

KINO & Theater

HERBERT TANNENBAUM

VERLAG • MAX STEINEBACH • MÜNCHEN

1

9

1

2

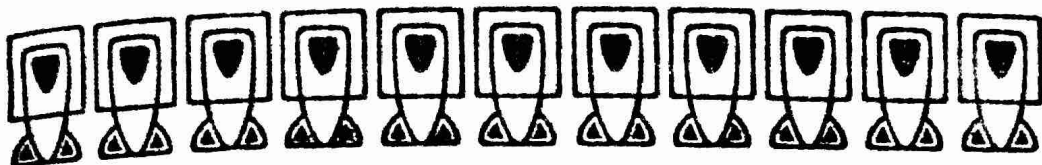
Kino und Theater.

I. Einleitung.

II. Kinodrama und Theaterdrama.

III. Lichtbildbühne und Theaterbühne.

IV. Kinopublikum und Theaterpublikum.



Einleitung.

Große Gedanken, große Entdeckungen und Erfindungen treten immer spontan, problematisch und polemisch in die Welt. Ihre Schwere fällt urplötzlich in die ausgeglichene Wage traditioneller Gegebenheiten, und das Gleichgewicht scheint ein für alle Mal dahin. Allmählich jedoch vollzieht sich ein Ausgleich, und die Ruhe stellt sich mit mehr oder minder bedeutenden Veränderungen wieder her. Ein solcher Prozeß, den zu beobachten sich im letzten Jahrhundert mannigfache Gelegenheit bot, tritt mit besonderer Heftigkeit da ein, wo die Technik ihre gewaltige Hand im Spiele hat. So befinden wir uns gerade jetzt wieder in einer derartigen Erschütterung und Umwälzung, die in ganz eigenartiger Konstellation sich vollzieht: die Technik revolutioniert auf dem Gebiete der Kunst. Verwundert und erschreckt sehen wir das gewaltig aufgeschossene Phänomen des Kinetographen die geistigen und wirtschaftlichen Grundlagen unseres Theaterwesens ins Wanken bringen. Mit einem Schlage wird das Theater aus seiner Letargie aufgerüttelt; jetzt, aber auch erst jetzt, erkennen die Theaterfachleute in dem anfänglich so harmlosen Kino den grimmigen Todfeind des traditionellen Schaubühnenwesens.

In blindem Selbsterhaltungstrieb wird nun be- und verurteilt ohne Berücksichtigung des historischen Gewordenseins, ohne zu bedenken, daß eine Erfindung wie die des Kinetographen in den wenigen Jahren ihres Bestehens gewißlich nicht ihre Möglichkeiten rein und unverfälscht zeigen und entwickeln konnte.

Es sind kaum fünf Jahre, seit der Kinetographenbazillus, wie man ihn genannt hat, die ganze Kulturmenschheit befiel. Von Frankreich und Amerika kam er langsam herüber zu uns. Die

Erkenntnis, daß der Kino im Stande sei, billige und eigenartige Unterhaltung zu verschaffen, entstand mit einem Male. Man übersah vor dieser einen Fähigkeit alle anderen Kulturwerte, die in ihm schlummerten. Amusement und nur Amusement um jeden Preis. Das Publikum verlangte gierig nach der neuen Kost. Witzige, geschäftsschlaue Köpfe erkannten die Goldgrube, und nun wurden Wirtshäuser, Läden und Lädchen zu Kinotheatern umgebaut. Das schöne, aber äußerst gefährvolle Instrument des Kinos war in die Hände künstlerisch durchaus ungebildeter, gewinnstüchtiger Spekulanten, in die Hände von Schaustellern und Wirten gefallen. Die ganz plötzlich, in ganz kurzer Zeit entstandenen Theater füllten sich mit einem ungebildeten, kritiklosen Publikum, das an leichter, leichtester, vielseitiger und vor allem abwechslungsreicher Augenkost Gefallen fand. Die wenigen (meist französischen) Filmfabriken konnten der plötzlichen ungeheueren Nachfrage nach Bildern kaum gerecht werden. Strupellos wurde der an sich neutrale Geschmack des Publikums, das sich fast nur aus den niederen Volksschichten rekrutierte, verdorben und mit elendester Schundware traktiert. Unzählige „Dramen“ wurden sinn- und geschmacklos zusammengedichtet. Die Fabrikation der Filme mußte so rasch und in solcher Menge erfolgen, daß es den Fabrikanten nicht selten an dem nötigen Schauspielermaterial fehlte. Und so soll es sogar vorgekommen sein, daß bei der Darstellung der „Dichtungen“ das technische Personal mitmimte; indem etwa die Kassiererin die Liebhaberin und ein überzähliger Operateur einen Helden spielen mußte. Diese Periode der Unglaublichkeiten liegt nicht mehr als vier bis fünf Jahre zurück. Daß auf diese Weise keine Kunstleistungen zustande gebracht werden konnten, leuchtet ein. Man kann sagen, daß dieses rapide Auftreten der Kinetographenwut die Darbietungen auf einen schlechten Weg gedrängt hat, der verlassen werden muß. Allerdings hält es schwer, einen einmal verfahrenen Karren wieder in das rechte Geleise zu bringen. Und doch sehen wir schon jetzt, wie, man kann sagen von Tag zu Tag, das Filmmaterial, besser, künstlerischer, vollkommener wird; wie sich von Tag zu Tag neue Möglichkeiten, neue Perspektiven, nicht nur für die wissenschaftlichen, sondern auch für die künstlerischen Aufgaben des Kinetographen eröffnen. Solchen Erfah-

rungen und Erwägungen gegenüber heißt es inhuman und unlogisch gehandelt, wenn Künstler, Kunstfreunde und Gelehrte bei dem jetzigen unentwickelten Stand der Kinodramatik ein abschließendes und fast stets abfälliges Urteil fällen und dem Kinetographen jede künstlerische Potenz für alle Zeiten absprechen wollen.

Noch gefährlicher und gedankenloser ist es, dieser neuen, großen Erscheinung gegenüber eine Vogel-Strauß-Politik zu treiben und das Kino für etwas Geringfügiges, Vorübergehendes zu halten, derart, daß es nicht die Mühe einer eingehenderen Würdigung verlohne.

Und wenn gar ein Theaterfachmann schreibt, die Kinomut sei eine modische Sache, wie das Diabolo, die ebenso wie dieses wieder verschwinden werde; oder wenn Maurice Maeterlinck die Ansicht ausspricht, daß in einigen Jahren der Kinetograph nur noch ein nebensächliches Möbel im täglichen Leben sein werde, eben so harmlos wie eine Wanduhr, ein Phonograph oder ein Skandalaber, so muß man staunen, wie sehr die Gewichtigkeit und Macht dieser wundervollen Erfindung verkannt und unterschätzt wird; was um so bedauerlicher ist, weil eine solche Verkennung gerade bei den Kreisen besteht, die einzig im Stande wären, aus dem Spielzeug ein Kunstwerk zu machen.

Und ist jetzt der Augenblick gekommen, wo die Kulturmenschheit mit einem Mal in Wort und Schrift ihr Erstaunen kund gibt darüber, wie das anfänglich so kleine Wesen an ihrer Brust zu einem Roloß herangewachsen ist, und wenn trotz allem und allem gegenwärtig niemand sieht und weiß, auf welchen Gebieten der Riese beschäftigt werden soll, so ist auch der Zeitpunkt da, wo eine eingehendere kritische Betrachtung des Kinetographen unbedingt vonnöten ist, um seine Erscheinung und seine Wesenheit zu erkennen, als ein erstes Mittel, ihn in die richtigen Bahnen zu leiten und ihn und seine Kunst einzuordnen in die traditionellen Gebiete menschlicher Kunstbetätigung. Mit dieser Untersuchung soll der Versuch gemacht werden, zu zeigen, daß dem vielgeschmähten Kinetographen Möglichkeiten inne wohnen, die ihn befähigen, künftig auf theatralisch-künstlerischem Gebiete eigenartige, tiefgehende Wirkungen zu erzielen. Dadurch soll unseren Dichtern und Musikern und Schauspielern zur Erkenntnis kommen, daß das Kinemato-

graphentheater sehnſüchtig auf ſie und auf ihre Werke wartet, um ſich in ungeahntem Maße zur Stätte einer reinen, wahren Kunſt entwickeln zu können. Vor allem aber ſollen die Theaterſachleute, wenigſtens die, die es mit der Kunſt ernſt meinen, ſich überzeugen, daß das Kino nicht den Untergang, ſondern die Neugeburt unſeres Theaterweſens herbeiführen wird.

Kino- und Theaterdrama.

Unbeſtritten und hochgeſchätzt von allen, deren Stimme in Sachen der Kunſt und des Geſchmacks gehört wird, herrſcht der Kinematograph in den Gebieten, auf welche das Theater nicht folgen kann und auch nicht will. Als weiſer Lehrer, der intereſſant und eindringlich dem wißbegierigen Zuſchauer die Kenntnis der Wunder der Natur und der Wiſſenſchaft vermittelt, als kundiger Führer durch die Schönheiten fremder Welten ſpielt das Lichtbild heute ſchon eine bedeutende Rolle. Aber, und das wird allſeitig erkannt, auch hier iſt nur der kleinſte Teil der Aufgabe geleistet, die der Kinematograph erfüllen kann und wird; hier jedoch geht er allein und mächtig den richtigen Weg. Wer aber glaubt, daß dieſe Aufgaben allein es ſind, die das Kinotheater zu erfüllen hat, wer der Anſicht iſt, daß jemals durch wiſſenſchaftliche Filme dem Publikum ein endgültiger Erſatz für die Darbietung von Lichtbild dramen geboten werden kann, verharret in einem verhängnisvollen Irrtum.

