

Eine Schaubühne der Zukunft : die Verbindung zwischen Theater und Kino

Autor(en): **J.B.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zappelnde Leinwand : eine Wochenschrift fürs Kinopublikum**

Band (Jahr): - **(1923)**

Heft 21

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-732057>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

schaffen heißt. Wird behauptet, daß etwa John Gargent nichts schuf, weil Miß Wertheimer sich anbot von ihm gemalt zu werden? Warum würde der Schauspieler oder der Producer keine schöpferische Arbeit leisten, wenn er sich an den Ideen eines anderen Menschen inspiriert? Nebenbei sei noch bemerkt, daß die Schriftsteller, deren Werke am meisten verfilmt werden, auch am meisten nörgeln."

* *

Eine Schaubühne der Zukunft.

Die Verbindung zwischen Theater und Kino.

Von J. B.

Es hat immer etwas Vertrauenerweckendes, wenn ein Erfinder andere Menschen einen Blick in seine Werkstätte tun läßt, solange er nicht mit seiner Arbeit fertig ist. Denn das beweist, daß er Vertrauen zu sich selbst hat, daß er fühlt, daß der Gegenstand seines Schaffens nur durch ihn zu Ende geführt werden könne; es beweist ferner, daß andere ihm Glauben schenken können, denn ein kluger Mensch macht niemanden mit einer Sache, von der er selbst noch nicht überzeugt ist, vertraut. Oft oder meistens sogar ist selbst das Fertige nur ein halbfertiges Ding, zu dem der Erfinder in eigener Person uneingestandenmaßen das allerwenigste Vertrauen hat — weil es eben Menschen gibt, die ihre phantastische Begabung mit erfinderischem Geist verwechseln.

Jüngst erst wurde mir die Möglichkeit zuteil, in eine Werkstätte Einblick zu nehmen, in der ein einfallsreicher Kopf in der Ausgestaltung einer neuen Art Schaubühne arbeitet. Es handelt sich dabei nicht um eine Erfindung im technischen Sinn des Wortes, sondern eigentlich mehr um eine geistreiche Zusammenlegung bereits gemachter Erfindungen, die eine ganz neue Art des Sucklastentheaters, von dem man ja trotz aller anders gearteten Versuche nicht los kann, in Aussicht stellt. Man denke nur ja nicht an eine neue Art sprechenden Films. Die „endgültig letzte Lösung“ dieses Problems wird so oft angekündigt, daß man nur mit aller Vorsicht einer neuerlichen Ankündigung einer solchen Erfindung gegenübertreten muß. (Sie kann auch — selbst eine Uebereinstimmung von Film und Sprechapparat vorausgesetzt — nicht gelingen, solange man nicht die phonetische Seite der Sache, bei der es auf eine richtige Schallverteilung ankommt, in eingehendere Erwägung zieht; dies namentlich bei musikalischen Films.) Bei der Sache, die ich sah, handelt es sich vielmehr um eine Verbindung des Films und dem bisherigen Theater, so nämlich, daß beide, nicht wie bisher ruckweise, sondern gleichzeitig in Aktion treten. Der Finder des neuen Pfades ist mit seiner Arbeit jetzt in einem Stadium angelangt, daß man sie als fertig bezeichnen kann; insofern nämlich, als sie bereits eine ganze Reihe von bisher unmöglich gewesenen Effekten, ja sogar eine ganz neue Art von Bühnenstücken möglich macht. Nur ein einziger letzter Schritt fehlt und eine Perspektive auf eine ganz neue Art von Bühnentechnik ist gegeben, nicht etwa nur für alles Bestehende, sondern erst für das Kommende. Denn dann werden Dramatiker und Bühnenschriftsteller aller Art überhaupt in der Lage sein, an die Bühne Anforderungen zu stellen, von denen sie sich bisher nichts träumen ließen.

