolg war verblüffend.

Auch pußt man die Films gern mit Kindern auf. Es liegt nun einmal in jedem Menschen ein natürliches Wärmegefühl für das Kind. Wenn am Schluß einer Burleske das Baby, das ja kommen muß, in natura vorgezeigt wird, schreiend, mit breitem Grinsen, rosig in seinem Steckfissen, dann bleibt keine Hand still und das Publikum ist begeistert.



Die Manège im Glashaus

Max Mac

Die Arbeit im Glashaus

Die Auffahrt des Herrn Regisseurs.
 Die Parade der Darsteller.
 Die Frau als Kunstobjekt.
 Nur eine kleine Barszene!
 Der Regisseur mit den vier Armen,
 sechs Beinen, acht Füßen und
 der Regie-Lunge.
 Der gelungene Dreh.

Die Arbeiter stehen am Atelierfenster, das der Straße zu liegt. Sie trinken Bier aus Flaschen, essen, unterhalten sich. Plötzlich werden die Blicke schärfer, auf unerklärliche Weise verschwinden Flaschen und Schnitten, jeder springt zu den Dekorationen.

Draußen ist ein offenes Auto vorgefahren. Der Regisseur klettert aus dem Schlag, windgerötet, lächelnd, die längst verglimmte Zigarette im Mund. Schlankweg läuft er ins Atelier. Der elegante Herr hinter ihm, der dienstfertig den Schlag geöffnet hat, besorgt die Zahlung. Er ist der Adjutant, die linke Hand, der Unvermeidliche, der Hilfsregisseur.

Der Regisseur tritt ins Atelier. Das gesamte Personal ist gerade dabei, sozusagen den letzten Strich zu tun. Sie messen prüfend mit den Augen, bohren noch eine Kullisse fest, werfen noch einen Pinselstrich hin: mit einem Wort, der Punkt auf dem I wird gerade zutage gefördert.

Das ist immer so, wenn der Regisseur zum erstenmal beim Beginn eines großen Films das Atelier betritt. Es liegt sozusagen ein Gefühl in der Luft: preussische Pünktlichkeit, punkt zehn Uhr soll die Aufnahme steigen, mit dem Glockenschlag zehn wird der letzte Pinselstrich getan und die Parade kann beginnen.

Aber was der Regisseur nie wissen darf (und ach so gut weiß): seit einer Stunde stehen alle Dekorationen, der Fabrikleiter war längst im Atelier, das Personal schwast seit einer Stunde, aber...

Aber es ist so sympathisch, wenn man sich gegenseitig einredet, daß man für einander da ist. Das Leben wird soviel leichter, wenn man sich zu dem Glauben erzieht, die Mitmenschen wollen es sich gegenseitig angenehm machen.

Der Regisseur läßt sich von seinem Adjutanten das Manuskript geben. Er überseht noch einmal die Szenen, die er heut aufnehmen will, vergleicht die Dekorationen, ob sie mit dem Gang der Handlung übereinstimmen und atmet auf.

„Fertig“, ruft er. „Wir wollen anfangen. Ich nehme zuerst die Bar mit Erika und dem Millionär Brown auf...!“

Ein unentwirrbarer Stimmnäuel durchläuft die Fabrik. In den Gängen bei den Garderoben schallt es: Bar mit Erika und Brown! Der Operateur kommt mit den Kassetten herauf, die Lampen werden herangerückt, der Regisseur überliest noch einmal den Text der Szene.

Luftiges Treiben in einer Bar. Sehr vornehm, etwas bizarr. Konversation, plötzlich wenden sich alle Blicke zur Tür: Erika tritt ein. Begrüßung. Pause. Brown zieht Erika in eine Ecke. „Achtzig Meter,“ ruft er dem Operateur zu. „Wieviel Damen sind hier?“

„Bierzig. Lauter ausgesuchtes Material,“ antwortete der Hilfsregisseur beflissen. „Und etwa dreißig Herren.“

Er weiß, der Herr Regisseur liebt es, in seinen Gesellschaftsszenen mehr Damen als Herren zu beschäftigen. Frauen wirken im Film immer interessant: Männer müssen noch allerlei können. Und schon öffnen sich die Ateliertüren, und eine buntpfarbige Menge wogt herein. Ein ganzes Modemagazin. Parfüms, Zigarettenduft, Rauschen von Seide...

„Alles zur Seite!“ ruft der Regisseur plötzlich mit Stentorstimme.

„Wo ist Herr Brown?“

Ein distingierter Herr, weißes Haar trotz des interessanten jungen Gesichts tritt vor. Die Korrektheit seines Anzugs beruhigt den Regisseur. „Und wo ist Erika?“

Fröhlich lachend kommt Erika heran. Es ist der Star für Soubrettenrollen, ein frisches, immer gutgelauntes, feckes Gesicht, mit her-



„Wenn wir nicht sind, kann die Nielsen doch nicht machen —!“

ausforderndem Stumpfnäschen und ewig lachenden Augen. Schlank, brillant gewachsen, bemerkenswerte Beine.

Der Regisseur begrüßt sie kameradschaftlich. Dann geht es an die Arbeit.

Der Mixer, tadellos frisiert, bekommt den silbernen Doppelbecher in die Hand. Lange, kostspielige Erlebnisse haben den Regisseur gelehrt, daß ein Prince of Wales immer noch das dekorativste und stilvollste Getränk in einer Bar ist. Kellner, mit der Verbeugung eines Oberhausmitgliedes, erhalten ihre Route vorgezeichnet, wie sie mit den Stühlen umhervoltigieren sollen.

„Und seien sie vorsichtig. Dieser Platz bleibt für den Tanz Erikas mit Brown frei! Über diesen Tisch und diesen Sessel dürfen Sie nicht hinaus, sonst sind Sie aus dem Bild. Sie, Schulze, spannen Sie mal eine Schnur auf, wie weit die Leute an jeder Seite gehen dürfen. Und wie gesagt, kommen Sie mir nicht in das Tanzbild: wer mir einen der Tanzenden deckt, kommt nie wieder in mein Atelier! — Aus! Erledigt! Jetzt werden die Gäste gruppiert!“

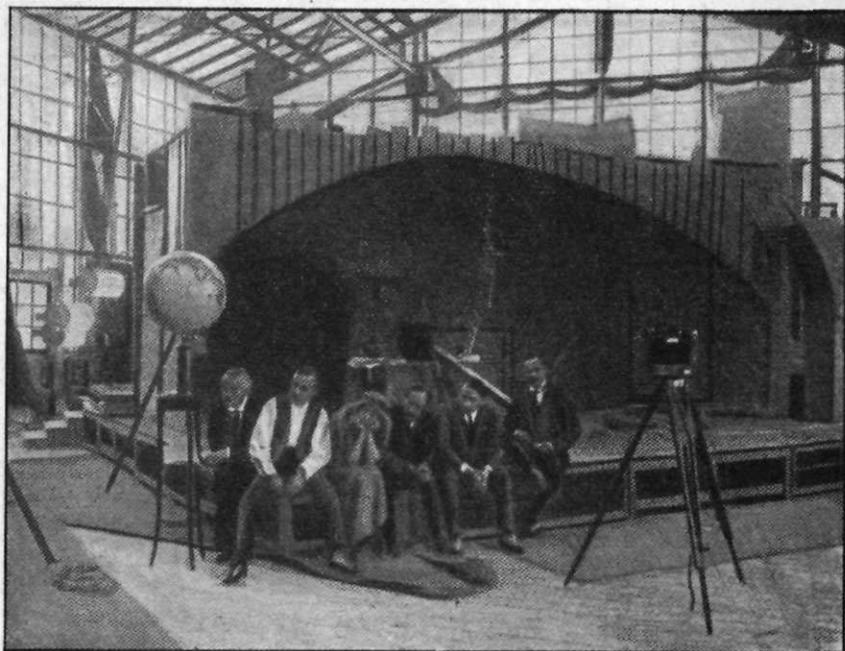
Die leeren Stühle wiegen sich unter ihrer süßen bunten Last. Zigaretten qualmen auf. Spitzgläser funkeln in der Sonne. Arme schlingen sich weich um lässig hingeflegelte Nacken. In das Atelier kommt allmählich eine heitere betriebsame Stimmung.

„Ruhe!“ brüllt der Regisseur. „So. In dieser Situation bleiben Sie eine Sekunde sitzen! Sowie ich in die Hände klatsche, steht der Kavalier da am Vordertisch auf. Er will gehen. Sie, Fräulein, und Sie, Kleine da, halten ihn zurück. Bieten Sie alle Künste auf, die Sie für Ihren Freund übrig hätten. Die Nebentische sind freundschaftlich aneinander geraten. Damen hüpfen hin und her. Mein Gott, nicht zu echt, wenn ich bitten darf. So kleine harmlose Pouffaden, die viel versprechen und nichts sagen. Ihr hinten da seid nun allmählich beschwipst geworden. Die Blonde da soll mit dem Kellner mit dem Lordgesicht anbinden, andere sollen Tanzschritte machen. Rechts hinten bringt ein Kellner in einem Körbchen — Hilfsregisseur, ist das Körbchen da? — in einem Körbchen kleine Bälle! Ihr spielt mit den Bällen! Sie, Primas, spielen begeistert, ein paar können mitsingen. Brown, Sie sitzen hier im Vordergrund an diesem freien Tisch in der Ecke. Betrachten lächelnd das bunte Bild. Sehen ein paarmal nervös nach der Uhr. Die Blumentante haben Sie weggeschickt. Wie Sie das letztmal nach der Uhr sehen, werfen Sie vor Nervosität mit dem rechten Ellbogen den Whisky um. Gut? Gemacht. Also schön. Sie — Sie sind ein bißchen verlegen! Meine Herrschaften, Sie von den benachbarten Tischen, nehmen Notiz von der Sache, lachen ironisch, ein paar Mädchen benutzen die Gelegenheit, um mit unserem schönen Mann hier zu kokettieren: der lange Kellner