Es iſt eine ganz neue, ganz eigenartige Ausdrucksmöglichkeit, die uns die kinematographiſche Technik an die Hand gibt, die aber bei aller Neuheit ihre Wurzeln hat in der Urzeit theatraliſcher Darſtellung, in jenem Boden, dem die Pantomime als die urſprünglichſte Form aller Theatralik entwuchs. Und zwar iſt dem Kinematographen, gerade in ſeiner jetzigen Geſtalt dieſe Kunſtmöglichkeit zu eigen. Denn das Fehlen der Sprache bei der Sichtbarkeit handelnder Perſonen gibt dem Kinodrama eine aparte Stellung, die dieſes ſcharf trennt von dem Theaterdrama einerſeits und der Pantomime andererſeits.*)

*) Von einer Verbindung des Kinematographen mit dem Phonographen, die ſo oft als das Ideal des Kinos bezeichnet wird, iſt in künſtleriſcher Hinſicht gar nichts zu erhoffen. Zahlreiche Verſuche mittels einer techniſch ganz

Das Theaterdrama schildert und stellt uns seine Menschen durch das Mittel der Sprache als eigenartige Charaktere dar. Es ist ihm möglich, die einfachsten und die differenziertesten Charaktergestaltungen zu Spiel und Gegenspiel einander gegenüber zu stellen. So erscheint als die wesentliche Grundlage des Wortdramas die Zeichnung und Darstellung menschlicher, typischer Charaktere. Durch das Gegeneinanderprallen und Zueinanderfinden der ethischen oder intellektuellen Ausstrahlungen mehr oder weniger verschiedener Charaktere ergeben sich nun sichtbare Handlungen, die eine Veränderung irgendwelcher bestehender Verhältnisse bewirken. Die Handlungen nehmen somit derart betrachtet, im Wortdrama eine sekundäre Stellung ein. (Historisch betrachtet zeigt sich die Entwicklung, die geht auf ein Ausschalten der Tat; sie läßt sich deutlich verfolgen von Schiller über Hebbel zu Ibsen und Maeterlinck). Beim Kinodrama ergibt sich sofort, daß mit dem Fehlen der Sprache das beim Theaterdrama als das Primäre Erkannte, nämlich die Schilderung eigenartiger Charaktere, in die zweite Reihe rückt. Wir wissen und erkennen hier eben nur das, was wir sehen, woraus folgt, daß beim Kinodrama die eigentliche Wesensbedingung die Handlung ist. Es müssen ständig Veränderungen im Raume vor sich gehen; und aus solchen Geschehnissen und Taten erkennt der Zuschauer rückschließend die Charaktere der handelnden Personen. Beim Kinodrama bildet also die Charakteristik das sekundäre Moment.

Es ist nun gar nicht einzusehen, warum einem Handlungs- drama in diesem Sinne nicht auch künstlerische Bedeutung zukommen soll. Eine Handlung, die mit innerer Größe herausragt über zufälliges Geschehen, die wahr und ernst typische Er-

einwandfreien Kombination von Sprech- und Bildmaschine, ebenso eine Verwendung wirklich sprechender und singender Menschen haben gezeigt, daß sich hierbei eine eindrucksvolle Wirkung durchaus nicht einstellt. Bild und Ton verschmelzen nicht zu einem einheitlichen Ganzen. Der Grund hierfür scheint darin zu liegen, daß der Ton in seiner Realität und in seiner plastischen Qualität dem Bildhaften und Flüchtigen von Mensch und Ding im Kinobild widerspricht und sich mit ihm nicht in eins setzt. [Hieraus erklärt sich auch die Eindruckslosigkeit des immer wieder unternommenen stillen Versuches, andere Erscheinungen und Vorgänge (z. B. einen Wasserfall, einen Schlag, einen Schuß) mit akustischen Mitteln (durch wirkliches Schlagen oder Schießen) zu verdeutlichen.

eignisse und Schicksale zeigt, wird zu einem wahren Kunstwerk. Allenthalben vermeidet man heute in der Kunst zum Besten einer gekünstelten, überzarten Nervenspielerei alles, was nach einer Handlung aussieht. Von einem Gemälde, das „etwas sagt“ wendet sich der moderne Mensch entrüstet ab und über unsere weltbedeutenden Bretter gehen zu oft mondcheinige, engbrüstige Dekadencemenschen. Viele Anzeichen sprechen dafür, daß diese Feinkunst Gefahr läuft, in Extreme auszuarten. Hier kann das Kino mit einer gesunden Theatralik ein starker Helfer sein und unserer Kunst von einer neuen Seite aus frische Lebenskräfte zuführen.

Wenn nun auch das Grundprinzip des Kinodramas die Handlung ist, so soll damit keineswegs gesagt sein, daß eine Charakterzeichnung der handelnden Personen unnötig oder unmöglich sei. Wäre das der Fall, dann hätten diejenigen recht, die dem Kino jede künstlerische Potenz absprechen. Es erhellt jedoch sofort, wie fast unentrinnbar nahe die Gefahr liegt, über der Handlung die Charakteristik zu vernachlässigen. Die naive Freude an Geschehnissen und Vorgängen d. h. an der Sensation, die, wenn auch in geringem Maße jedem Menschen inne wohnt, vor allem aber die ungebildeteren Volkskreise beherrscht, bewirkte, daß man über der großen Möglichkeit, Handlungen darzustellen, allen künstlerischen Geschmaç vergaß und bei dem kindlichen Vergnügen am lebenden Bild das Fehlen der dramatischen und aesthetischen Grundgesetze nicht bemerkte. Dieser Entwicklungsgang scheint so natürlich, daß man sich mehr wundern müßte, wenn er anders verlaufen wäre. So heißt es denn unverständlich und vorschnell gehandelt, wenn man jetzt bereits die künstlerische Mission des Kinetographen als vollendet betrachtet und ihn, in Ansehung seiner bisherigen Leistungen, als unaesthetisch endgültig verurteilen wollte. Vielmehr besteht die unumgängliche Notwendigkeit, die begangenen Fehler zu erkennen und weiterbauend die Forderungen aufzustellen, die das Kino erfüllen muß, um seine in ihm schlummernden Fähigkeiten nach dem Gebiete dramatischer Kunst hin günstig weiter entwickeln zu können.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, eine Untersuchung

und Darlegung der technischen Gesetze, die jedem Drama d. h. nach Aristoteles der nachahmenden Darstellung von Leben und Handlung eigen sind, zu unternehmen. Die seit Jahrhunderten aus den dramatischen Werken dramatisch begabter Dichter abstrahierten Gesetze gelten, da sie eben das Wesen des Dramatischen dartun, das allen Verkennungen und Verirrungen zum Troß seit der „Poetik“ des Aristoteles unverändert das gleiche geblieben ist, diese Gesetze gelten grundsätzlich auch für den dramatischen Aufbau des Kinodramas. So ist es eben nur vonnöten die Punkte hervorzuheben, deren Nichtbeachtung den Kinofschund bewirkt hat, vor allem aber die besonderen Regeln aufzustellen, die aus der Eigenart des Kinos theaters resultieren.

Beim Kinodrama wissen wir nur das, was wir sehen. Daher besteht die Hauptschwierigkeit darin, die Handlung ausreichend, genau, dabei aber nicht unverhältnismäßig umfangreich zu exponieren, (wenn überhaupt von einer Exposition gesprochen werden darf). Unmöglich kann dem Zuschauer die Kenntnis einer Vorabel beigebracht werden, (es sei denn durch Programme oder projizierte Briefe, etc., über deren Verwendung weiter unten gehandelt ist); was er wissen soll, muß er im Bilde sehen. Deshalb scheiden für das Kinodrama von vorn herein alle Stoffe mit rückläufiger Handlung aus, d. h. die Stoffe, bei denen die Handlung des Stückes sich entwickelt als Folge einer vor Beginn des Dramas geschehenen und abgeschlossenen Tat. (Solche Stücke sind z. B. Sophokles' „König Oedipus“ und Kleist's „Verbrochener Krug“.)

Eine der markantesten Unterschiede zwischen Wort- und Kinodrama, aus dem heraus sich mancherlei besondere Regeln oder Modifikationen dramatischer Gesetze ergeben, ist die ungleichere Konzentration und Gedrungenheit der kinodramatischen Handlung. Auch beim Wortdrama ist eine der Grundvoraussetzungen für den wirkungsvollen Aufbau eine spannende Handlung, die ständig und unentwegt nach vorwärts drängt; tut sie es nicht, so ist sie nicht dramatisch. In unverhältnismäßig größerem Maße ist Konzentration und Spannung beim Kinodrama zu fordern. Hier fehlt das Wort, welches auf der Bühne ermöglicht, über Weltanschauungsfragen und Menschenheitsprobleme zu reden, Gemütsregungen und Seelenkämpfe

zu behandeln (die „psychologischen Dramen“) und dabei durch Dialoge und Monologe einen ruhigeren Fluß der äußeren Handlung zu bewirken. Die Notwendigkeit, ununterbrochen Veränderungen im Raume vornehmen zu müssen, bedingt es, daß die Geschehnisse und Vorgänge Schlag auf Schlag erfolgen. Die Phantasie des Zuschauers muß beim Kinodrama noch ganz anders mitgehen, als beim Wortdrama. Die Eindringlichkeit optischer Vorgänge, welche die akustischer Eindrücke weit übertrifft, beflügelt die Einbildungskraft; es wird Tag und Nacht und wieder Tag in einem Film von 20 Minuten Dauer.