Was ich sah, läßt sich folgendermaßen schildern: Die Bühne stellt eine Säulenhalle in einem vornehmen Wohnhause dar. Der Hintergrund ist durch eine Balustrade abgegrenzt, über die hinweg der Ausblick in einen großen Park geboten ist. Dieser Hintergrund nun, beziehungsweise die Darstellung des Parkes geschieht kinematographisch. Und wohlgemerkt: Bei voll beleuchteter Bühne, was derart ermöglicht wird, daß die Beleuchtung der Bühne von beiden Seiten her erfolgt, und zwar durch Scheinwerfer, deren Lichtstrahlen in der Mitte der Rampe einander in stumpfem Winkel kreuzen. Auf diese Art bleibt der Hintergrund durch die Lichtstrahlen der Bühnenbeleuchtung unberührt und das Bild auf der Leinwand im Hintergrund bleibt mit denkbar schärfster Deutlichkeit sichtbar. Der Apparat, der ein Objektiv mit besonders großem Weitenwinkel besitzt, ist nur etwa vier Meter hinter der Leinwand, sodaß eine Bühnentiefe von sechs bis acht Metern vollkommen ausreichend ist. Und nun stelle man sich einmal folgende Szene vor: Auf der Bühne spielt ein Dialog zwischen zwei Darstellern. Plötzlich zeigt sich auf der Leinwand im Hintergrund eine Gestalt. Einer der Darsteller ruft nach ihm. Die Gestalt sucht zu entweichen. Da springt einer der Darsteller über die Balustrade und ruft: „Hallo!“ Kaum daß er verschwunden ist, erscheint er auch schon als Verfolger der im Hintergrund gesehenen Gestalt auf der Leinwand. Die Größenverhältnisse sind dabei vollkommen natürlich, so daß man, während der hinter der Balustrade verborgene wirkliche Darsteller weiter „Hallo“ ruft, tatsächlich die Illusion hat, als würde der wirkliche Darsteller bis in einer Bühnentiefe von etwa fünfzig Meter vorwärts schreiten. Ein anderer Effekt: Auf der Leinwand im Hintergrund sieht man plötzlich einen Tumult. Menschen schwirren durcheinander, es wird geschossen, jemand wird getroffen und stürzt zu Boden — wenige Augenblicke später wird der Getroffene von einer Gruppe Menschen, die ebenfalls vorher auf der Leinwand zu sehen waren, auf die Bühne gebracht.

Diese Beispiele zeigen, daß es leicht möglich ist, ein gleichzeitiges Agieren von wirklicher Darstellung und Film zu bewerkstelligen. Die Darstellungsmöglichkeiten in rein bühnentechnischer Beziehung erfahren so eine Erweiterung, die der Phantasie des Dichters einen ebenso erweiterten Spielraum gewährt.

Ist diese Art Bühnentechnik zwar für eine überhaupt neue Art von Theaterstücken gedacht, die sich dem szenischen Aufbau nach auf die neue Technik stützen, so ist auf diese Weise auch der bisherigen Literatur ein durchaus brauchbares technisches Fundament gegeben. Zwar sind verschiedene Versuche, Bühnenwirkungen durch den Film zu erzielen, bereits anderweitig gut gelungen. So die Darstellung des „Walfürenritts“. Doch handelt es sich dabei stets um Kinowirkungen, die bei verdunkelter Bühne erzielt wurden. Nunmehr wird es aber auch möglich sein, beispielsweise den „Spaziergang“ im „Faust“ in einer fast vollen Natürlichkeit aufweisenden Darstellung auf die Bühne zu bringen. Dergleichen die „Seitenszene“, die immer etwas Hölzernes hat, wenn einmal Faust und Gretchen, dann wieder Mephisto und Martha Schwerdtlein über die Bühne spazieren. So aber wird das eine oder das andere Paar in weiter Entfernung im Hintergrund sichtbar bleiben dürfen, ohne daß die Handlung auf der Bühne dadurch irgendwie gestört wird. Das Heraneilen des Schwans im „Lohengrin“ wird ebenfalls auf diese Art eine glaubwürdige Darstellung finden können. Vielleicht auch der Aufruhr der Dappenheimers im „Wallenstein“. . . Es gibt dessen genug,