Hella Moja

Phst. Binder



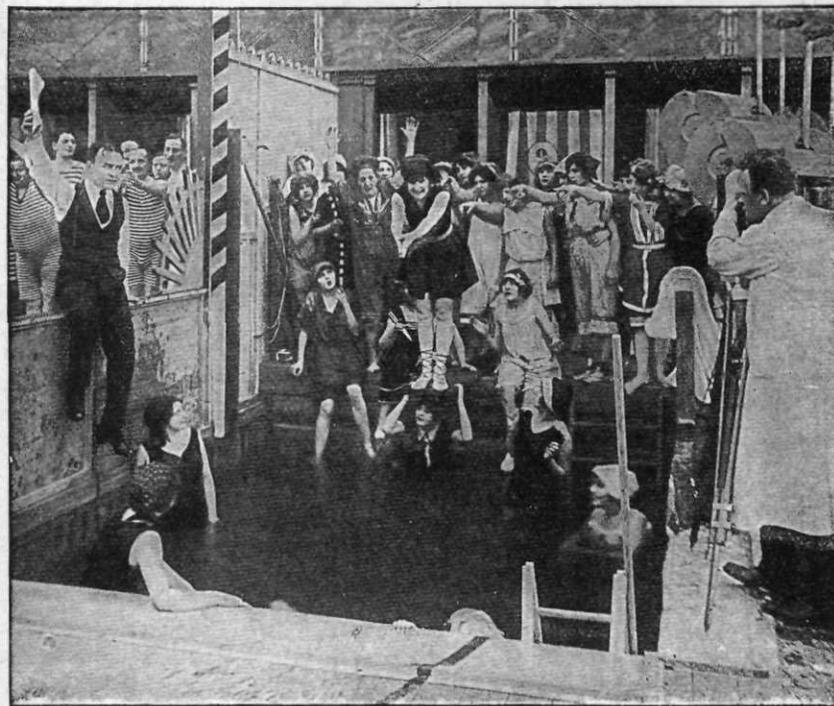
Tilla Durieux erholt sich von einer anstrengenden Filmrolle

da regelt den Schaden mit einem Gesicht, als wenn er Haushofmeister bei einem regierenden Herzog ist. Gut. Gut. Jetzt flaut die Sache ab, keiner achtet mehr darauf. In diesem Moment tritt Erika auf. Operateur, Sie kommen jetzt mit Ihrem Kasten nach hinten. Ich will eine Großaufnahme von Erika haben, so wie sie die Treppen heruntergeht, in den Trinkraum. Erika, du kommst herein. Garderobe ist draußen. Gutgelaunt, ein bißchen suchend. Du fühlst, daß dich gleich alle angucken werden, machst ein völlig unnahbares Gesicht. Blickst auf, übersiehst die Situation. So. Nein, nicht weiter. Hier bleibst du stehen. Guckst dich um...

„So! Operateur, jetzt wieder nach vorn. Meine Herrschaften, jetzt können Sie sich etwas anturbeln. Es fliegen Bälle umher, einige Mädchen müssen heftige Tanzbewegungen machen. Man plauscht miteinander, Herren laufen herum — Sie, Sie und Sie — sprechen Damen an, die Kavaliere merken es kaum, weil sie auch mit andern beschäftigt sind. So, so ist's gut!...

„Brown, Sie stecken Ihr melancholisches Gesicht auf. Plötzlich entdecken Sie Erika, Sie drängen sich jetzt durchs Gewühl. So Brown, Sie tun, als ob Sie Erika umarmen wollen, halten sich zurück, Erika,

Sie schütteln ihm burschikos die Hand. Setzen sich, bestellen sofort. Mixer, Sie machen einen komplizierten Flipp. Erika, Sie fangen Bälle auf, werfen sie zur Enttäuschung Browns zurück. Tisch rechts vorn, zwei Damen aufspringen, Kavaliere umfassen. Primas, tollere Musik. So, so ist's gut. Spielen Sie „In der Nacht, in der Nacht!“ So ist's recht. Kinder, tanzen, alle beiseite. Wo sind die beiden Tänzer? Los! Sie bringen jetzt ihre Sache. Erika, du trinkst, bist begeistert. Wieder Ballwerfen. Erika trifft ein großer Ball, nach hinten fliegt ein großer bunter Ball, die einfach ins Bild hineingeworfen werden. Schulze, Sie werfen von links, Herrmann, Sie von rechts den Ball ins Bild. Erika, du wirfst den Ball sofort weiter. Tanz ist aus. Primas, Sie kommen jetzt herunter, geigen sich zu Brown heran. Brown, Sie sind pikiert und gestört. Die anderen Herrschaften gucken zu. Erika, Sie lachen plötzlich hell auf, packen Brown und beginnen mit ihm zu tanzen. Brown, Sie



Unionfilm

Der Regisseur als Bademeister
Das Damenbad im Filmatelier

versuchen sich zu entziehen, es gelingt Ihnen. Erika, Sie gucken ihn einen Moment an, dann greifen Sie nach dem Kunsttänzer. Mr. Frank, Erika tanzt ausgezeichnet, Sie müssen sie natürlich ein bißchen führen. Noch ein paar Paare hinten tanzen als Hintergrund. So, ihr beide da ganz vorn. Operateur, so nahe wie möglich heran. Beleuchter, soviel Licht als möglich. So, jetzt ist's gut. Hier brechen wir zunächst mal ab!"

Der Regisseur klatscht in die Hände. „Noch einmal Probe!“ Die nun organisierte Masse setzt sich wieder in Bewegung. Der Regisseur ist überall, glättend, unterstreichend, Effekte ausnützend, dauernd mit dem Operateur konferierend, wie ein Bild kommt, den Beleuchter massakrierend, weil er immer noch nicht genug Licht auf die Gesichter hat.

Endlich ist er zufrieden. Er spricht mit dem Operateur. „Ich möchte noch einen zweiten Operateur. Da oben, auf die Brücke. Er soll mit seinem Apparat auf die Brücke gehen und die Szene von oben aufnehmen. Wenn ich eins rufe, drehen Sie, rufe ich zwei, hören Sie auf, und er dreht oben weiter, bis ich wieder eins rufe.“ In ein paar Sekunden ist auch das erledigt. Der Regisseur klettert auf einen Stuhl, überfliegt mit Feldherrnblick noch einmal die Versammlung. Dann ruft er laut: „Operateur, drehen!“

Und nun schreit er alle Vorgänge in die Masse hinein. Er arbeitet mit Händen und Füßen auf seinem Stuhl, klatscht in die Hände, schreit Texte hinein, die die Mitspieler sagen sollen, um das richtige Gesicht zu machen. „Sie da im rosa Kleid, stoßen Sie Ihren Kavaliere weg, laufen Sie einem andern zu. Ja, ja, so! Und Sie gucken ihr mit glasigen Augen nach, Brown: „Erika, ich kenne Sie nicht wieder!“ Erika, schrei ihn an: „Mensch, sei kein Trottel“. Operateur, drehen Sie oben. Kinder, schneller tanzen dahinten! Nicht so weit nach vorn kommen! Mehr Bewegung, mehr Bewegung! Erika, komm ganz nach vorn mit ihm. Sie, Kellner, bleiben Sie um Gottes willen so stehen! Danke, fertig!“

Und seine Rechte schiebt sich vors Objektiv. Dann wirft er sich in den Sessel und zündet sich gebrochen eine Zigarette an. Die Intimen nahen sich, sagen ehrfurchtsvoll Worte superlativster Anerkennung, er schlürft den süßen Seim ungerührt ein. Er hält das für selbstverständlich.

„Hilfsregisseur, die Komparserie hat eine Stunde Zeit. Ich mache jetzt die Szene zwischen Brown und Erika!“

Langsam leert sich das Atelier. Der Raum wird wieder kalt, trotz der hellen strahlenden Sonne, die in die Glasfenster fällt. Und behenden Schrittes eilt der Regisseur in die neue Dekoration, spricht mit Operateur und Beleuchter, mit Darstellern und Hilfsregisseuren und scheint alle Ermattung vergessen zu haben, glücklich, wieder aus dem atmenden lebenden Menschenmaterial neue Träume seines Willens gestalten zu können.

Max Max

Freiaufnahme

Filme im Grünen!
Der Filmkremser.
Der mitgenommene Dichter.
Der leutselige Regisseur.
Die vergrößerte Filmgröße.

Ein kupferfarbenes Auto, lang, schmal, mit mathematisch scharf-liniger Schnauze rast die Chaussee entlang. Dampf faust zischend heraus, Menschen schütteln die Köpfe, eine alte Linde hält wuterfüllt einen dichten Zweig dem kommenden Wagen entgegen. Aber er wird höhnisch von einem Holzgerüst beiseite gestoßen, das spitzwinklig aus dem Fond ragt.

Und ehe sie noch zur Besinnung kommt, rast ein zweiter Wagen hinterher; vollgepfropft mit lachenden Menschenkindern und Koffern. Es ist die modernste Form des Thespiskarrens. Der Filmregisseur fährt mit Personal und technischem Apparat zur Freiaufnahme. Die meisten Leute sehen schon am Stativ, das wie ein Banner aus dem Wagen ragt, um was es sich handelt. Und mit dem Wohlwollen des Großstädtlers an neuzeitlichen Institutionen murmeln sie: *Alha, Kientopp!*

Maienzeit, Osterzeit, wundervolles frisches Grün der neu atmenden Welt! Ozonreich und würzig duftet die Atmosphäre, frische Gerüche steigen aus dem Boden, begrünte Bäume eröffnen in reiner Luft male-ri-sche Perspektiven.

Der Filmregisseur stellt sich auf die Arbeitszeit ein. Jetzt ist es wieder möglich, zwischen den einzelnen Zimmeraufnahmen Freilichtbilder zu bringen. Im Winter ist der Himmel trübe. Nur graue Tage spiegeln sich auf der Leinwand wieder. Wollte man ein buntes Straßenbild haben, mußte man es im Atelier aufbauen.

Aber jetzt stellt es der liebe Gott zur Verfügung. Und pläzend von Arbeitslust fährt die ganze Kavallade ins Freie hinaus, vom Regisseur bis zum Laufjungen ist alles wolkenlos glücklich. Darum rast das Auto in so verboten schnellem Tempo, darum stößt es frohlockend den Dampf aus, was eigentlich den Zorn des Gendarmen erwecken sollte.

Aber Osterzeit, Frühlingszeit: alles, was nach frischen Kräften aussieht, gefällt heut den Mitmenschen.