Die Handlung soll von der Schürzung unbeirrten Laufes zur Katastrophe eilen; aber wie im Drama Episodenfiguren und Episodenhandlungen das harte Gerüst des dramatischen Baues umkleiden, so werden auch beim Kinodrama episodische Vorgänge eingeschaltet werden können. Sie müssen sogar in noch viel umfassenderem Maße vorhanden sein, weil zur Motivierung und Erläuterung der Handlung viel mehr Personen und nebensächliche Vorgänge dargestellt werden müssen, was sich bei der leichtbeweglichen Technik des Kinetographen mühelos bewerkstelligen läßt. Auch wird es angängig sein, hierdurch den Zuschauer aufnahmefähig zu erhalten und ihm Ueberlegung des Ganzen zu ermöglichen. Doch hier laßt, unwiderstehlich fast, die Gefahr, durch weitläufige Darstellung dankbarer und augenfälliger Nebenzenen den einheitlichen and geraden Lauf der Haupthandlung zu irritieren. So ist gar oft zu sehen, daß z. B. auf der Fahrt zu einem Besuch das Automobil lange Zeit durch die schönsten Gegenden fährt, während die Spannung auf rasche Vollaendung der Handlung hindrängt. Hier ist ein dramatisch geschulter und verständiger Geist vonnöten, der das Ganze einheitlich ordnet und bewirkt, daß der Faden der Haupthandlung nicht zerreißt.

Weiter ist vom Kinodrama unbedingte Klarheit und Deutlichkeit der dargestellten Vorgänge zu fordern. Die Schwierigkeiten, die sich hierbei in den Weg stellen, sind der unbegrenzten Ausdrucksmittel wegen sehr groß. Der Zuschauer darf sich nie im Zweifel sein, darüber, was der oder jener will und tut, was diese oder jene Handlung bedeuten soll. Scharf muß Wille

und Tat hervortreten; denn wenn einmal der Zusammenhang gestört ist, so ist es dem Zuschauer bei der raschen Folge der Eindrücke schlechterdings unmöglich, seinerseits durch Ueberlegung die einzelnen Glieder der Kausalkette einzufügen.

Der Gang der Handlung verlangt gründlichste Motivierung; doppelt streng gegenüber der unübersehbaren Menge der Kinofilms, die unlogisch und sinnlos die Dinge geschehen lassen, wie sie gerade im gegebenen Moment erwünscht sind, sodaß z. B. mitten in einer Liebestragödie der Held, um die Untreue seiner Geliebten verschmerzen zu können, im Studium der Chemie Zerstreuung sucht, worauf bei seinem ersten Laboratoriumsbesuch ein Kessel platzt und ihn durch die Explosion das Augenlicht ganz und gar geraubt wird; und zwar dazu, daß seine Geliebte zu ihm zurückkehren und ihn bis ans Lebensende pflegen kann. Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit sind die Lebenselemente einer straffen dramatischen Handlung. Ohne die Wahrung strengster Kausalität wird jedes Drama zu einem unorganischen, zusammenhanglosen Nacheinander. Energisch abzulehnen sind die plumpen Zufälligkeiten auf denen bisher zum großen Teil die Konflikte der Kinodramen aufgebaut waren und durch die sie gelöst wurden.

Das kunstvolle Drama soll aber auch mit beiden Füßen auf der festen Erde stehen und durchaus auf die Mitwirkung von Spud und Bauberei verzichten. Zwar reicht die Kintotechnik zu solchen Dingen gern die Hand und ihr verdankt die ganze Gattung der sogenannten Trickfilme ihre eigenartige und sehr ansehnliche Wirkung. Im streng gebauten, ernsthaften Kinodrama jedoch wirken derartige Effekte unkünstlerisch und nehmen dem Stücke die innere Wahrheit. Der deus ex machina ist auch hier nicht zu gebrauchen.

Der gute Film wird sich außerdem voll Widerwillen fern halten von den Stoffen, die in triefender Moralität und verlogener Sentimentalität sich nicht scheuen, mit gestelztem Pathos über alle Maßen ideal zu tun.

Nur allzu zahlreich sind heute diese Dramen, deren Menschen entweder widerlich süße Engel oder rabenschwarze, abstoßende Teufel sind. Keineswegs läßt sich das

Kino, ebensowenig wie jedes andere Theater, als „moralische Anstalt“, um mit Schillers gefährlichem Wort zu reden, gebrauchen; im allgemeinen bessert und verschlechtert das Theater nicht. In den Menschen, die vor der Bühne sitzen, und mögen sie alle Zuchthäusler sein, herrschen die Sozialinstinkte über Gut und Böse, Recht und Gerechtigkeit. Max Burckhard schreibt in seinem Buche „Das Theater“: „Im Theater sitzen dann lauter edle Menschen beisammen, die ärgsten Leuteschinder sind gerührt von dem traurigen Lose der Armut und entrüstet über die Herzlosigkeit der Reichen, die ärgsten Wüstlinge schwärmen für Unschuld und Sittsamkeit, die ärgsten Reaktionäre sind begeisterte Anhänger der Freiheit, und die stupidesten Trotteln sind durchdrungen von dem Werte geistiger Bildung und von der höheren Macht, die das Wissen verleiht . . . Freilich sind dann dieselben Lumpen, die im Theater vor Edelmut triefen, sobald sie das Theater verlassen haben, zumeist wieder dieselben Lumpen, die sie vorher gewesen sind.“

Verschwinden müssen aus dem Kino weiterhin alle die Stoffe, die es darauf absehen, grausige Vorgänge um ihrer selbst willen minutiös darzustellen, und die so spekulieren auf die niedere Freude an Sensation. Diese Lust wohnt Allen inne; der Gebildete aber hat sie zum Wissensdurst heranerzogen; und so kann sie auch beim Ungebildeten in gute Wege geleitet werden, eine Erziehung, zu der das Volk sich bereitwillig hergibt und für die es, zumal der Arbeiter, größere Fähigkeiten mitbringt, als gemeinhin angenommen zu werden pflegt.

Die Grenzen, die der kinodramatischen Kunst gezogen sind und die das Gebiet ihrer Betätigungsmöglichkeit genau bestimmen, können durch Verwendung gedruckter Programme und durch Projektion von Briefen oder kurzen Erläuterungen bedeutend erweitert werden. Gewiß müßten vom Standpunkt einer ganz scharfen, stilistisch-kritischen Beurteilung derartige wesensfremde Momente abgelehnt werden. Damit jedoch schiebe eine so große Menge von Möglichkeiten aus, daß an eine strenge Durchführung dieser Forderung nicht gedacht werden kann. Doch muß die Verwendung solcher Hilfsmittel auf das allergeringste Maß eingeschränkt werden. Eine mit Verständnis des kinematographischen Geistes

erdachte und ausgeführte Handlung wird diese Klippen zu umgehen wissen. Am wenigsten abzulehnen ist die Demonstration des Textes von Briefen, die im Stücke eine Rolle spielen. Wenn wir etwa eine Hand auf das Papier die Worte schreiben sehen, sodaß wir sie lesen können, oder wenn wir beim Empfange eines Briefes dem Leser gleichsam über die Schulter blicken, so verstößt dies nicht gegen die Gesetze der Kinodramatik. Die Verwendung eines Briefes muß aber mit peinlich genauer Motivierung erfolgen und darf nichts Gezwungenes und Gewalttames an sich haben. Sieht man doch z. B. in manchen Filmen, daß zwei Personen miteinander sprechen, sich dann verabschieden, worauf sofort die eine an die andere einen Brief schreibt, damit der Zuschauer vom Inhalt ihrer Unterredung Kenntnis erlangt. Die Versendung von Briefen soll auch nicht massenweise geschehen, sodaß in einem kurzen Film gar deren fünf vorkommen.

Das Kinodrama kann technisch betrachtet jede Einteilung in Szenen und Akte entbehren, da Umbauten der Dekorationen und Pausen für die Schauspieler nicht nötig sind. Doch sollte aus verschiedenen dramatisch-technischen Gründen auf eine logische Akt-einteilung nicht verzichtet werden. Wenn in einem Zuge ein Film heruntergespielt wird, auf dem eben zu sehen ist, wie die innig geliebte Frau des Helden ihren Geist aufgibt und im nächsten Augenblick gezeigt wird, wie glücklich der wiederverheiratete Witwer mit seiner zweiten Frau lebt, so wirkt (von allem anderen abgesehen) eine solche Verkettung zeitlich und innerlich so getrennt liegender Momente höchst merkwürdig. Man muß, wenn auch durch kleine Pausen, der Phantasie und der Rezeptionsfähigkeit des Zuschauers im gegebenen Zeitpunkt zu Hilfe kommen.

Haben wir so bisher kurz und generell die dramatischen Regeln und inhaltlichen Forderungen für das ideale Kinodrama aufgestellt, so verstanden wir unter dem Begriffe des Dramas jede künstlerische Nachahmung einer Handlung durch sichtbare Personen. Unter diesen Begriff fällt auch das komische Drama, die Komödie, sodaß die behandelten Gesetze ohne weiteres auch für diese Kunstgattung gelten. Gerade auch in diesem Gebiete dürfen wir vom Kino ganz Neues, ganz Prachtvolles erwarten.

Kommt auch das feine, geistreiche Lustspiel nicht in Betracht,

so stehen doch auf dem Gebiete der überhäufend lustigen Komödie, der tollen Groteske und der Satire unermessliche und unbeschränkte Möglichkeiten zur Verfügung, zu deren Ausbeutung noch nicht mehr als die ersten Schritte getan sind. Wir erwarten vom Kino eine ungeahnte Entwicklung der Dargestalt und Komik. Wir werden etwa bei einer tollen Verwechslungskomödie (nicht in der leichtfertigen Franzosenmanier, sondern in der Art von Bernhard Shaw) die durch ihr Hinauswachsen über reales Sein künstlerisch genannt werden darf, herzlich und rückhaltlos lachen können. Die technischen, in der Darstellung grotesker Vorgänge unbeschränkten Möglichkeiten verleihen dem Kino auf diesem Gebiet eine Machtstellung, die das Theater, selbst wenn es dies unter Verkenntung seiner wahren Aufgaben unternehmen wollte, niemals anzugreifen und zu gefährden imstande sein wird. Gerade deshalb, weil das Späßhafte oder besser das eigentlich Possenhafte mehr physisch-konkreter Natur ist, bietet es dem Kinofilm überaus geeignete, wesensentsprechende und daher wirkungsvolle Vorwürfe.