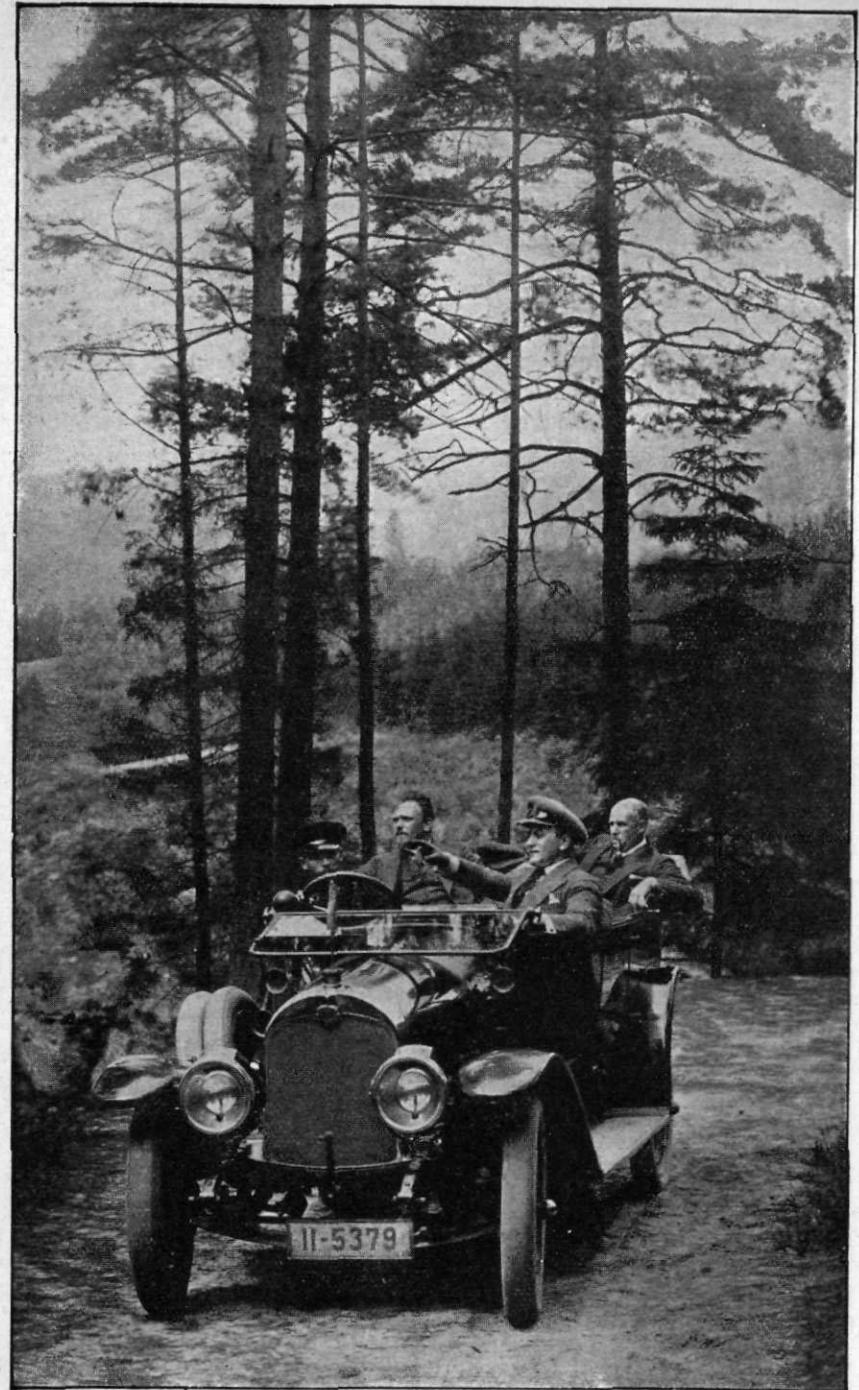
Den Blick scharf in die Ferne gerichtet, sitzt neben dem Chauffeur der Regisseur. Im Wagen ist es eng und heiß: er überläßt ihn den Schauspielern. Er thront auf dem Vordersitz: aber seine Miene ist so königlich, daß jeder weiß:

Er ist der Führer des Zuges.

Sie passieren eine Eisenbahnstation. Ein Wink. Und der Wagen hält.

Vor einem ländlichen Wirtshause steht ein Kremser. Köfferchen, Plaid's, große Ballen verraten, daß er nicht nur Ausflügler beherbergt. Und das Rätsel löst sich gleich: ein Hilfsregisseur meldet fast militärisch: „Bin mit dreißig Mann Komparserie angelangt.“

Der Regisseur dankt. Man geht in den Garten, setzt sich an den



Thespis von heute

ungedeckten Tischen. Butterbrote mit Weissen mit Himbeer geben das erste Frühstück ab.

Der Regisseur sitzt mit seinem ersten Darsteller — einem internationalen Stern des Bühnenhimmels — an einem kleinen Tisch. Er isst und trinkt wacker: es geht ihm gut. Dann wendet er sich zu dem Schriftsteller, der das Manuskript verfaßt hat.

„Lieber Freund, den ganzen Ausflug heut verdanke ich Ihnen, weil Sie mir die zwei Zeilen hingeseht haben: „Erwin in Zuchthäuslerkleidung arbeitet im Bergwerk.“ In Ihrem Manuskript sind es, wie gesagt, zwei Zeilen. Aber was bei Ihnen in Ihrer Branche eine kleine Randbemerkung ist, kann bei uns im Film ein entscheidender Farbwert sein. Ich werde jetzt vierzig Meter Bergwerk aufnehmen, kleine Zustandsschilderungen, Qualen des Helden, das werde ich in vier Szenen trennen und dann die einzelnen Stücke zwischen den Salonszenen usw. einsetzen lassen. So kommt eine größere Mannigfaltigkeit in ihr graues Bild, der Film wird sozusagen aufgehellert und gleichzeitig gibt die Natur, wie überall, auch bei uns einen dekorativen Hintergrund, der den Zimmervorgängen größere Plastik verleiht.“

Dann sieht er nach der Tür. Ein Wink zum Hilfsregisseur hinüber: und eine Minute später ist die ganze Schar alarmiert. Kellner rutschen hin und her, der Wirt rechnet mit dem Hilfsregisseur ab, mit vollen Backen suchen die Schauspieler noch den letzten Rest in sich hineinzufüllen; als der Regisseur im Wagen sitzt, ist der Kremser längst im Trab. Jetzt ist das Auto leerer, vieles Überflüssige ist in dem Kremser verstaubt, neben seinem Stern sitzt der Regisseur nur noch mit dem berühmten Schriftsteller im Wagen.

Man raft krumme Waldwege entlang, die Sonne strömt goldene Fülle durch dichtbelaubte Baumzweige, Staub rieselt fein von der Erde empor, die Bäume scheinen bei strammen Kurven zu zittern: alle Insassen schwelgen im Glücksgefühl der freien unbegrenzten Landschaft.

Die Freiaufnahmen, das ist das schönste an unserm Beruf. Es arbeitet sich nirgends so glücklich, wie unter der Sonne. Die Leute haben viel mehr Lust, man hat auch den Ärger mit der Beleuchtung und den Dekorationen nicht. Das kann der liebe Gott nun einmal besser. „Lieber Freund,“ wendet er sich an den Schauspieler, „Sie ziehen jetzt den grauen Kittel an. Der Hilfsregisseur wird Sie rufen, wenn ich Sie brauche. Ich will Sie nur einmal groß zeigen: im übrigen kommt es mir auf die allgemeine Szenerie an.“ Am Kalkbergwerk angelangt. Die Empfangsouvertüre ist vorbei. Man betritt das Bergwerk.

Es wird natürlich nur über Tag gearbeitet. Der Regisseur ist in der denkbar kürzesten Zeit orientiert und setzt dem Obersteiger in der präzisesten Form seine Wünsche auseinander.



Der Schloßbrand

Das Modell der kleinen Villa wird nachher abgebrannt. Der danach aufgenommene Film wird rot gefärbt und gibt den Eindruck des wirklichen Brandes.

„Ich brauche bewegte Gegenstände. Zum Beispiel diesen Bagger oder diese Fördermaschine müssen Sie ununterbrochen gehen lassen. Auch Ihre Feldbahn müssen Sie in Betrieb setzen. Ich will Ihren Leuten da gar nichts sagen: sie sollen ihren Kalk auf die Waggonen laden, ausschütten, wieder fahren usw. Die Karre darf nur nicht zu lange stillstehen. Können Sie nicht 'ne kleine Sprengung machen? Nicht? Wirklich nicht? Ich bezahle den ganzen Ritt! Also nicht! Aber so'n kleinen Berg-rutsch. Mit viel Staub und Geröll? Auch nicht? Es darf kein Unglück passieren? Aber es passiert doch nichts! Es darf auch nichts vorge-spiegelt werden? Aber lieber Freund, so eine harmlose kleine Staub-wolke mit 'nem kleinen Block Kalk — das ist doch ein Kinderspiel! Na, also! und nun sagen Sie mal, wie faßt man solche Hacke an und wie haut man den Stein los?“ Der Führer erklärt mit ein paar Griffen den Gebrauch der Hacke. Der Regisseur läßt es sich genau zeigen, hackt drauf los: jetzt weiß er es. Er wirft die Hacke hin.

„Danke. Und wo ist hier ein Haus oder irgend ein Verschlag, wo sich meine Schauspieler umkleiden können? Sagen Sie doch meinem Hilfsregisseur Bescheid. In einer Viertelstunde bin ich wieder hier.“

Der Obersteiger zieht mit dem Hilfsregisseur und der Schauspielerschar ab. Wie ein Gesangsverein schwankt die sommerlich gekleidete Masse davon. Aber der Regisseur sucht schon wieder etwas Neues. Er wendet sich an den Schriftsteller.

„Ich muß noch ein Stück Landschaft haben. Wissen Sie, so eine bewaldete Anhöhe mit weitem Ausblick. Irgendwo eine Dorfsilhouette. Blick von oben auf das Bergwerk und ringsherum Landschaft mit gutbelaubten Bäumen.“

Und schon sitzen sie im Wagen und jagen davon. Endlich hat er, was er braucht.

„Die Szene steht doch in meinem Manuskript gar nicht drin,“ bemerkt so beiläufig der Schriftsteller.

Der Regisseur lacht freundlich.

„Warum auch? Sie können doch auch etwas vergessen. Ich weiß auch noch nicht, wo ich sie verwende. Aber als ich das Bergwerk und die kleine Stadt dahinten sah, merkte ich erst, wie wichtig solch eine Szene ist. Das ist nun mal so bei Freiaufnahmen: es kommt nicht auf das Manuskript an: sondern die Direktiven gibt das Motiv. Aber wir wollen doch jetzt nicht fachsimpeln. Ich lege irgendeine Ihrer Salon-szenen hier draußen her und glauben Sie mir, wenn selbst das Manuskript mal 'ne lose Stelle hat und meine Schauspieler versagen: solch Motiv reißt alles heraus.“

Raum getröstet, zieht der Schriftsteller es vor, zu schweigen. Aber der Regisseur betrachtet mit Feldherrnblick die Umgegend, zieht seinen Block hervor, macht sich eine kurze Skizze. Dann denkt er nach. Und schon weiß er, daß er hier eine Abschiedsszene bringen wird, der Held ganz allein auf der Anhöhe, als Silhouette gegen die Sonne aufgenommen.

„Wissen Sie, das sieht wahrhaft vornehm und eindrucksvoll aus. Ganz ohne Statisterie. Der Mann steht da oben, man sieht nur den Schatten schwarz gegen den Wald, ich lasse ihn nur langsam die Hände erheben und sich an die Schläfe greifen. Dann steigt er hinunter. Passen Sie mal auf, wie das wirken wird.“

Und dann eilt er wieder zum Auto und heßt zum Bergwerk.

Inzwischen haben sich Massen von neugierigen Bergwerksleuten gebildet. Der Regisseur springt die Treppe herunter, sieht sich wohlwollend die Massen an, und mit einer entschiedenen Gebärde wendet er sich wie selbstverständlich an sie.

„Sie haben also Gelegenheit, sich gratis photographieren zu lassen. Ich führe Ihnen den Film mal hier draußen vor. Aber nun schnell, beleben Sie mal'n bißchen das Bild. Nicht wahr, hier arbeiten nachher ein paar Mann an diesem Stollen, ein paar Mann an diesem, ein paar bedienen die Förderung und die Eisenbahn, aber nicht wahr: keiner

kommt mir hier in diesen Winkel hinein. Hier spielt nämlich mein Stück.“

Und wie hypnotisiert von der Selbstverständlichkeit der Forderung, tun die Leute, was sie sollen.