Auch den Musiker erwarten beim Kino dankbare Aufgaben. Es wird nicht mehr allzulange dauern (der Anfang ist schon gemacht) bis künstlerische Dramenfilme ihre eigene „Vertonung“ erhalten. Ohne an Wort und Rede gebunden zu sein, kann der Musiker ganz und gar seiner Phantasie nachgeben; er wird den Stimmungsgehalt des Dramas erfassen und auf seine Weise verstärken. Durch seine Kunst kann er die Charakteristik der Personen wie des ganzen Stückes vertiefen; er kann eine Zwischenaktsmusik schreiben, die in den oben geforderten unterbrechenden Pausen den Faden der Handlung weiterspinnt, kurz, er kann Härten und Lücken umkleiden und ergänzen. Und wenn er ein Meister seiner Kunst ist und es versteht, uns ein eigenartiges „Gesamtkunstwerk“ zu schaffen, dann werden wir auch hier Stunden reinsten Kunstgenusses erleben können.

So wartet denn der Kinematograph auf seine Meister. Die Stoffe, die sich zur Dramatisierung eignen, sind so mannigfaltig wie die Welt der Erscheinungen überhaupt. Wir werden es endlich aufgeben müssen, so wie jetzt in Ermangelung eines Besseren Wortdramen, Romane und andere literarische Werke, die für eine andere Kunstgattung nach anderen Gesetzen und mit anderer Wir-

lung geschrieben sind, in entsprechender oder nicht entsprechender Verbalhornung für das Kino herzurichten. Wenn einmal Dichter und Musiker erkannt haben werden, daß hier eine geniale technische Erfindung ihnen den Weg ebnet, große und ganz tiefe Wirkungen zu erzielen, dann wird es um unsere Lichtspielpaläste, ihr Repertoire und ihr Publikum besser bestellt sein. Es muß die Erkenntnis durchdringen, daß wir es hier mit einer Kunstbetätigung zu tun haben, die ganz auf eigene Füße gestellt sein will, die nicht ein Abklatsch des Theaters ist und es nicht sein kann. Der Stil des Kinodramas, dieser aparte Stil, den wir noch nicht kennen, muß gefunden werden.

Das Theaterdrama wird, vielleicht vornehmer und reiner als bisher, neben dem Kinodrama fortbestehen. Denn es ist sinnlos, wie es geschah, voller Furcht anzunehmen, die Entwicklung unseres Theaterwesens ginge vom Drama zum Mimodrama, zum Kinodrama.

Dichtern und Musikern müssen die Augen aufgehen darüber, daß hier eine Kunst geschaffen werden kann, die turmhoch steht über den Repertoirestücken und Schlagern, denen mit ganz wenigen Ausnahmen die Herrschaft über unsere Theater eingeräumt ist. Mit dieser Erkenntnis wird das Vorurteil gegen das Kinodrama dahinsinken, es wird keine Schande mehr sein, als Kinodichter und Kinomusiker zu gelten.

Möchte dieser Zeitpunkt bald kommen und mit ihm die Entstehung einer Kunst, die mit ihrer stofflichen, triebhaften aber phantasiereichen Art vielleicht zu verhüten vermag, daß wir Modernen uns in eine allzu differenziert sensitive Delicencenervenkunst hineingeistern.

Lichtspielbühne und Theaterbühne.

Wenn wir beim Kino von einer Bühne reden, so ist klar, daß es sich um analoge Verwendung eines Begriffes handelt, der vom Theater herübergenommen wurde, beim Kino jedoch inhaltlich etwas ganz verschiedenes bedeutet; zumal dann, wenn unter Bühne der Raum zu verstehen ist, auf dem persönlich gegenwärtige Menschen

agieren und darstellen und von dem aus die Darstellung einem gleichzeitig anwesenden Publikum gezeigt wird. Denn beim Theater ist dies ein und derselbe Raum; beim Kino sind die beiden Momente: das Darstellen und das Zeigen (durch das Projizieren des Bildes) örtlich durchaus getrennt und verschieden, sodaß wir eine Aufführungsbühne und eine Projektions„bühne“ unterscheiden müssen. (Wollte man den Begriff Bühne enger als den dreidimensional abgegrenzten Raum zur Darstellung dramatischer Vorgänge definieren, so würde das Wort für die plastische Kinodarstellung, die oft in der freien Natur stattfindet, meistens und für die Bildprojektion durchaus unanwendbar.) Entsprechend der Zweiteilung beim Kino eine getrennte Behandlung von gestelltem und projiziertem Bild vorzunehmen, wäre im allgemeinen unzwedmäßig, da das erstere sich nach den Gesetzen und Möglichkeiten des projizierten Bildes richten muß und so beides trotzdem gewissermaßen eine Einheit bildet. Auf diese Weise ermöglicht sich eine Vergleichung der einzelnen Faktoren, die beim Zustandekommen des endgültigen Bühnenbildes (um dieses handelt es sich ja für uns letzten Endes) im Kino und im Theater mitwirken.

Auf der Schaubühne sehen wir die Dinge und Personen unmittelbar als plastische Realitäten; bei Menschen und Sachen erkennen wir die Körperlichkeit unbewußt und altgewohnt. Die Farbe hilft dazu, die Illusion einer bunten Wirklichkeit vollständig zu machen. Im Auf und Ab, Hintereinander und Nebeneinander entsteht ein Spiel farbiger Körper.

Diese Unmittelbarkeit der Beobachtung verwandelt der Kinetograph in ein mittelbares Erkennen des Bildes einer lebendigen Wirklichkeit. Die Plastik der Realitäten, das Dreidimensionale des Raumes und der Körper ist aufgehoben und wird ersetzt durch das auf eine Fläche projizierte perspektivische Bild. Es gibt kein Hintereinander mehr, sondern nur noch ein Nebeneinander. Die Körper hören auf körperlich zu wirken; die Farbe fehlt; es regiert die Fläche und die Linie. Die Buntheit der Gegebenheiten wird zu einem bewegten Schwarz-Weiß-Bild. Alles ist abgestellt auf den Kontrast. Nach all

diesem bestimmen sich ganz von selbst die ästhetischen Gesetze und Forderungen, die für das wesensentsprechende künstlerische Kinosbild aufzustellen sind.

Am notwendigsten, aber auch am schwierigsten und ungewohntesten ist die Erkenntnis und die Erfüllung dieser Regeln für den Schauspieler. Ein ganz neuer Stil der Schauspielkunst gilt hier, der sich von dem der Schaubühne wesentlich unterscheidet. Der darstellende Künstler des Theaters ist Sprecher und Agierer zugleich. Durch die Sprache zusammen mit der körperlichen Bewegung schafft er in einem künstlerischen Prozeß seine Gestalten. Es ist hier nicht der Platz genauer auszuführen, ob der Schauspieler der Bühne in der Hauptsache Sprecher oder ob er vornehmlich Körperkünstler zu sein habe. So viel ist gewiß, daß er im großen Raume, zum Ausdruck feinerer Nuancen sich hauptsächlich des Mittels der Sprache und ihrer differenzierenden Möglichkeiten bedienen muß. Das gesprochene Wort dringt mit seinem Laut in jeden Winkel und wirkt auch im großen Raum eminent sinnlich und deutlich. Die Nuancen in Mimik und Geste dagegen bleiben nur in kurzer Entfernung von der Bühne erkennbar und wirksam. Für den größten Teil des Theaterraumes verschwinden sie und bleiben ohne Eindruck. Somit wird sich der Schauspieler generell auf die großen Gebärden beschränken müssen, um durch sie nur gewissermaßen seine Worte zu verstärken und zu unterstreichen.

Ganz anders beim Kinoschauspieler. Dessen einziges Instrument, sein einziges Ausdrucksmittel ist sein Körper und zwar die Körperlichkeit in der prägnantesten Art rein als Gegenstand der Optik ohne jede akustische Funktion.

Auf diese spezielle Ausdrucksmöglichkeit ist also der Kinoschauspieler beschränkt und demgemäß muß er sich seines Körpers in ganz anderer, viel differenzierterer Weise bedienen und bedienen können. Somit stellt der Kinoschauspieler eine eigengeartete Nuance des Begriffes „Schauspieler“ dar; er muß mittels einer gerade nach der entsprechenden Seite hin ausgeprägten Begabung imstande sein, alle Regungen der Seele, alle Affekte durch seine Körperlichkeit zum Ausdruck zu bringen.



Er muß die feinen und feinsten Reflexe, die die Seele und ihre Stimmungen in Miene und Geste hervorruft, durch bewußte, suggestive Körperkunst dartun. Und wenn es wahr ist, daß die Schauspielkunst in der Verlautlichung lediglich reproduzierend in der Verkörperung selbstschöpferisch ist, dann ist der Schauspieler des Kinos ganz anders ein produktiver Künstler, als der des Theaters. Mit dem Erfordernis, Innerlichkeiten durch Mimik und Geste natürlich und deutlich zu Geltung und Wirkung zu bringen, ist ihm auch die Möglichkeit hierzu gegeben. Die Kintotechnik vermag dadurch, daß sie im Bilde Ausschnitte der Wirklichkeit in beliebiger Größe gibt und je nachdem es nötig ist, Menschen und Dinge beliebig herausgreift und vereinzelt zeigt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Schauspieler zu lenken, sodaß dieser mit seiner Person den szenischen Rahmen ausfüllt. Auf der Schaubühne gehen die Feinheiten seiner Körperkunst im großen Raume zum mindesten in den letzten Schattierungen verloren. Im scharfen, kongentrierten Kinobild treten auch noch die leisesten Anzeichen, durch die sich die subtilen Regungen der Seele in Antlitz und Bewegung kundgeben, deutlich in die Erscheinung. Deshalb auch, weil bisher auf dem Theater diese feinste Art der Körperkunst neben der Sprache generell mehr oder minder entbehrlich schien, fehlt heute noch das Bewußtsein des Kinoschauspielerstiles und die Fähigkeiten, die zu einer Darstellung erforderlich sind. Die alte Streitfrage, ob der Schauspieler die Affekte, die er darstellt, selber mitempfinden, ob er so in die Seele des Menschen, den er spielt, hineintauchen solle, daß er mit innerlicher Ergriffenheit dessen Trauer als seine Trauer und dessen Freude als seine Freude wirklich fühlt und mitlebt, oder ob er bewußt und selbst feelisch ungerührt nur die Zeichen, die Äußerungen der Affekte geben solle, diese Streitfrage entscheidet sich für den Kinoschauspieler unbedingt in letzterem Sinne. Sich in eine innere Erregung hineinzuspielen, fiele auch dem Kinoschauspieler sehr schwer, da aus technischen Gründen die ganze Handlung meist in einzelnen Teilen und zu verschiedenen Zeiten gestellt werden muß. Andererseits wirkt der Umstand ernüch-

ternd, daß der Darsteller statt wie im Theater ein gespannt lauschendes Publikum vor sich zu haben, daß er „warm“ machen und mit sich fortreißen möchte, vor einem knatternden Apparat zu agieren hat.

Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit einer hochentwickelten Technik, die es dem Schauspieler ermöglicht, mit voller Bewußtheit und sicherer Beherrschung des ganzen Muskelapparates suggestiv eindringliche und seelisch fundierte Körperkunft zu treiben.

| Diese Körpersprache entspricht in ihrer grundsätzlichen, stilistischen Wesensart der des sprechenden Menschen, des sprechenden und agierenden Schauspielers, natürlich, wie schon dargelegt, in wesentlich intensiverem Maße. Hierdurch trennt sich die Kinodarstellung scharf von der Darstellung der Pantomime, ein Unterschied, der über dem beiden Ausdrucksgattungen gleichen Moment der Stummheit durchaus übersehen wird. Die Pantomime ist rhythmischer, gebändigter Tanz, und ihr Grundprinzip ist ornamentale, stilisierte Bewegung. Das Prinzip des Kinos ist die Handlung, die Tat. Bei der Pantomime (deren ganz eigener Stil, soweit ich sehe, nur von Reinhardt in Frefsa's „Sumurun“ — und da nicht ganz rein — erfaßt und geübt wurde) muß die Körpersprache ganz verschieden sein von den alltäglichen Begleitbewegungen zu Wort und Rede. Sie ist tänzerische Gestaltung seelischer Regungen, „kristallisierter Tanz“. Man stelle sich nur vor, die Schauspieler bewegten bei einer Pantomime, die Lippen wie zum Sprechen, und man wird das Stillose und Unorganische empfinden und damit den Unterschied von Kinodarstellung und Pantomime erkennen.

Es zeigt sich auch, daß das Kino keineswegs, wie ständig behauptet wird, den Untergang der Pantomime bedeutet. Die Kinokunst tritt als isolierte Ausdruckskunst zwischen Theater und Pantomime.

Das Kino erfordert so vom Schauspieler Eigenschaften, die wesentlich anders, spezieller geartet sind als die, deren er auf der Schaubühne bedarf. So erklärt es sich, daß erstklassige Künstler mit großer Theaterbegabung und routiniertem Können vor dem Kinematographen durchaus versagten. Es ist eben eine

ganz besondere Begabung vonnöten, die dem Kino genau so seine Stars schafft, wie sie die Schaubühne hat. In erster Linie bedarf der Schauspieler einer Eigenschaft, die Julius Bab in seiner „Kritik der Bühne“ auch für den Schauspieler des Wortdramas fordert, die aber, spezieller und intensiver verstanden, das für den Kinoschauspieler Wesentliche trifft und für das Bab die Bezeichnung „Körpergefühl“ wählt. Darunter versteht er die hypnotische, d. h. „die gesamte in seinen Willen konzentrierte Macht seines seelisch-sinnlichen Seins“ durch die der Künstler die Seele des Zuschauers in seinen Bann zieht; die seelische Potenz, die dahin wirkt, daß der Lebensduft eines voll funktionierenden Menschenleibes durch tausend sichtbare und unsichtbare, hörbare und unhörbare Zeichen auf uns niederströmt und uns so die Existenz, das Leben jenes anderen, seinen Leib wie seine Seele fühlbar, fühlnotwendig macht.“

Ist diese Erfüllung einer künstlerischen Aufgabe dem Kinoschauspieler bei der eigenartigen Beschränktheit seiner Ausdrucksmittel sehr viel schwerer gemacht als dem Sprechenden Schauspieler, so vergrößert sich die Schwierigkeit noch durch die Art und Weise, wie der Kinoschauspieler diese seine körperlichen Ausdrucksmittel zu gebrauchen gezwungen ist. Das kinematographische Bild nimmt den Körpern ihre Plastik und läßt sie als Fläche wirken. Dieser Flächenwirkung gemäß muß der Schauspieler agieren und sich bewegen, wenn anders es ihm gelingen soll, Mimik und Geste zur eindringlichen Geltung zu bringen. Er muß also seine Bewegungen möglichst in der Bildebene spielen und zwar derartig, daß ihr Rhythmus, wenn er in der Fläche erscheint, nicht gebrochen und verzerrt wird, sondern ungezwungen dahinfließt. Der Kinoschauspieler ist in seiner Bildhaftigkeit eben, ganz anders als der Schauspieler auf dem Theater, rein Gegenstand der Optik. Gewiß ist die Ansicht derjenigen Aesthetiker abzulehnen, die die Raumphantasie als für die Schauspielkunst auf der Sprechbühne grundlegend erachten, da sie hier fälschlich den Schauspieler lediglich als optische Erscheinung werten. Auch im Kinobild ist der Schauspieler als lebendiger, differenzierter Organismus zu betrachten. Grundsätzlich aber ist er bildhafte, raumwirkende,

lineare, flächige Erscheinung; die Gesetze für seine Kunst können, besser gesagt, müssen zum Teil aus den Gebieten der bildenden Künste herübergeholt und beobachtet werden.

Für das Zusammenspiel der Personen ergeben sich beim Lichtbild Besonderheiten, die ebenfalls in der kinematographischen Technik begründet sind. Jede Distanz in die Tiefe wird bei dem flächigen Nebeneinander und der perspektivischen Uebertreibung der Kinematographie (wie der Photographie) zu einer entsprechenden Verkleinerung der entfernten Menschen und Dinge. Die handelnden Hauptpersonen müssen daher, wenn sie zu einander agieren, ziemlich in einer wagrechten Linie stehen, um nicht in auffällige Größenunterschiede zu geraten.

Auf diese Weise ist es auch möglich jeweils die Hauptpersonen äußerlich als solche zu charakterisieren, indem die Nebenpersonen zurücktreten und kleiner werden; wäre diese Möglichkeit nicht gegeben, so bildeten, da Plastik und Farbe fehlen, Menschen und Dinge ein unübersichtliches Nebeneinander.

Nach dieser kurzen Darlegung der Ausdrucksmöglichkeiten und der großen Schwierigkeiten, die der Kinoschauspielfunst eigen sind, ist es einleuchtend, daß der Kinoschauspieler über eine ausgebildete und ausgereifte Künstlerschaft verfügen muß. Eine Kunstbetätigung mit so eigenartigen und straffen Gesetzen setzt eine entsprechende Begabung voraus, die einer gründlichen, ganz speziellen Ausbildung bedarf. Das Kino hat zu hohe Aufgaben zu erfüllen, als daß es für die Betätigung und die Versorgung talentloser, auf dem Theater unbrauchbarer Mimen gerade gut genug wäre. Ernsthafte, intelligente Künstler, die mehr können müssen, als den Kosinsky deklamieren, Künstler, die in spezieller Schule, (wir werden sie nicht lange mehr entbehren können) Kinoschauspielfunst studiert haben, braucht die Lichtbildbühne. Wenn z. Bt. Theaterdirektoren und deren Organisationen dem Schauspieler die erdenklichsten Schwierigkeiten bereiten, um ihn am Kinospielen zu verhindern, so könnte eine solche Verknennung dessen, was not tut, und ein solch blindwütender Konkurrenzhaß traurig stimmen, wenn man nicht einsähe, wie belanglos alle ergreifbaren Hindernismittel sind und sein müssen. Und dennoch ist ein Entgegenarbeiten da, wo ein Mit-

einandergehen die schönsten Früchte zeitigen und die Entwicklung des Kinos zur Kunststätte beschleunigen könnte, am falschen Orte.

Wenden wir unsere Betrachtung jetzt dem Ausstattungsweisen des Lichtbildes zu, so betreten wir damit ein Gebiet, auf welches das Theater nur zum kleinsten Teil folgen kann. Es ergeben sich auch besonders hier tiefgreifende Unterschiede zwischen Kino und Theater, die es unmöglich machen, Gesetze des einen auf das andere anzuwenden.

Am ehesten ergeben sich Vergleichspunkte da, wo das Kino anstatt die Natur zur Szene zu benutzen, ebenso wie das Theater eine Bühne mit gemalten Kulissen, Soffiten und Prospekten verwendet. Hierzu wird man zweckmäßig nur in wenigen Fällen greifen, weil der Kinematograph eben die Naturrealitäten seinen Zwecken dienstbar machen kann und es nach Möglichkeit tun wird. Der kinematographische Apparat kann zur Natur, zu Berg und Wald und Fluß hingehen; das Theater muß sie mit den Mitteln der Malerei zu sich hereinholen und von ihnen ein Bild geben.

Es scheint theoretisch, als könnte der Kinematograph so auf alle Hilfsmittel des Theaters verzichten. Doch aus technischen und aus künstlerischen Gründen muß er oft auf sie zurückgreifen. Dies ist der Fall da, wo phantastische Szenen dargestellt werden sollen, deren Rahmen nicht einfach von der Natur abgenommen werden kann; dann aber vor allem bei Darstellungen die in Zimmern oder allgemein in geschlossenen Räumen spielen und die aus Gründen zweckmäßiger technisch brauchbarer Beleuchtung oft nicht in wirklichen Zimmern aufgenommen werden können.