Der Operateur kommt, er erhält seine Anweisungen.

„Also zuerst drehen Sie mal Panorama. Sie nehmen mir das Bergwerk im Betrieb auf. Den Stollen lassen Sie da ruhig ohne Arbeiter leer mit durchlaufen. Wenn ich Ihnen ein Zeichen gebe, stellen Sie den Kasten auf die Treppe da ein. Wo bleiben die Schauspieler?“

Und schon kommt die Treppe ein seltsamer Trupp herunter. Leute mit abgearbeiteten, gelben Gesichtern — Massen von Feint und Puder sind verbraucht — runde schirmlose Mützen, weite graue Anzüge... eine Schar von Zuchthäuslern. Und allen voran der große Künstler, berühmter Charakterspieler, der tonangebende Modelöwe Berlins: runde Mütze, grauer Sack, zerfurchtes Gesicht.

Mit ein paar Schritten ist der Regisseur bei ihnen. Sie kommen die Treppe herunter, unter ihnen der Held. Schreiten paarweise von den Aufsehern begleitet zum Stollen. Dort treten sie nebeneinander und arbeiten. Ganz vorn der Held. So haben sie mit der Hacke umzugehen. Und dann sagt er dem großen Darsteller, was er zu tun hätte. Und in drei Minuten steht alles, jeder weiß seine Bewegung, der Regisseur nimmt die Probe ab. Dann: los, drehen!

Das Bergwerk ist in voller Tätigkeit, es wird gefördert, die Bahn faust hin und her. Die Arbeiter mühen sich ab, plötzlich kommt ein grauer Zug von Sträflingen herunter. Schreitet paarweise zu den leeren Stollen. Der Held arbeitet vorn, packt seine Hacke. Blick der Verzweiflung...

„Fertig! Danke! Die Komparserie kann ins Lokal zurück. Herr X., wir haben noch eine Gegenlichtaufnahme zu machen.“ Und mit weitem Gruß zu den Arbeitern: „Vielen Dank, meine Herren. Die Knappschafstasse wird von mir hören.“

Und im selben Filmtempo ist die Aufnahme auf der Anhöhe gemacht. Der Regisseur fragt, wieviel Meter heruntergedreht seien.

„Fünzig Meter!“

„Ausgezeichnet. Dann machen wir hier auch eine Großaufnahme von Herrn X. Das kann man immer verwenden.“

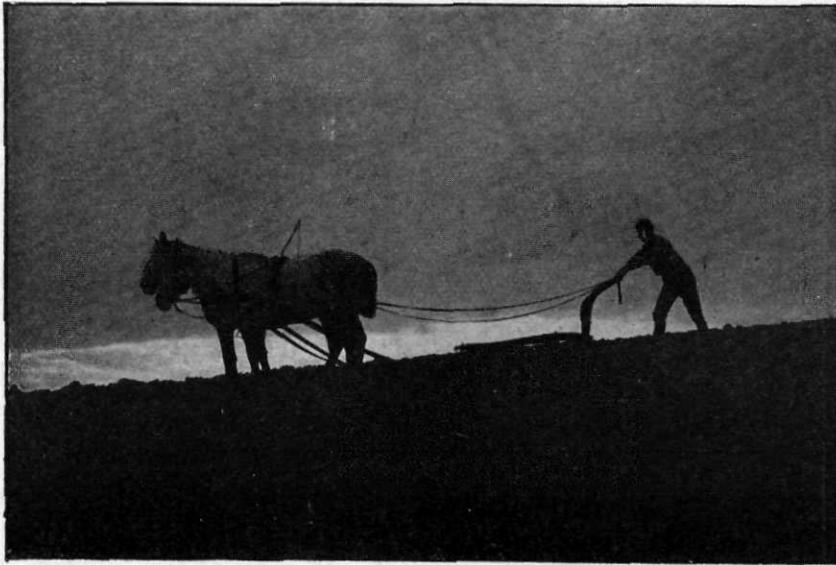
Herr X. wird gefilmt, wie er mit verzweifelter Gebärde in die Welt blickt. Er muß ein großes Mienenpiel aufmachen, und er ist wirklich ein so glanzvoller Künstler, daß er augenblicklich mit allen körperlichen und geistigen Mitteln nur dies eine Gefühl: hoffnungslose Verzweiflung, ausdrückt.

„Abblenden,“ ruft der Regisseur. Auf der Leinwand wird das Bild jetzt langsam dunkler und dunkler werden und abebbend verschwinden.

Der Schriftsteller ist nicht hingerissen. Aber der Regisseur beruhigt ihn.

„Lieber Freund, wenn Sie dem Publikum lyrische Gedichte vorlesen wollen, mieten Sie sich einen Konzertsaal. Ich brauche Spannung. Fülle der Gesichter, Buntheit, große Gefühlskisten. Es wäre doch lächerlich, wenn in Ihrem prachtvollen Sujet nicht eine Situation sein sollte, wo ich diese fabelhafte Szene verwenden kann. Und wenn nicht, bringe ich die Sache vor dem Film: der Hauptdarsteller in seiner Rolle. Sind Sie nun zufrieden?“

Die Luft ist von so wundervoller Reinheit, so strahlend von Sonne durchwärmt, es ist so feiertäglich überall, daß Mißmut und schlechte Laune sofort in dem lauen Sonnenbad verdampft. Man fährt einträchtig zum Gasthaus, wo im Schatten alter Linden die wieder menschlich gewordenen Statisten lustig ihren Kaffee trinken. Und ohne Zögern setzen sich Regisseur, der bewunderte Schauspielerstar zweier Welten und der berühmte Schriftsteller unter die kleinen Statisten, die für acht Mark das alles mitgemacht haben, Erinnerungen werden ausgetauscht, man kennt sich aus Anfängen, aus Gastspielen, der hat mal in dem Stück des Schriftstellers gespielt, der hat dem großen Künstler mal auf der Bühne den Wein gebracht, der kennt den Regisseur, wie er noch in Kottbus den Amandus spielte . . . Schauspielerfröhlichkeit, Künstlerlaune, Vergessen aller Sorgen, heitere, in sich befriedigte Daseinslust beschließt den Tag der Freiaufnahme, deren schöne Stimmungsfülle noch im Film erfrischend sich entfaltet.



Unionfilm

Aus: „Der Katzensteg“ nach Sudermann

Regie: Max Mark

Max Mark

Die Toilette des Films

Der Herr Entwickler.
 Das Geheimnis des Aufsatzes
 Die Regieschere.
 Die Schminke des Films.
 Der Vorspann.
 Die kleine Kleberin.
 Der Herr Vorführer.

Der Herr Entwickler.

Wenn der viereckige Kassettenkasten in die „Positivabteilung“ gebracht wird, enthält er nichts als einen armen gelblichen Streifen. Dann wird das Band herunter in die Entwicklung gebracht. Es läuft durch Eisenbottiche, wird gespült, macht alle Prozeduren des photographischen Verfahrens durch, um alles herauszulocken, was die hochempfindliche Schicht eingesogen hat. Und der erste Kennerblick trifft das Filmband, wenn es auf riesigen Trommeln, großen hölzernen Rädern aufgespannt ist, um durch Heißluftverfahren zu trocknen. Der Kenner weiß schon, ob das Negativ flau ist, ob es gut durchgearbeitet ist, ob es kontrastreich oder die Blende zu groß oder zu klein war. Schwere Irrtümer in der Exposition korrigiert schon der Entwickler. Ist das Negativ annehmbar, dann wird zur Herstellung des ersten Positivs geschritten, des Musterpositivs, das alle Kritik auszubaden hat.

Das Geheimnis des Ansatzes.

Überall sind Kräfte am Werk, die mehr als handwerksmäßiges Verständnis ausbringen müssen. Jeder Entwickler hat seinen eigenen „Ansatz“, der als wohlbehütetes Geheimnis niemand preisgegeben wird. Nicht einmal die Fabrikleitung erfährt das genaue Rezept, und es wandert mit dem Entwickler durch alle Fabriken. Ein scharfes Auge, eine geübte Hand, eine gewisse undefinierbare Bitterungsgabe für das Richtige müssen alle haben, die am Film mitarbeiten. Wem es die Mutter Natur versagt hat, der wird auch bei der größten handwerklichen Tüchtigkeit keine „große Nummer“ werden.

Aber der Kopierer hat gut gearbeitet, das Filmband ist einwandfrei durch die Kopiermaschinen gelaufen (hochkomplizierte Apparate, die die menschliche Arbeit auf ein Minimum, wenn auch auf ein sehr verantwortungsvolles Minimum herabdrücken) — dann sieht sich das Direktorium, Fabrikleiter, Regisseur und das Duzend Unverantwortlich-Verantwortlicher den Film an. Man kann nicht sagen, daß die erste Revue immer ein Fest für die Beteiligten ist.

Die erste Revue.

Bemerkenswert ist, daß etwaige Fehler nie eine Ursache haben. Der Operateur zeigt auf den Regisseur, unter einem Wutausbruch plagt die Schuld über dem Entwickler zusammen, der versteckt sich hinter den Kopierer, der alle Schuld auf das Negativ schiebt: und schließlich ist es immer die Sonne gewesen, die gerade hinter eine Wolke getreten ist. Aber manchmal gibt es wirklich so etwas wie force majeure, der

auch die gewiegtesten Filmleute nicht gewachsen sind. Die Schnelligkeit des Drehens in der Kopiermaschine erzeugt elektrische Entladungen, jene bekannten zuckenden Streifen, die kreuz und quer über das Filmband flirren. Oder es sind mikroskopische Fehler in der Emulsion, die sich in der enormen Vergrößerung des Projektionsapparates bergehoch auf-türmen.

Aber technisch ist mit dem guten Negativ wenig anzufangen. Nun muß aus den überall verstreuten Szenen erst einmal der Film komponiert werden. Der Regisseur beginnt zu „schneiden“.

Die Regieschere.

Erfahrene Kinoregisseure behaupten, daß das Schwierigste am Film das Schneiden ist. Denn die ganze Szene, so wie sie aufgenommen ist, kann für den Film nicht verwendet werden. Es wird nur der Teil herausgenommen, der wirklich eine wesentliche Förderung der Handlung bringt. Was für diese Arbeit erfordert wird, ist ein sicherer Blick, künstlerisches Empfinden, ein gesunder Sinn für dramatische Wirkung. Schlechte Regisseure schneiden wenig. Das raubt dem Film dann das Tempo, das Überstürzen der Ereignisse, die innere Spannung, und macht ihn zu einem leeren Schaustück.

Einige hundert kleine Rollen stellen nun das Meisterwerk dar. Mit Hilfe von Titeln werden sie aneinander gereiht und entwickelt sich langsam zu jenen großen Spulen, die uns als Filmakt vorgeführt werden. Aber vorher haben sie noch etwas durchzumachen, was dem Film eine lyrische Betonung gibt, einen bestechenden äußerst wirksamen Reiz: Die Virage!