Durch die Verwendung gemalter Hintergründe können beim Kino besser als beim Theater künstlerische Wirkungen erzielt werden. Auf der Schaubühne wirken die flächigen, gemalten Prospekte und Kulissen fast stets unschön, durch ihren Kontrast mit der Plastik der Personen und der Versatzstücke.

Der Kinematograph, der, wie schon ausgeführt wurde, die Plastik der Körper aufhebt und sie flächig erscheinen läßt, vernichtet diesen Kontrast, wie er auf der Schaubühne besteht; er setzt alles, Kulissen und Realitäten, in eine einzige Flächigkeit und so wird die Gesamtwirkung einheitlich. Es ist weiterhin möglich, die Perspektive so zu malen, daß sie nicht, wie auf dem Theater nur zu

oft, verlogen und verzerrt erscheint. Die Schaubühne, die von allen Seiten, von links von rechts, von unten und oben betrachtet wird, muß es als unmöglich aufgeben, allen Zuschauern ein perspektivisch richtiges Bühnenbild zu zeigen. Im allgemeinen sieht nur der Zuschauer, der in der Richtung der Mittelachse der Bühne sitzt, die gemalte Perspektive auf Soffiten und Prospekten ohne Verzerrung. Das gestellte Kinobild dagegen wird nicht von allen Seiten gesehen; vielmehr betrachtet es nur das eine Auge des kinematographischen Apparates und später wird es als Bild so auf die Leinwand geworfen, wie es eben der Aufnahmeapparat von seinem Standpunkt aus sah. Die Perspektive kann gewissermaßen wie für einen Zuschauer, der von einem bestimmten Standpunkt aus schaut, gemalt werden. Dem Betrachter des projizierten Kinobildes wird, wo auch immer er sitzen mag, dieses niemals verzerrt und perspektivisch falsch erscheinen. So lassen sich mit, im Vergleich zum Theater, sehr wenigen und sehr einfachen Mitteln außerordentliche und einheitliche Wirkungen erzielen.

Der Kinematograph überbrückt den Kontrast, der sich zwischen gemalten Kulissen und plastischen Personen und Sachen ergeben muß und schafft ein einheitlich geartetes Bild. Diese Vereinheitlichung bewirkt der Kinematograph auf der anderen Seite auch da, wo die Natur den szenischen Rahmen leiht. Auf den ersten Blick wäre man versucht, hier eine Analogie zwischen Naturbühne und Kino zu finden; in beiden Fällen wird eine dramatische Handlung in natürlicher Umgebung dargestellt. Und doch ergeben sich bei näherer Untersuchung entscheidende Gegensätze, die uns auch das Wesen der kinematographischen Naturaufnahme erkennen lassen.

Dem Naturtheater haften von vornherein verschiedene Mängel an, die ihm die Möglichkeit einer ernsthaften, dramatischen Eindringlichkeit nehmen. In den meisten Fällen wirkt die Natur zu groß, zu gigantisch; sie erdrückt die darstellenden Menschen mit ihrer Wucht. Der große Himmel, die mächtigen ziehenden Wolken, darunter die Riesenschatten einer Burgruine und inmitten mimende Personen: es kommt zu keiner dramatischen Wirkung, der Zuschauer wird abgelenkt, die Natur ist Herrin, die Schauspieler werden Staffage.

Der Kinematograph meidet dies alles. Er liefert zum ersten nur Ausschnitte der Natur, Bilder wie sie der Maler durch den Motivsucher sieht. Dann aber vermag der Kinematograph durch die Eigenart der photographischen Technik, die die Perspektive übertribt, das erdrückend Große der Natur herabzumindern, der Hintergrund wird übertrieben klein, die Menschen im Vordergrund übertrieben groß. So bleibt der Mensch dominierend, die Natur wird zur Kulisse.

Das Schauspiel im Naturtheater hat stets etwas Stilloses und Unorganisches an sich. Die Natur ist immer wahr, die Natur ist ein Gegebenes, in sich Abgeschlossenes, sie verträgt nur Wahrheit. Es wäre sinnlos von einem Stil der Natur zu sprechen. Der Kunst (und jeder Kunst) wesentliches Urelement dagegen ist der Stil. Sie abstrahiert, sie interpretiert, sie geht über die Natur hinaus. Dieser Gegensatz, Kunst und Natur macht das Naturtheater zu einem Zwitter. Wir sehen einen Wald mit Licht und Luft, alles so minutiös, so urwahr und keusch; und dazwischen spielen geschminkte Mimiken mit Pathos und Geste stilisierte, d. h. unnatürliche Menschen. Diese vernichtende Gegensätzlichkeit meidet das Lichtbild. Die photographische resp. kinematographische Aufnahme nimmt der Natur ihre Differenziertheit, ihre Unberührtheit und Unantastbarkeit. Das urwahre Selbst wird zum Bilde. Die Photographie besitzt die Fähigkeit aus den natürlichen, unendlichen Einzelheiten die Essentialien herauszugreifen und wiederzugeben. Man kann und darf es sagen: sie vermag zu stilisieren. Damit auch ist ihr die Möglichkeit zu eigen, der Darstellung großzügige Rahmen zu geben. Wieder kommt die Fähigkeit des kinematographischen Bildes hinzu, die die Realitäten nebeneinander komponiert, und so entsteht ein szenischer, wenn man will, kulissenartiger Hintergrund, mit dem sich die mimische Darstellung zu einem stilreinen und ausgeglichenen Ganzen verbindet.

Diese technischen Eigenheiten mittels einer verständigen wesensentsprechenden Ausstattung zu künstlerischen Wirkungen auszunützen, ist eine erste Aufgabe des Kinematographen; dahin die Wege zu zeigen vermag nur ein mit dem Wesen malerischer Gesetze vertrauter, feinempfindender Künstler. Hier genügt der lediglich technisch geschulte Operateur, der eben photographiert, wie es ihm

vor den Apparat kommt, nicht mehr. Ganz von selbst sollte es sich eigentlich verstehen, daß bei der Inszenierung nicht dem aller-einfachsten, auch nur einigermaßen kultivierten Geschmack ins Gesicht geschlagen wird. Ein moderner Salon mit Kitzmöbeln, auf denen in überwältigender Menge Maquartsträucher und Nippes zur Verzierung stehen, ist gewiß nicht der ideale scenische Rahmen für ein Drama, das künstlerisch wirken soll. Wenn irgendwo Großzügigkeit, in gewissem Sinne Monumentalität vonnöten ist, dann hier. Im Kinobild regieren die Konturen, die Linien und deren Bewegung. Ein minutiöser Hintergrund, bei dem durch Anhäufung allen möglichen Schmuckes ein unentwirrbares, charakterloses Linien-gemenge entsteht, kann niemals gegen den Schauspieler wirkungsvoll kontrastieren. Seine Person und seine Bewegungen werden einfach verschluckt. Statt dessen soll das ganze Bild in der Ruhe der toten Scenerie und der Bewegung des agierenden Schauspielers eine charakteristische, harmonische, klare und gegensätzliche Linienführung aufweisen; das Spiel der Konturen muß unverwischzt zur Geltung kommen. Dies ist nur möglich, wenn — bei Bühnen wie bei Naturaufnahmen — eine schöne, kraftvoll einfache und einheitliche Ausstattung in Verbindung tritt mit einer bewußten und klaren Körperkunst des Schauspielers.

Zur malerischen Ausgestaltung des Kinobildes treten dann hinzu die Wirkungen, die durch die Verteilung des Lichtes erzielt werden können. Da die Farbe fehlt (gewiß ist es der Zukunft vorbehalten, hier abzuhefen und so dem Kino die letzte Vollenbung zu geben) muß in Schwarz-Weiß mit Hell und Dunkel gemalt werden. Eine künstlerische, bewußt gestaltete Fleckverteilung kann ganz eigenartige Schönheiten schaffen. Niemals, bei keinem Bild, darf hier Zufälligkeit und Willkürlichkeit vorherrschen. Die Photographie vermag nach Notwendigkeit und Belieben die Hell-Dunkel-Kontraste hart und scharf gegeneinander zu setzen oder die Uebergänge rembrandtisch-weich verschwimmen zu lassen; sie kann klare Linien und kalte Flächen herausarbeiten oder zitternde träumerische Lichter huschen lassen. Der Kinematograph muß sich auch dieser Fähigkeit stets bewußt bedienen, um der Stimmung der Szenen entsprechend geartete Bilder mit optischem, ästhetischem Reiz zeigen zu können. Bis jetzt liegen alle diese Dinge noch sehr im argen

und nur ganz selten (öfters in amerikanischen Filmen) sieht man vereinzelt Momente mit wirkungsvoller Komposition und prächtiger Lichtbehandlung, die uns die großen Möglichkeiten und den Weg, den es einzuschlagen gilt, zeigen.

Man wird auch dazu kommen, die Naturrealitäten danach zu durchforschen und zu gebrauchen, wie sie in ihrer Wesenheit den Grundcharakter und die Stimmung der dramatischen Handlung, der sie den Rahmen geben sollen, am entsprechendsten ausdrücken. Man wird nicht mehr jede beliebige Straße, nicht jeden beliebigen Baum in irgend einem Stück verwenden. Es gibt ein Bild von Alfred Rubin, das nichts weiter darstellt als eine fünfstöckige Mietskasernen; das Haus aber erscheint wie ein Prototyp proletarischer Gesinnung, proletarischen Elends. Das Bild spricht für sich. In dieser Art wird man die Dinge betrachten und zur Verwendung die Auswahl treffen müssen, sodaß es nicht mehr belanglos sein wird, ob die Straße breit und vornehm oder engbrüstig und hochgebaut ist, ob der Baum weiche Formen oder knorrige Äste hat. Man wird eben mit einem Worte nach Typen suchen, und sie am passenden Platze benutzen.