Die Virage.

Die Virage — das ist genau das, was auf der Bühne die Beleuchtung bedeutet. Mit Hilfe dieser außerordentlich kunstvollen Färbungen gleicht der Film nach Möglichkeit aus, was ihm die Technik durch das beharrliche Nichterfinden farbenempfindlicher Emulsionen vorenthält. Das Kolorieren der Films, ihre Bemalung, ist als eine langweilige Spielerei von dem deutschen Publikum schnell abgelehnt worden. Aber die Virage — das ist wie Abendfarben auf dem strahlenden Antlitz einer schönen Frau!

Was würde ein Titel „Nacht“ vor einer Szene bedeuten, in der Gestalten silhouettenhaft umherirren. Es würde an jene alten Zeiten des Theaters erinnern, in der die Dekorationen durch Plakate angegeben wurden. Die Färbung macht es möglich, die Tönungen der Dunkelheit vom zarten Violett bis zum tiefen Blau mit geradezu suggestiver Wirksamkeit wiederzugeben. Das ist nicht so einfach, daß man das

Filmband in irgend eine Farblösung taucht! Hochkomplizierte, mit künstlerischem Feingefühl ausgeführte Färbmethoden machen es heute möglich, durch Verwendung mehrerer Farben außerordentlich zart getönte Bilder herzustellen, die dem natürlichen Ton des Naturbildes mit fabelhafter Feinheit nachgehen. Chemisch Blau mit Rot gibt jenen gewitterschweren Horizont, von dem sich dunkle Gemäuer wirkungsvoll abheben, in dem die Menschen von Einsamkeit unwittert scheinen und alle Vorgänge gleichsam unter hohem seelischen Druck stehen. Die Kombination der Farbwerte bringt eine Stimmungsfülle in das graue Filmbild, das unsere Einbildungskraft sanft umschmeichelt.

O über diese Kulturerrungenschaft des Films! Der Mann am Farbbottich als zarter Appell an unsere Sentimentalität, ein paar Farben, rüstig durcheinander gerüttelt als Aufruf zu gefühlvollen Schwelgereien. Seltsame Industrie, in der es die Tagesordnung verlangt, daß ein paar Fabrikationsgeheimnisse Bilder auf die Projektionswand zaubern, die unsere Seele mit buntesten Zauberträumen füllen!

Der Vorspann.

Der Vorspann ist die Visitenkarte des Regisseurs. Vor dem bunten Schauspiel verbeugt sich ein Herr in Zivil, der mit höflicher Zurückhaltung ins Publikum lächelt, oder mit napoleonischem Ernst mit seinem Hund spielt oder angestrengt das Manuskript durchblättert.

Das ist der Regisseur, der auf diese einfache, unaufdringliche Art dem Kinopublikum die Tatsache ins Gehirn hämmert, daß er der Macher vom Ganzen ist. Gewöhnlich folgen auch die Schauspieler mit süßem Lächeln, und manchmal, tief versonnen am Schreibtisch, bei den großen Nummern, der Autor.

Lieber Leser, du wirst oft nicht begriffen haben, warum du für dein Geld die Bekanntschaft des Regisseurs machen mußt. Es ist auch eigentlich ein Geheimnis. Der Vorspann ist ein Bluff für die Fachleute. Es wird ihnen damit gesagt: seht, soviel persönliche Arbeit steckt im Film. Und die habe ich geleistet — sagt das Lächeln des Regisseurs im Vorspann.

Manchmal artet der Vorspann in eine kleine Komödie aus. Der Regisseur kommt mit einer Reisetasche zu den wartenden Direktoren der Filmgesellschaft, zieht aus der Tasche seinen Hauptdarsteller, gibt ihm einen Tritt, und der Unglückliche fliegt in einen eleganten Salon, wo ihn zwei Damen in die Mitte nehmen. Und das ist schon die erste Szene des Films.

Manche Besucher haben schon vom Vorspann genug. Fachleute gehen gewöhnlich nach dem Vorspann weg. Der Film interessiert sie viel weniger als der neue Trick, mit dem sich der Regisseur dem Publikum vorstellt.

Der Vorspann erledigt im Film alles. Vorstellung, Herausruf, Verbeugung und all die kleinen bestechenden Eitelkeiten der Bühne. Und das Publikum hat sich so daran gewöhnt, daß beliebte Regisseure in dem Augenblick, wo ihr lächelndes Gesicht auf der Leinwand erscheint, mit einem richtigen Theaterapplaus begrüßt werden.



Pola Negri

Phot. Binder

Die kleine Kleberin.

Der hohe lichterfüllte Raum ist mit einem süßlich faden Geruch erfüllt. Wie Fruchtsirup oder künstliche Limonade-Essenz. Und da sitzt die kleine Kleberin und setzt einen Filmmeter neben den andern, einen neben den andern, mit unendlich geschickten Fingern, mit unfehlbarer Behendigkeit.

Was Sie für Fruchtsirup halten, ist ein chemisches Bindemittel, das die Filmteile eigentlich unzerreißbar aneinander klebt (unzerreißbar: wenn der tückische Zufall nicht gerade eine gefühlvolle lyrische Stelle bei der Vorführung auseinandersetzt). Und die kleine Kleberin, die jetzt ein Filmende abschabt, es in die blanke kleine Maschine steckt, den farblosen Leim geschwind herüberstreicht, das andere Filmende peinlich gesäubert aufdrückt, Deckel zu, fertig — ach, die kleine Kleberin hat eigentlich keine Ahnung, welche wundervolle Landschaften sie zu einem Ganzen vereint, was für große Schicksale durch ihre nimmermüden Finger laufen, welche edle Gefühle sie mit diesem schrecklichen Sirup bekleistert!

Die Kleberinnen haben so etwas Sentimentales an sich. Es läßt sich eigentlich nicht sagen, warum. Vielleicht ist es wirklich die Vorstellung, daß sie dauernd die wilden und erhabenen Träume der Filmgehirne zusammenkleben müssen und daß sie wohl doch ein bißchen davon ahnen, was sie ohne Hinsehen, ohne Bewußtsein in rasendem Tempo fertigstellen müssen. Es ist eigentlich so ein gefühlsmäßiger Widerspruch, daß das nette kleine Ding die weltbedeutenden Filmstreifen aneinander heftet, so wie ein anderes Mädchen Seife einpackt oder Bogen auffängt... so ganz ohne Gefühl für die Tragödien, die sich sozusagen unter ihren Fingern abspielen. Und dabei haben sie doch alle ein so starkes Bewußtsein, daß gerade sie beim Film sind. Sie heben sich aus der Schar ihrer Freundinnen hervor. Romantik umwittert sie. Alle wissen, sie haben mit Märchenprinzessinnen zu tun und Milliarden, die Scheckens ausschreiben, wie andere die Lohnquittung, und eigentlich müßte ihr Leben so bunt sein und so abenteuerlich wie die Bilder, die durch ihre Finger laufen.

Manchmal kommen sie auch in den Vorführungsraum und fühlen ihren Wert. Der Herr Regisseur tätschelt sie väterlich, und es fallen ein paar freundliche Worte. Und aus dem grauen Film entbinden sich die Zauber gefühlvoller Sommernächte, stolzer Ruinen, verwegener Liebesfahrten...

... und wenn sie wieder in ihrer hohen lichterfüllten Halle sitzen, unwoben vom Geruch des Fruchtsirups, denken sie heimlich, eifrig einen Streifen auf den andern legend, an die schöne Diva und den Helden, der sie so innig umwarb und sie schließlich trotz aller Gefahren fortführte, in grüne Gärten, herrliche Paläste, prunkende Salons...

Der Herr Vorführer.

Der Kammerdiener, der seinem Herrn die Kravatte schlecht bindet, kann den größten Helden lächerlich machen. Die entscheidenden Katastrophen kommen immer von subalternen Kräften her.

Der Vorführer, der keine andere Aufgabe hat, als das Filmband durch den Projektionsapparat laufen zu lassen, kann mühelos die schwere Arbeit eines Monats ruinieren, mühelos ein großes Kapital von künstlerischen, technischen und finanziellen Kräften entwerten. Von seinem Pflichtgefühl, von seiner Zuneigung hängt maßlos viel ab.

Der Film braucht Stimmung. Ein Schauspiel braucht ein gewisses Tempo der Vorführung, um seine Wirkung restlos entfalten zu können. Dreht der Vorführer zu schnell vor, verzerrt sich die Gebärden, grimassieren die Gesichter. Führt er zu langsam vor, ersterben die Bewegungen in tödlicher Langeweile.



Fünf Bilder:
nur um das Schließen des Mantels
zu zeigen.

Das läßt sich im allgemeinen natürlich maschinell regeln. Es muß im gleichen Tempo vorgeführt werden, wie aufgenommen ist; aber manche Aufnahme verlangt ein schnelleres Tempo, manche Szene kann langsamer gebracht werden, um etwa landschaftliche Schönheiten kräftiger zu betonen.

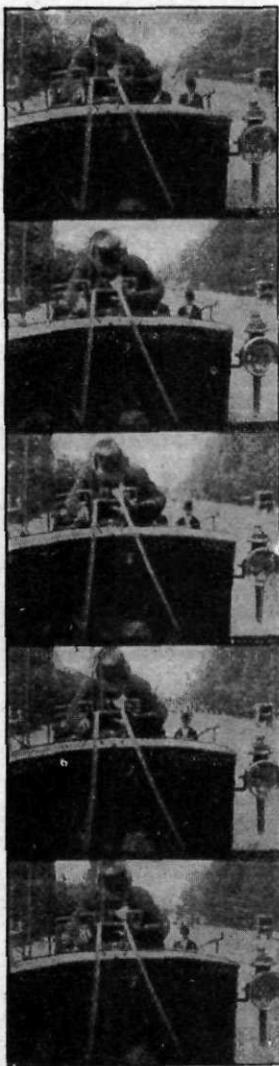
Ein mißgelaunter Vorführer nimmt von diesen Nuancen keine Notiz. Er läßt die Maschine an und fertig! Künstlerisches Ehrgefühl kann man von ihm nicht verlangen: er ist geprüfter Beamter und tut seine Schuldigkeit, wenn er Filmbrand und Kurzschluß verhütet. Daß er persönlich mit den Intentionen des Regisseurs Fühlung nehmen soll, steht nicht in seinem Vertrag.

Und wie oft ist es nötig, eine etwas mißratene Szene dem Kunden schneller vorzuführen, um ihn nicht lange auf diesem Schönheitsfehler verweilen zu lassen. Der Vorführer hat es in

der Hand, das Geschäft zu verderben und gerade die Szenen langsam zu bringen, die man am liebsten herausnehmen würde.

Hat ihn der Regisseur etwa geärgert und ist der Film so tadellos, daß ihn keine Tempoveränderung demolieren kann, so ist es doch nicht ausgeschlossen, daß das Bild etwas hin- und herhüpft. Es ist dann nicht richtig eingestellt — eine kleine Menschlichkeit, die jedem passieren kann. Denn diese Abirrungen liegen im Film drin, und der Vorführer muß scharf aufpassen, um sie zu verhindern. Aber hat man mal zwei halbe Bilder statt eines ganzen gesehen: oben die Menschen bis zu den Schultern und unten die unglücklichen Köpfe — dann hilft nichts mehr, die Stimmung ist zerrissen, und das Toben des Regisseurs übt keine sonderlich beruhigende Wirkung aus.

Oder das Bild wird plötzlich gelbbraun, man erkennt gar nichts mehr: der Film hört plötzlich auf, und dumpf tönt die Stimme aus dem Vorführungs-



Der amerikanische Sensationsfilm — aufgenommen in Berlin. (Das „Hansom“ ist einfach vom Zirkus gemietet.)

raum: es ist kein Licht mehr drauf, ich muß neue Kohlen einlegen. Der Rest ist Verzweiflung. Der Film ist halb vorgeführt, plötzlich spricht man von anderen Dingen, vom Wetter, vom Geschäft, und das erhabendste Trauerspiel bleibt wirkungslos, weil der Herr Vorführer verstimmt ist.

Man soll keine Kräfte unterschätzen. Und wer im Glashaus sitzt, tut gut, alle Beteiligten lieber als Künstler mit Ehrerbietung und Trinkgeldern zu behandeln, statt mit der Gebärde des großen Meisters, der über alle irdischen Zufälle erhaben ist.

Denn im Film ist der Gebieter, der am Drehen ist. Man kann ihn hinauswerfen, man kann einen neuen Vorführer engagieren: aber damit schafft man nur neue Möglichkeiten: und die Weisheit, vom Vorführer nicht mehr geärgert zu werden, hat man erst, wenn man fern vom Atelier seine Rentten auf einem freundlichen Landhaus verzehrt.

Artur Landsberger

Menschen vor der Leinwand

Filmgents.
Filmtöchter.
Filmriekle.
Filmtanten.



Filmgents.

Sie saßen in der Bar des Esplanade-Hotels. Im Smoking, die Beine übereinander geschlagen. Vor ihnen standen ein paar leere Gläser mit Früchten und Kirschkernen.

„Daah!“ sagte Alfred, riß den Mund auf und gähnte. Da er halb im Schläfe war, so vergaß er, die Riesen-Bülow aus dem Mund zu

nehmen, die ihm mitsamt der Asche auf den Smoking flog.

„Verdammt!“ schrie er und sprang auf, und riß damit auch Anton, der in einem Sessel ihm gegenüber träumte, aus dem Verdauungsschlummer. Anton machte die Augen auf und sagte:

„Was ist?“

Alfred sah nach der Uhr.

„Es ist zehn vor acht!“

Jetzt stand auch Anton auf, nahm geschickt mit dem Strohalm ein paar Früchte aus den Gläsern, schob sie in den Mund, warf ein Geldstück auf den Tisch und ging mit Alfred zur Garderobe.

„Wohin?“ fragte Anton.

Alfred zog die Schultern in die Höhe.

Sie trottelten zum Potsdamer Platz — vor einer Liffassäule blieben sie stehen.

„Königgräzer Theater: ‚Totentanz,‘“ las Alfred.

„Danke!“ sagte Anton, „da habe ich gestern zweieinhalb Stunde lang geschlafen, und dann war’s noch immer nicht aus. Aber hier“ — und er las: „Lessing-Theater: ‚Troerinnen.‘“

Alfred verzog den Mund.

„Ewig dieser Shakespeare — das wird auf die Dauer ja unerträglich.“

„Also wieder Metropol,“ sagte Artur.

„Das geht nicht, weil wir um 10 Uhr Trude vom Residenz-Theater abholen müssen.“

„Also,“ entschied Anton, „ins Kino.“

Sie gingen über den Potsdamer Platz und forderten an der Kasse des Theaters:

„Zwei gute Plätze!“

Die Dame an der Kasse musterte sie und gab ihnen dann zwei Logenplätze im ersten Rang.

„Sieht man von da aus auch?“ fragte Anton und besah die Billetts.

„Die besten Plätze; Sie haben die ganze Bühne vor sich.“

„Daran liegt uns nichts! Wir wollen das Publikum sehen — hier wimmelt’s doch von kleinen Mädchen?“

Die Kassiererin tat pikiert:

„Darüber kann ich Ihnen keine Auskunft geben. Bei uns verkehrt jedenfalls nur das beste Publikum.“

„Selbstverständlich!“ grinste Anton. „Na, also! dann stimmt’s ja.“

Sie gingen die breite Treppe zum ersten Rang hinauf.

„Warum das in den Kinos nur immer so dunkel ist!“ sagte Alfred.

„Zu blödsinnig!“

Nachdem sie über alle möglichen Stufen, Stühle und Beine gestolpert waren, saßen sie endlich in ihrer Loge.

Man spielte ein Trauerspiel mit der Orska. Sie kamen natürlich mitten in den letzten Akt hinein. Erst stierten sie eine zeitlang auf die Leinwand, dann sagten beide wie aus einem Munde:

„Völlig unverständlich!“

„Hoffentlich kommt bald ’ne Pause,“ meinte Alfred, „damit es hell wird.“

Als jetzt der Text zum nächsten Bilde mit den Worten überleitete:

„Aus meinem Angesicht, Dirne!“

Ich kenne dich nicht mehr!“

sagte Alfred: „Der Sprache nach ist der Film von Wedekind oder Strindberg.“

Aber Anton sah längst nicht mehr auf die Bühne. Er hatte endlich eine Entdeckung gemacht. Unten im Parkett fesselten ihn zwei junge Mädchen, die in Tränen aufgelöst da saßen und fortgesetzt in die Tücher schnaubten.

„Donnerwetter!“ sagte er laut.

„Verstehest du’s denn?“ fragte Alfred erstaunt, wandte sich zu ihm, sah, daß er ganz wo anders hinstarrte, und sagte: „Ach so! wo denn?“

„Die da!“ zeigte Anton, und Alfred teilte seinen Geschmack. Beide überlegten, wie man sich am besten an die Damen heranpürchte.

Als es für einen Augenblick hell wurde, wechselten sie ihre Plätze und setzten sich hinter sie. Vorher kaufte Alfred schnell am Büffet eine Schachtel Schokolade. Die öffnete er und reichte sie, als es wieder dunkel wurde, geschickt hinüber. Sie dankten mit verweinten Augen und nahmen gleich die ganze Schachtel. Und als es zum zweiten Male dunkel wurde, saßen sie bereits paarweise nebeneinander.

Trude aber wartete an diesem Abend vergebens vor dem Residenz-Theater.

Filmtöchter.

„Also Lötchen, es war wieder himmlisch! Zu schade, daß deine Mama dir wegen des verpfuschten Auffages nicht erlaubt hat, mitzukommen. Als wenn du ein Kind wärest, das sich durch Strafen noch bessern ließe. Dabei bist du beinahe sechzehn, trägst seidene Strümpfe, Glockenröcke und garnierte Hüte genau wie deine Mama.

Aber sei nicht nachtragend und gib als Klügere das erste gute Wort. Bedenke doch, daß sie es ja nicht besser versteht. Ich nehme meiner Mama überhaupt nichts mehr übel und sage mir stets: die Ärmste! sie kann ja nichts dafür! Sie ist ja noch in der kinolosen schrecklichen Zeit aufgewachsen! Ihr fehlt daher der sechste Sinn — der Kinofinn! Und daß man solche Menschen nicht für voll nehmen darf, das habe ich so recht wieder gestern gesehen, als nämlich im spannendsten Augenblick, wo ein Liebhaber (du, er sah aus wie dein Fred, nur einen etwas verlebteren Eindruck machte er!) aus dem Fenster des fünften Stockwerks auf die gepflasterte Straße sprang, im Fallen ein Auto umriß, eine Elektrische aus den Schienen hob, dabei Monokel und die brennende Zigarre im Gesicht behielt und als wenn nichts geschehen wäre, vergnügt seiner Wege ging. Ein alter Herr hinter mir sagte: „So'n Unfinn, das ist ja ganz unnatürlich!“

Na, ich sage dir, der hat einen Blick von mir bekommen, an den er denken wird! Der geht in kein Kino mehr. Leute, denen der sechste Sinn fehlt, gehören auch nicht hinein. Die sollen sonst wohin. Uns aber gehört die Zukunft!

Deine Annemarie.“

Filmrieke.

„Nee, Marge, ich sag dir, det war ne Nummer! fast schon nich mehr scheen. Also denke, es war uff'n vorchten Sonntag, ich hatte Ausjang, zieh mir an, bekief mir so det Wetter und sag mir: weeste, Rieke, sag ich, det is nich janz lila, da wirste man lieber nich ins Freie machen.

Ich jeh also mang de Linden, um die neuste Friejhrsmode zu beäugen, kiek mir da an die Mauerstraße eener so schief an. Na, ich kenn mir doch aus, seh mir den Kerl an — nich uneben, denke ich, jriene und plinker so'n bischen mit die Augen — also, wat sagste Marge! — ich bin noch nich an die Passage, da haft der Kerl mir doch unter und schiebt mir mit eine Elejanz in eenen Kientopp. Da siz ich nu ins Finstere und beseh mir des Jehabe da von die Leute auf die Leinwand. Ich sag dir: genau, wie bei meine Herrschaft — als ob se det in de Kurfürstenstraße aufsenommen hätten. Erst da jing alles janz slatt und dem Ollen, der genau sone Trahnfunzel wie unser Inädijer is, wuften de Hörner man so aus'm Schädel.

Aber denn, uff eenmal — ich kenn mir doch aus und sah det doch kommen — als die Inädije uff det jriene Kannapeh liegt — genau wie bei uns — na Marge, verstell dir man nich, du kennst et ja! — und der Jalen nu vor sie kniet — also denk dir an, Marge, da muß woll wer dem Ollen det jestochen haben — ich jlaube immer, es war die Sofe von des Kind, die kam mer gleich nich janz koscher for — also, wat soll ich dir sagen, als ich den Ollen mit die Pistole an die Salontür seh: Rieke sag ich, det jebt 'n Klamauk!