So sind es gar viele und vielartige Forderungen, die gestellt und erfüllt werden müssen, wenn dem Ideal des künstlerischen Films näher gekommen werden soll. Die besten unserer Dichter, Schriftsteller, Schauspieler und Maler müssen ihre Kräfte vereinen, um den Kinetograph möglichst rasch zu dem Kunstfaktor zu machen, zu dem ihm alle Potenzen inne wohnen.

Vor allem aber muß überall da, wo Film gestellt und verarbeitet werden, eine Persönlichkeit als oberster künstlerischer Leiter der Aufführungen und der Aufnahmen fungieren. Bis jetzt ist eine solch leitende Stellung fast noch gar nie oder zum mindesten nicht in der Art geschaffen, wie sie unbedingte Voraussetzung für das Zustandekommen eines in jeder Hinsicht künstlerischen, wirkungsvollen dramatischen Bildes ist. Die Filmfabrikanten dürfen sich nicht länger der Erkenntnis verschließen, daß hier der Operateur nicht mehr zureicht, daß vielmehr eine literarisch und künstlerisch durchgebildete Persönlichkeit an einen Platz gestellt werden muß, wie ihn an den Theatern der Regisseur inne hat. Der Regisseur des Kinos muß jedoch, genau wie der Schauspieler, nach der idealen

Forderung speziellere und im Einzelnen vielleicht umfassendere Fähigkeiten und Kenntnisse besitzen, als der Durchschnittsregisseur eines Theaters.

Er muß zum ersten die zur Darstellung geeigneten Dramen beschaffen und auswählen. Diese Stücke werden, je nachdem der Verfasser mit den Gesetzen des Kinos vertraut ist, mehr oder weniger vom Regisseur für die Aufführungen hergerichtet werden müssen, sodaß sie technisch in möglichst wirkungsvoller Weise bewältigt werden können. Er muß weiterhin die Schauspieler engagieren, eine Aufgabe, die sich wesentlich anders gestaltet als beim Theater; denn der Regisseur muß einen genauen Blick dafür haben, ob der Schauspieler den notwendigen „Kinostil“ hat. Dieser kann ein vollendeter Bühnenschauspieler und idealer Sprechkünstler und trotzdem für das Kino durchaus unbrauchbar sein. Dann muß der Regisseur das Stück in einen passenden und schönen szenischen Rahmen stellen. Wie viele künstlerische und technisch bedingte Gesichtspunkte dabei seine Beobachtung erheischen, wurde oben dargelegt. Er ist weiterhin der Leiter der Gesamtauführung. Er stellt und bewegt die Schauspieler, er verteilt Licht und Schatten, er komponiert, man kann sagen, er malt die Bilder. Dazu muß er über ein künstlerisch geschultes Auge und einen kultivierten Geschmack verfügen.

Vor allem aber hat er die alleinige Sorge und Verantwortlichkeit für die dramatische Prägnanz des dargestellten Stückes. Auf dem Theater ist die Zeitdauer der einzelnen Szenen wie des ganzen Dramas durch die Worte des Dichters im großen und ganzen fixiert. Beim Kino kann, selbst wenn der Dichter in seinem Text noch so sehr dramatische Gesetzmäßigkeiten beachtete, bei der Aufführung durch unverhältnismäßig lange oder kurze Dauer einzelner Szenen der konsequente Aufbau vernichtet werden. Hier hat der Kinoregisseur seine wichtigste Aufgabe, die eben nur er erfüllen kann, daß er nämlich die Dauer der Szenen im richtigen Verhältnis hält zum gesamten Gang der Handlung. Eine solche Menge verschiedenster und eigenartigster Aufgaben setzt eine ganz spezielle Begabung und gründliche Schulung voraus; und auch hier, wie beim Schauspieler, ist es eine durch verschiedene ungünstige Erfahrungen bewiesene Tatsache, daß Regisseure, die sich für den

Betrieb der Schaubühne begabt gezeigt hatten und die dann vom Theater zum Kino herübergeholt wurden, den andersartigen Forderungen gegenüber verjagten.

Es ist natürlich, daß nicht eine Persönlichkeit allein, ebenso wenig wie auf der Bühne, alle Regiearbeit wird leisten können. Der Regisseur soll als einigender Wille über der verschiedenenartigen Kunstbetätigung seiner Mitarbeiter stehen; er soll durch seine künstlerische Kraft die Leistungen des Dichters, des Schauspielers und des Malers auf einen Generalnennen bringen und dem Gesamtkunstwerk somit den Stempel einer einheitlichen, eigenen, seiner Persönlichkeit ausdrücken. Wenn er so für das, was die Phantasie eines wahren Dichters erfunden, die richtige, wesensechte und schöne Form findet, so wird der Kinematograph als Faktor dramatischer Kunst sich die Wertschätzung erringen, die ihm zukommt, und von der Leinwand des Kinos werden Eindrücke ausgehen, die tief und nachhaltig wirken. Vielleicht werden wir nicht mehr allzulange hierauf zu warten haben.

Kinopublikum und Theaterpublikum.

Wieder einmal ist eine Gelegenheit gegeben für die, die es lieben, sich in die Brust zu werfen und zu sprechen vom „Volk und seinen, niederen Instinkten“.

Mit großer Geste zeigen sie zum Beweise hin auf das Kino, sein Repertoire und sein Publikum. Volkserziehungsidealisten, die Bach-Beethoven-Brahms-Volkskonzerte veranstalten und die als Theatervolksvorstellungen Ibsen und Strindberg spielen lassen, stehen ratlos und traurig. Anstatt zu verstehen und sich zu freuen.

Wir hören, wie überall Lichtspielplätzchen und Lichtspielpaläste sich aufstun und wie sie alle gut, sehr gut besucht sind. Und weiter steht überall zu lesen, daß durch die große Konkurrenz der Kinos in diesen Jahren in Deutschland gegen vierzig Theaterunternehmungen eingegangen sind. Gewiß hätten von diesen auch ohne die Mitwirkung des Kinematographen dreißig falliert und es hätte niemand darüber ein Bedauern gehabt. Aber wären diese Theater auch ständig überfüllt gewesen und hätte mit einem Mal das Publikum dieser vierzig Unternehmungen dem Theater den Rücken gekehrt,

um zum Kino überzugehen, mit diesem Publikum allein könnten sich die vielen Lichtbildtheater nicht füllen. Wir sehen und wissen es, daß seit wenigen Jahren eine riesige Fülle von Menschen, die zuvor noch nie dramatische Vorführungen genossen und die keine Volksvorstellungen ins Theater zu bringen vermocht hatten, vor der Kinoleinwand sitzen und gespannt und ergriffen das Spiel auf sich wirken lassen. Darüber sollten sich die, die Bildner des Volkes sein wollen, innig freuen.

Was sie alle erschüt und was noch nie einem gelungen, das Volk (diesmal das wirkliche Volk) im kleinsten Dorf und der größten Stadt zusammenzuführen zu einer Gelegenheit, bei der es sich einmal um etwas anderes handelt, als um Geld und Gelderwerb, Menschenmassen zu vereinigen die Herz und Sinn öffnen und die einzig den Willen haben, im Erschauen erdichteten Spieles über den Alltag hinwegzukommen, das hat das Kino vermocht.

Der Arbeiter, der Tag für Tag dieselbe Maschine bedient, der Kommis und der Privatier, sie kommen alle statt zum Bierisch in das Kino. Ihre Augen glänzen, wenn sie Schicksale und Handlungen, die ihren Erlebnissen gleichen oder von ihnen verschieden sind, innerlich miterleben. Hier wird etwas wachgerüttelt und in Anspruch genommen, was im Maschinengerassel und im Trott des beruflichen Dienstes vergeblich Nahrung sucht. Die Phantasie teilt ihren beglückenden Segen denen aus, die seiner vielleicht am meisten bedürfen.

Und diese Menschen alle haben keinen schlechten, prinzipiell unkünstlerischen Geschmack. Man kann überhaupt nicht sagen, daß die große Masse von vornherein irgend einen Geschmack habe. Geschmack ist Objekt und Produkt einzig einer entsprechenden Erziehung und Bildung. Der Geschmack des Volkes ist neutral, d. h. weder gut noch schlecht, bildsam wie Wachs. Das Volk, vor allem auch der Arbeiter, hat einen von einem kraftvoll kernigen Naturell getragenen hingebungsvollen Willen, Eindrücke auf sich wirken zu lassen. Diesem kritiklosen, vertrauensvoll hingeebenen Wissenswillen gegenüber bedarf es einer ernsthaften, unermüdblichen und menschenfreundlichen Arbeit, die es auf sich nimmt, in verständigem Fortschreiten eine höhere Entwicklung anzustreben. Es ist unendlich viel leichter, bei der ganz natürlichen Kritiklosigkeit des Volkes

durch Schund und Kitsch den Geschmack zu verderben. Die Mühe einer formenden Entwicklung ist besonders groß und damit die Gefahr schlechter Einwirkung umso naheliegender auf künstlerischem Gebiete, ganz anders noch als auf dem wissenschaftlicher Belehrung. Das Theater hat bislang, als Faktor der Volkserziehung gewertet, versagt. Die materiellen Ursachen waren hierbei nicht das Entscheidende. Ernsthafte, große Kunst dem Volk zu bieten, wurde nur hier und da einmal versucht. Bei solchen verstückelten Experimenten, bei denen zudem meist eine in Wesen und Art verfehlte Kost vorgelegt wurde, kann von einer schrittweisen, ständigen Entwicklung nicht gesprochen werden. Diejenigen aus dem Volke, die wirklich kamen, erkannten sich bald als falsch am Ort und blieben, da ihnen die künstlerischen Bildungsgrundlagen fehlten, entweder ganz fort oder liefen zum Salonstück, der Operette, zum Varieté. Die Volksvorstellungen und die Volkstheater wurden Veranstaltungen für die wenig bemittelte Gebildetenbevölkerung. Das Theater hat gezeigt, daß es aus materiellen und ideellen Gründen unfähig ist, die große Menge zum Genuß reifer, dramatischer Kunst heranzubilden. Das Volk kommt nicht und macht so alle bildnerischen Absichten seiner Freunde zu Schanden.