Aber det jing och allens so schnell, daß man die beeden och jarnich erst uff die Jefahr konnte uffmerksam machen. Und denn hatten se och so fille mit enander zu tuscheln. Also richtig, der Olle, der bis dahin 'n janz friedlicher Mensch war, der knallt doch den Jalen



Im Kientopp „Germania“

einfach über'n Hausfen und schmeißt die

hat doch och sein Gewissen — nach Haus, die Treppen ruff, dat es man so dampft und rin zu die Inädije, um ihr zu warnen. Da lieft se auf das jriene Kanapee, den Fipps von Röter in die Arme und lieft. Die Jelejenheit is jünstig und ich pack aus. Marge! wat soll ich dir sagen, da fährt die Inädije mir doch übers Maul, springt auf, erklärt mir for verrückt und schmeißt mir — abends um elven ohne Ründjung aus des Haus — und ins Zeugnis schreibt se mir rin: wejen uehrbietjen Betragens entlassen. — Na, janz so schlimm kann det ja nu wohl nich

Inädije mit-ten in die Nacht aus'm Haus. Mir kullerten die Tränen man nur so, und wenn der Kerl neben an mir nich so fest jehalten und beruhigt hätte, ich jlaube, ich wäre aus die Fajon jejangen. — Ich also raus aus dat Theater, und objleich der Kerl mir zu een warmes Abendbrot injeladen hatte, in die Elektrische. Man

sein, denn die neue Herrschaft, der ich det alles auseinanderpocken mußte, hat mir uff die Schulter jekloppt und mächtig jelacht. — Aber seitdem kriegen keene zehn Pferde mehr aus mir 'n Wort raus, wenn ich in 'n Kino war.

Irüß Sott, Marge!

deine Niece.

Filmtanten.

Fräulein Amalia Sturzbecher, Vorsitzende des Kaffeekränzchens „Blaues Veilchen“, gab ihrem altjüngferlichen Herzen einen Stoß, legte den Strickstrumpf beiseite, ging an den Schreibtisch, tauchte die Feder ein und schrieb:

„Meine teuren Schwestern!

Ich kann nicht länger Eure Vorsitzende sein, da ich mich schwer an den Sitzungen unseres Vereins vergangen habe. Das feierlich abgelegte Gelübde, außerhalb unseres Kränzchens keine weltlichen Freuden und Zerstreuungen zu suchen, habe ich nach mehr als zwanzigjähriger Treue drei Jahre lang jeden Freitag Abend gebrochen.

Als ich vor drei Jahren die fünfzigste Wiederkehr meines Namens-tages feierte, ließ ich mich von meinem möblierten Herrn, dem Oberlehrer Eberhard Reisner, verleiten, ein Kino zu besuchen. Mein bis dahin unberührtes Herz krampft sich noch heut zusammen, wenn ich dieses ersten Fehltritts gedenke. Vor mir zogen in bunter Reihe Bilder aus dem Leben vorüber, die mir eine neue Welt — die Liebe — erschlossen. Es hielt mich nicht mehr. Jede Woche, wenn das Programm wechselte, klopfte ich an die Tür meines möblierten Herrn und ließ mich von ihm ins Kino führen. Und die Neue, die mich regelmäßig hinterher besiel, schwand täglich mehr und war meist schon am Dienstag in Erwartung des neuen Spielplanes ganz verschwunden.

Hier, im Kino, erkannte ich, daß ich dreißig Jahre meines Lebens einem falschen Ideal geopfert hatte. Mein zu lang verschlossen gebliebenes Herz öffnete sich all dem Schönen, das sich ihm bot, füllte sich jeden Freitag mehr, bis es dieser Tage endlich überfloß und sich in Liebe zu dem bekannte, der vor drei Jahren den Anstoß zu seinem Erwachen gegeben hatte.

So erlaube ich mir denn, Euch, liebe Schwestern, mitzuteilen, daß ich seit gestern die Braut des Oberlehrers Reisner bin. Die Vereinskasse im Betrage von dreiundsiebzig Mark und 25 Pfennigen lege ich in die Hände einer Würdigeren.

Es umarmt Euch alle zum letzten Male Eure abtrümmige, überglückliche

Amalia Sturzbecher
Vorsitzende a. D.“



Kess Orla

Phot. Schenker

Als die stellvertretende Vorsitzende, Eulalia Stubenrein, am nächsten Mittwoch dies Schreiben verlas, waren erst alle Mitglieder entriistet und gaben ihrer Empörung lauten Ausdruck. Aber schon als von den falschen Idealen und von dem zu lang geschlossen gebliebenen Herzen die Rede war, nickte manches Mitglied ganz unbewußt mit dem Kopfe. Als sich dann aber gegen Schluß als Folge des dreijährigen Kinobesuches die Brautwerdung Amalias offenbarte, da stand ein beherztes Mitglied, das nicht gerade das älteste war, auf und beantragte:

Der Verein „Blaues Veilchen“ nimmt von dem Schreiben seiner Vorsitzenden Kenntnis und wird als Zeichen dankbarer Erinnerung an seine langjährige Vorsitzende von heute ab seine Zusammenkünfte jeden Sonnabend im Kino abhalten. Die Unkosten werden von der Vereinskasse bestritten.

Wenn dieser Vorschlag auch allgemeines Erstaunen und bedenkliches Schütteln der Köpfe auslöste, so ergab die Abstimmung, die auf allgemeinem Wunsch geheim war, doch die einmütige Annahme des Antrags.

Als Verlobte



empfehlen sich:

Ewald André Dupont

Der „Herr Dr. Kin.“ –

Er ist kein Inseratenchef.
 Die falschgedruckte Diva.
 Honorar 200 Mark und zwei Mark
 Vorschuß.
 Der verrissene Star.
 Der Schlag ins Kontor!
 Der kritische Freitag.

Es gibt sehr viele Leute, die nicht wissen, was ein Redakteur ist. Aber was ein Kinoredakteur ist, das weiß wohl außer mir überhaupt keiner. Genau weiß ich es allerdings auch nicht. Jedenfalls behaupte ich: der Kinoredakteur ist eine unbedingte Notwendigkeit.

Was allen Leuten recht ist, muß den Kinomenschen billig sein. Die Minister und die Diplomaten, die Parlamentarier und nicht zuletzt der breite Kreis der Kannegießer, die haben ihren politischen Redakteur. Die Bankiers haben ihren Handelsredakteur, die Verbrecher ihren Lokalredakteur, die Schauspieler ihren Theaterredakteur — warum sollen die Filmleute nicht den Kinoredakteur haben?

Sie sehen also, daß der Kinoredakteur wirklich notwendig ist. Wenn es nach ihm ginge, würde es wahrscheinlich gar kein Kino geben, damit er sein ehrenvolles, aber dornenreiches Amt an den Nagel hängen könnte. Aber da es nicht nach ihm geht, so wird das Kino mit jedem Tage größer. Es vermehrt sich mit filmartiger Geschwindigkeit. An jeder Ecke erstehen über Nacht Filmfilialen und in gleicher Eile häufen sich auf dem Haupt des Kinoredakteurs Ehren und Dornen. Die Ehren und Dornen sind in diesem Falle sehr schwer von einander zu unterscheiden. Was die Industrie, die Schauspieler, die Regisseure, die Theaterbesitzer an Ehren zu vergeben haben, das sind für den Kinoredakteur die Dornen. Ich verweise nur auf die zahllosen Einladungen zu den mehr oder minder öffentlichen Filmvorführungen, auf die lebenswürdigen Stippvisiten gekränkter Schauspieler und auf die zweifelhaften Genüsse am nachmittäglichen Kaffeehaus-tisch.

Denn für einen richtigen Kinoredakteur ist das Kaffeehaus die Redaktion. Hier, wo sich alle in ihrem Ruhme sonnen, kann auch er sich von seiner Popularität bestrahlen lassen. Hier hält der Herr Doktor beim „Kaffee verkehrt“ seine Sprechstunde ab. Das heißt — das Sprechen besorgen die anderen, die Schauspieler, die Regisseure, die Theaterbesitzer. Der Doktor, der Dr. Kin. hört zu. Er selbst muß sich nur etwas erzählen lassen. Das ist seine erste Aufgabe. Und von dem, was ihm erzählt worden ist, darf er nicht ein Komma vergessen. Das ist seine zweite Aufgabe. Denn, wenn er doch etwas vergißt, so sind gleich zwanzig Leute beleidigt, zehn Schauspieler, sechs Regisseure und vier Theaterbesitzer. Denn er hat ja gar nichts vergessen, nein! das ist nur Böswilligkeit, Niedertracht — na, Sie wissen schon. Wenn Dr. Kin. etwas vergessen hat, dann kann er sich am anderen Tage nur auf eigene Gefahr hin im Café blicken lassen. Er hat sich noch nicht durch die Drehtür gezwängt, da überfällt ihn schon einer von jenen Herren mit den fliegenden Beinleidern und dem Strick-schlips.

„Na, da haben Sie ja was Schönes angerichtet.“

Dr. Kin. ist eine bierruhige Seele. Fragt nicht einmal weshalb. Aber der andere ist schon mitten in der Begründung.

„Es handelt sich um den großen vieraktigen Sensationsfilm „Die verräterische Kuponschere“. Ich habe Ihnen doch die Notiz selbst aufgeschrieben — gerade die Hauptsache lassen Sie weg: Die Aufnahmen des Gartenfestes sind im Restaurant Waldkater gemacht worden. Wo ich Ihnen noch extra nachgerufen habe, vergessen Sie den „Waldkater“ nicht! Herr Tautropfen ist einfach außer sich.“

Dr. Kin. versucht dem aufgeregten Herrn klar zu machen, daß er keine Veranlassung habe, für Herrn Tautropfen und sein Lokal eine derartige Reklame zu machen. Aber der aufgeregte Herr wird immer aufgeregter

„Reklame! Reklame! Was heißt Reklame? Der Mann ist für Stieskow das, was Adlon für Berlin ist. Der braucht Ihre Reklame nicht. Aber Sie hätten durch diesen Satz das Ansehen der Kinematographie gehoben. Kann Ihnen sagen, das hätte den Leuten nicht schlecht imponiert, wenn da steht: „Ein Gartenfest im Waldkater“ und so — — — Na, mir ist es ja egal, ich habe ja nichts davon, aber ich meine man bloß.“

Aber da ist Dr. Kin. schon der Filmdiva in die Arme gelaufen.

„Verehrtester Herr Doktor, Sie sollten doch wissen, daß ich mich nicht mit R, sondern mit C schreibe. Das ist mir wahnsinnig peinlich. Die Konkurrenz hat sich das natürlich nicht entgehen lassen. — „Na, Fräulein,“ höhnte der kleine Direktor — Sie wissen doch, der unverschämte Mensch sagt immer bloß Fräulein, das brauche ich mir überhaupt nicht gefallen zu lassen — „na Fräulein, so bekannt scheinen Sie ja doch noch nicht zu sein, wenn die Zeitung nicht einmal Ihren Namen richtig schreiben kann.“ Können Sie nicht morgen ein paar Zeilen bringen, mein lieber Doktor: Wie uns Fräulein C. mitteilt, schreibt sie sich nicht mit R, sondern mit C. Ich wäre Ihnen wirklich sehr dankbar, Verehrtester.“

Der Verehrteste sagt zu allem ja und amen. Er weiß, daß sich Schauspieler im allgemeinen und Filmschauspieler im besonderen nicht überzeugen lassen, weil sie zu sehr von ihrer eigenen Überzeugung überzeugt sind.

„Gut, daß ich Sie treffe.“ Ein anderer Teilnehmer an dieser nachmittäglichen Kaffeehaus-sitzung hat den Dr. Kin. bereits in eine Ecke gezogen.

„Ich habe eine Sache für Sie, ich sage Ihnen, eine Sache . . .“ Er verstärkt das a mit allen Schattierungen seiner Kehlstöne, als wolle er den Kinoredakteur auf etwas Gewaltiges vorbereiten.

„Ich habe nämlich einen Artikel geschrieben. „Das Kinobett der Kinematographie“. Sie müssen wissen, ich stehe seit zwanzig Jahren mitten drin. Mitten drin, sage ich Ihnen. Kein Mensch weiß so Bescheid

wie ich. Der Artikel wird ungeheures Aufsehen erregen. Da stehen Sachen drin, an die überhaupt noch kein Mensch gedacht hat. Er müßte allerdings in acht Fortsetzungen erscheinen, aber ich sage Ihnen, der größte 4200 Meter-Schlager ist gar nichts dagegen. Natürlich muß die Sache entsprechend honoriert werden. Unter zweihundert Mark ganz ausgeschlossen. Scherl gibt mir das Dreifache. Aber ich will Ihnen ganz offen sagen, Ihr Blatt liegt mir besser. Also ich schicke Ihnen die Sache morgen zu und dann — Herr Redakteur, Sie wissen doch, wir Schriftsteller . . .“

Der Kinoredakteur zuckt zusammen, er weiß genau Bescheid. Der Verbrüderungsplural ist die Lösung für die Vorschußattacke. Aber auch der Mann, der mitten drin steht, weiß genau Bescheid.

„Es handelt sich nur um eine momentane Verlegenheit. Wenn Sie mir vielleicht zwei Mark leihen könnten, ich würde Ihnen dann gern im Preis für den Artikel ein bißchen entgegenkommen . . .“

Der Kinoredakteur erkaufte sich für die zwei Mark die Flucht ins Freie.

* * *

Der Kinoredakteur sitzt in seinem Bureau und hat wahnsinnig viel zu tun. Erstens mal hat jeder Redakteur zu jeder Zeit wahnsinnig viel zu tun und der Dr. Kin. ganz besonders, da er nebenbei noch Lokalredakteur oder Feuilletonredakteur ist. Nur Theaterredakteur kann der Kinoredakteur nicht sein, denn Theater und Kino vertragen sich nun einmal nicht mit einander, wenngleich man manchmal wirklich nicht unterscheiden kann, wo das Kino aufhört und das Theater anfängt. Nur in einem sind sich der Theater- und der Kinoredakteur einig, daß es ein schweres Brot ist, dem sie nachgehen. Lesen Sie einmal täglich dreißig Briefe von Filmfabrikanten, zwanzig Briefe von Schauspielern und fünfzig Manuskripte von Schriftstellern, die in jeder neuen Stunde dem Kino eine neue Seite abgewinnen. Dabei kann Ihnen ganz flimmrig vor den Augen werden. Die Manuskriptseiten sehen schließlich wie verregnete Filme aus. Aber mit dem Kinoredakteur kennt man kein Erbarmen. Wenn sich doch all die Einsender darüber klar sein würden, daß Zeit, wenn auch nicht immer Geld, so doch ein sehr schätzenswertes Gut ist. Und daß sie dem Kinoredakteur keine Zeit gönnen, das ist ein ganz krasser Egoismus. Sie werden sich wundern, daß ich hier die Leute um den Kurbelkasten herum so bemäke. Aber Sie werden sich nicht wundern, wenn ich Ihnen sage, daß es mir natürlich sympathischer ist, mich über die Schwächen anderer zu äußern als über meine eigenen. Schließlich ererbt ja sozusagen jeder Zeitungsmensch das Recht auf die Kritik und das ist — nebenbei bemerkt — die einzige Erbschaft, die wir zu machen pflegen. Man kann es uns also nicht verübeln, daß wir von diesem Erbe einen ausgiebigen Gebrauch

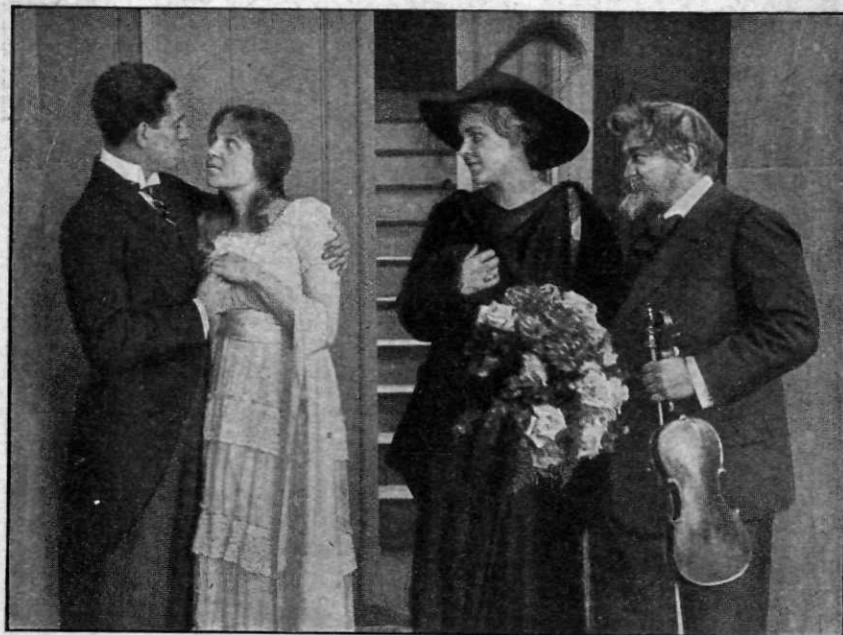


Greenbaumfilm

Die Diva im Jörn
oder: „Ich spiele diesen Schmarren nicht weiter —!“

machen, und da wir auch das Kino mit unserer Kritik nicht verschont haben, so ist die Kinokritik entstanden. Wenn zwei sich streiten, freut sich der dritte. Fabrikanten und Presse streiten sich, denn die Fabrikanten halten ihre Filme für gut und Aufgabe der Presse ist es naturgemäß, ihnen das Gegenteil zu beweisen, woraus sich ergibt, daß der Leser der einzige Mensch ist, der an der Kinokritik ein Vergnügen hat. Aber es ist vollkommen irrig, zu glauben, daß die Kinokritik einen erzieherischen Wert hat. Das Publikum geht auf jeden Fall ins Kino. Wenn es über einen Film eine schlechte Kritik liest, so geht es hin, um zu sehen, „ob der Film wirklich so schlecht ist“, und ist die Kritik gut, dann will man sehen, „ob er wirklich so gut ist“. Und der Fabrikant, der richtet sich, man kann es ihm nicht verdenken, nach den Ergebnissen der Bestandsaufnahme in seinem Kassenschrank und nicht nach der Kritik, abgesehen davon, daß die Kritik natürlich unrecht hat. Der Fabrikant hat nichts gegen eine Kritik, im Gegenteil. Er ist sehr dankbar, wenn man ihn auf Fehler aufmerksam macht. Er hat gar nichts gegen ein gerechtes Urteil. Aber . . . Auf die

Form kommt es an. Der Ton macht die Musik, die Form macht die Kritik. Diese Form aber, die ist natürlich in höchstem Maße beleidigend. Das kann er sich unmöglich gefallen lassen. Aus diesen Zeilen spricht persönliche Gehässigkeit. Das hat ein guter Freund von ihm „einrücken“ lassen. Merkwürdig, daß es immer noch Leute gibt, die die Zeitung für einen Sammelpunkt persönlicher Intrigen halten. Allen diesen Anzapfungen gegenüber muß der Kinoredakteur Fischblut bewahren. Zwei Dinge gibt es auf dieser Welt, über die sich nun einmal absolut nicht streiten läßt. Das sind die Films und der Geschmack. Wenn der Fabrikant sich ausgetobt hat, erscheint der jugendliche Held. Der jugendliche Held hat mit seinem Kollegen vom Theater eins gemein. Beide sind nichts weniger als jugendlich. Aber er unterscheidet sich von diesem doch sehr merkbar. Er hat ein unglückliches Temperament. Wenn der jugendliche Held vom Theater einmal in seinem Leben in einem Kreisblatt eine lobende Anerkennung verzeichnen konnte, sonst aber nach Strich und Faden verrissen wurde, so wird er es noch seinen Kindeskindern schwarz auf weiß zeigen, daß er zu den größten Darstellern seiner Zeit zählte. Wie anders



Greenbaumfilm

Das Wiegenlied (Hans Brenner)

Regie: Max Mack

Josef Schildkraut

Egede Nissen

Leopoldine Konstantin

Rudolf Schildkraut



Albert Bassermann Paul Lindau Max Mack
bei der Arbeit für den ersten deutschen Autorenfilm: „Der Andere“.

geartet ist der jugendliche Held vom Film. Nie wird er es verwinden, daß ein kaltschnäuziger Kritiker seine Leistung als einen mißlungenen Othello-Ersatz bezeichnete.

Die Reihe der Protestler wird durch den jugendlichen Helden nicht etwa beendet, der Theaterbesitzer darf auch nicht fehlen. Er ist Geschäftsmann und berechnet sich den Schaden gleich ziffernmäßig.

„Ihre Kritik kostet mich bis jetzt 3000 Mark. Zehn Leute haben schon zu mir gesagt: „Na, der Film ist ja wieder mal nicht schlecht runtergerissen worden.“ Ich bitte Sie, verehrter Herr, Ihnen kann es doch ganz egal sein, ob Sie gut oder schlecht schreiben . . .“

Da der Theaterbesitzer an dem künstlerischen Wert oder Unwert des Films kein mittelbares Interesse hat, rückt er mit einigen vertraulichen Mitteilungen heraus, daß auch ihm der Film nicht gefallen habe, daß er so ein Zeug nie kaufen würde, aber man müßte was für die große Menge haben, und außerdem habe er dem Verleiher, der sich mit diesem Film

für schweres Geld neu etabliert habe, etwas unter die Arme greifen wollen, ein Akt der Menschenfreundlichkeit sozusagen. Und das habe er nun davon. Eine schöne Bescherung.

Ehe sich die Gemüter wieder beruhigen, ist der Freitag da „mit durchweg neuen Spielplänen“, und der Kinokritiker muß sich wiederum „auf durchweg neue Proteste“ gefaßt machen. Es sei denn, daß ihm mal ein Film gefällt, was für ihn ein größeres Glück ist als für den Film. Trotzdem: Man muß ehrlich sein. Diese ewigen Aufregungen in allwöchentlich frischer Auflage sind eine der besten Seiten, die das Kino aufzuweisen hat. In der Industrie steckt ein Übermaß an unverbrauchtem Temperament, das außerordentlich versöhnend wirkt. Und so amüsiert sich Tage, Wochen, Monate, von Film zu Film, der Dr. Kin. . . :



Die Turmuhr als Höllemaschine
(Der große Zeiger, der sie entzünden soll, wird drei Minuten vor 12 durch den Helden des Dramas mit Lebensgefahr angehalten)