All diese Menschenmassen aber rief der Kinematograph bei sich zusammen. Beim Beginn der Kinematographenbewegung wäre die Gelegenheit gegeben gewesen, ein wundervolles Instrument zu künstlerischer Volkserziehung auszunützen. Der Augenblick verging, ohne daß diejenigen, auf die es angekommen wäre, den Grad der Möglichkeiten erkannt hätten. Falsche, ungelehrte Hände gebrauchten das Instrument auf ihre Weise zum Schaden des Volkes und seiner Instinkte. Jetzt das Versäumte nachzuholen, ist, wenn auch mühevoller, Pflicht und Aufgabe aller Freunde der Kunst und des Volkes.

Das auf streng künstlerischen Grundlagen aufgebaute Kino wird nicht, wie Pessimisten aus der Analogie mit dem Theater fürchten könnten, das allerorten zusammengeströmte Publikum wieder vertreiben, sobald nur von Kunst geredet werden wird. Im Gegenteil ist das Kino, dem ein in seinem Wesen und seiner Art entsprechendes, künstlerisches Repertoire zur Verfügung steht, im Stande, zum

Erleben und Verstehen dramatischer Vorführungen zu erziehen, unbeschadet seiner Eigenschaft als selbständiger Kunstfaktor.

Die Eigenart des Kinematographen, die geringen Kosten seiner Etablierung, seine bequeme Art der Spielzeit, die Billigkeit des Entrees prädestinieren das Kino grundsätzlich zum Theater der Massen. Der Zuschauer wird hier keineswegs, wie behauptet wurde, da die Sprache fehle und damit die Notwendigkeit der Erfassung des Sinnes der Rede wegfalle, zur geistigen Trägheit und zur Faulheit der Phantasie erzogen. Das Gegenteil ist der Fall. Die stumm vorübergleitenden Szenen verlangen eine große Aufmerksamkeit und Konzentration, um aus Miene und Geste Wort, Klang und Sinn heraus hören zu können. Der Zuschauer muß sich intensiv betätigen, er wird gezwungen mitzuarbeiten.

Diese gewaltigen Möglichkeiten, die das Kino zum Theater des Volkes in Stadt und Land und daneben zu einer Stätte reinsten Freude und tiefster Eindrücke auch für den künstlerisch Feingebildeten machen werden, diese Möglichkeiten bis zum letzten auszunutzen, darf uns keine unangebrachte, ja sogar schädliche Rücksicht auf unsere traditionelle Schaubühne abhalten.

Den Theaterreformideen, die seit langen Jahren die gründlichste Reformbedürftigkeit unseres gesamten Theaterwesens bezeugen, die aber stets scheiterten und scheitern mußten an den altüberkommenen Grundlagen (und nicht zuletzt den materiellen) unseres Theaters, diesen wird das Kino zum Siege verhelfen. Und darüber sollten sich alle Theaterreformer oder vielmehr die unter ihnen, die das Theater als Kunststätte betrachten, freuen.

Die Ursache alles Übels, der Todfeind aller Theaterkunst ist die Institution unseres Repertoiretheaters. Alle idealen Forderungen scheitern an diesem, das zum Fundament seiner Existenz stets die Praxis des Kassenstücks haben muß. Dafür den Direktoren, den „Kassenstückklüsterern, Kassenstückpflegenden“ einen Vorwurf machen zu wollen, hieße ungerecht und ganz und gar wirkungslos gehandelt. Die Ursachen liegen tiefer.

Dem Theater, das lediglich Amüsement und Unterhaltung sein will, entzieht der Kinematograph, dank seiner großen unterhaltenden Fähigkeiten mühelos Grund und Boden. Die Aufgaben, die dem Theater gestellt sind: die Pflege unserer klassischen Dramatiker

neben der begabten literarischen Jugend, diese Aufgaben lassen sich nicht einwandfrei nebenher (neben dem Saisonschlager) erledigen. Sie erfordern vollste Konzentration aller Kräfte. Dies erkannten von jeher alle Einsichtigen; aber kein Theater konnte bisher bei seiner finanziellen Abhängigkeit diesen Forderungen nachkommen: denn das Repertoiretheater sollte und mußte auf alle Fälle beibehalten werden.

Das Kinotheater kann hier hart und entscheidend eingreifen. Das Repertoiretheater (vornehmlich in den mittleren und kleinen Städten) wird mit dem Schwinden seiner finanziellen Grundlagen seine Existenzmöglichkeit verlieren, das Theater soll so zur ernsthaften Anstalt hoher Kunstbetätigung werden, in reiner Beschränkung auf seine eigentlichen Aufgaben. Die wirtschaftliche Selbstständigkeit wird es damit allmählich aufgeben müssen. Dabei wird es, der Anfang zeigt sich schon verschiedentlich, nicht ohne schwere, tiefgreifende Kämpfe und Revolutionen abgehen. Schließlich aber werden Stadt und Staat es als ihre Pflicht erkennen, ihrer Bevölkerung das Theater als Pflegstätte höchster Kunst zu erhalten. Stadt- und Hoftheater müssen in wenige subventionierte Landes- und Nationalbühnen umgewandelt werden; so wird man auf die Wege gelangen, wie sie Richard Wagner in seinem vortrefflichen „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters“ wesentlich vorgezeichnet hat. Auf diese Weise läßt sich ernstlich hoffen, daß wir mit Hilfe des Kinos einer Zeit entgegengehen, die uns einem langersehnten Idealzustand unseres Theaterwesens näher, vielleicht ganz nahe bringt.

Im speziellen aber muß darauf hingearbeitet werden, daß wir dann diese Theater in der Form erhalten, wie wir sie zweckmäßig brauchen. Und was wir brauchen, ist einmal das intime Theater und dann das Festspielhaus. Das intime Theater, für das uns Reinhardt im Berliner Kammerspielhaus ein vollendetes Vorbild gegeben hat, soll das Theater der Einzelnen sein. Wie bei den Kammerspielen werden ungefähr zweihundert Zuschauer in getrennt stehenden, breiten Sesseln sitzen, in einem kleinen, schönen und stillen Raum. Man wird hier die psychologischen Dramen spielen, solche Werke, die differenzierte Menschen auf die Bühne stellen

und die von Vorgängen handeln, deren Schauplatz nicht so die große Welt, als vielmehr die Seele ist. Das Repertoire geht von Torquato Tasso bis zu Gabriel Schillings Flucht.

Daneben wird das Festspielhaus als das Theater der Massen, das Theater der großen Wirkungen bestehen. In gründlich vorbereiteten, wenigen und ganz billigen Aufführungen wird die große Tragödie, das Drama der ewigen Konflikte sprechen zu den Tausenden, die das Mund des Amphitheaters füllen. Und dort werden gewiß auch diejenigen sitzen, die erst das Kino dazu erzogen hat, wachen Auges und wachen Sinnes dramatischen Vorgängen zu folgen. Dann wird beispielsweise ein Schillerabend, statt wie heute ein in Wollen und Wirken trostloses Nolens-volens, ein allgemeines und eindrucksvolles Erlebnis sein.

So mag das Kino unser Theaterwesen wirtschaftlich schädigen, künstlerisch wird es eine Reinigung, eine Neugeburt bewirken. Für den Kinematographen selbst aber werden früher oder später seine Meister kommen, die ihn zu dem machen werden, was wir von ihm erwarten. Gewiß wird es auch schlechte Kinos geben; aber ihre Zahl und ihre Existenzmöglichkeit wird gering sein. Denn die Anfertigung der Films ist immer aus technischen Gründen an verhältnismäßig wenige Zentralen gebunden. Wird dort durch die Mitarbeit von Künstlern nur Gutes geleistet, so zirkulieren an den vielen Kinotheatern eben nur künstlerische Stücke. Die Einwohner des kleinsten Dorfes, im entlegensten Winkel der Welt, werden dann die Möglichkeit haben, sich im Genießen gut dargestellter dramatischer Kunst über die graue Alltäglichkeit hinauszuhoben und dabei neue Kraft zu Leben und Arbeit zu gewinnen.

An der Besserung und Entwicklung des Kinorepertoires kann eine verständige Zensur und eine gute Zeitungskritik vieles mitarbeiten. Von einer polizeilichen Zensur, die stets von künstlerisch ungeschulten Beamten ausgeübt wird, ist dabei gar nichts zu erhoffen. Es müssen besondere Zensurämter geschaffen werden, in denen Künstler, Gelehrte und Fachleute sitzen, die mit ernstem Wollen eine Prüfung der Films vornehmen. Dies ist hier in ganz anderer, entscheidenderer Weise möglich als bei einer Zensur von Theaterstücken; denn der Film zeigt die fertige Aufführung und nicht nur deren Inhalt. Weiter hat die Presse die unabweis-

bare Pflicht, durch Einführung einer regelmäßigen und eingehenden Filmkritik auf die Beachtung künstlerischer Gesichtspunkte hinzuwirken. Sie muß das Urteil des Publikums durch Hinweise auf Fehler und Verbesserungsmöglichkeiten zu stützen und den Geschmack und damit die Forderungen in die richtigen Wege zu leiten suchen.

Das Kino braucht dringend die Beachtung und Mitarbeit aller derer, die sich die geistigen Führer unseres Volkes nennen. Es wartet darauf, ihnen allen seine großen Möglichkeiten zu Diensten zu stellen und ihnen zu eindruckreichen Wirkungen zu verhelfen. Mögen die, die es angeht, all dies erkennen und darnach handeln, damit der junge köstliche Baum dieser neuen Kunst bald reife Früchte trage, die allen Menschen jeden Standes und jeder Bildung zu Gute kommen sollen. Denn hier handelt es sich — und das muß endlich anerkannt werden — um einen Faktor, der dem geistigen Leben der gesamten Kulturmenschheit an die Wurzeln greift.