wobei diese Technik geradezu das erlösende Wort sprechen müßte. Eines fehlt der neuartigen Idee freilich: die Farbigkeit im Film. Doch schon steht der Erfinder im Begriff, sich mit einem Filmtechniker, der ebenfalls, ganz im stillen arbeitend, die Farbigkeit nach dem Prinzip des Dreifarbindruckes zu einem neuen System gefaltet hat, zu verbinden. Dann freilich dürfte das Prinzip der kinematographischen Kulisse vollständig diskutierbar sein.



Pauline Starke und House Peters
in dem Goldwyn-Super-Film „Die Kannibalenbraut“
ein Spiel von Liebe und Abenteuern

Doch darauf scheint es dem Erfinder der geschilderten Bühnenart nicht anzukommen. Er strebt von vornherein die organisch ineinander verwobene Bühnen- und Filmdarstellung an, die er „Theatin“ nennt. Die Propagierung seiner Idee stellt er sich in Form von Einaktern in Sketchform vor. Aber das ist nur im allgemeinen, nicht im besonderen verstimmend. Denn die Zeiten sind schlecht, selbst das Erproben von Erfindungen muß möglichst

nukbringend angelegt sein. So wird man aber eine Sache, die es sich vornimmt, auf die ernste Kunst einen gewissen Einfluß zu üben, zu allererst auf der Bühne des Varietés begrüßen können. Doch der Sache selbst wird damit nicht geschadet sein. (N. W. J.)

* *

Wien in Amerika.

Von C. N. Williamson.

Könnte jemals einer, der Wien im Frühling sah, wenn die Kastanien blühten und mit ihrer Pracht den Prater verschönten, wenn Menschenmengen die illuminierten Straßen durchzogen und hunderte, bunt uniformierte Offiziere nachlässig auf dem Bürgersteig stehend, den eleganten Wiener Schönen, die schon damals als die schönsten und bestgekleideten Frauen der Welt galten, nachsahen und zu flirten versuchten, — könnte je einer das vergessen?

Die echte Wienerstadt wie sie leibt und lebt vor dem Jahre 1914, bevor der unglückliche Krieg hereinbrach.

Das Leben schien wie in Musik umgesezt zu sein; die Musik der Wiener Kapellen. Ein jeder weiß, wie bezaubernd und wohlklingend diese Musik ist.

An diese vergangenen wunderbaren Tage habe ich gedacht, als ich im Jahre 1922 Wien einen Besuch abstattete. Was ich fand, war eine Tragödie. Obzwar die Kastanienbäume im Prater blühten, machte doch alles einen traurigen, bedrückten Eindruck. Keine illuminierten Springbrunnen waren zu sehen, und der früher so wohlgepflegte Rasen war vernachlässigt und sah gar trostlos aus.

Nur die Frauen, die ich sah, waren noch immer hervorragend schön, obzwar sie nicht mehr zu den „Bestgekleideten“ gehörten. Und die berühmten Musikkapellen waren auch verschwunden. Keine Offiziere, keine bunten Uniformen waren zu sehen.

Niedergeschlagen verließ ich Wien und sagte zu mir selbst, daß ich wohl niemals wieder Gelegenheit haben würde, Wien, wie es früher war, das echte Wien zu sehen. Außer vielleicht mal im Traume.

Dann kam ich zurück nach Amerika, nach Kalifornien, mit dem trauernden Wien tausende von Meilen hinter mir.

Eines Abends machte ich mich auf, um mir die Szenerien für den neuesten Universalfilm „Merry Go Round“ („Das Karussell“), welcher in Universal-City gedreht wurde, anzusehen.

Bald kamen wir an und fuhren durch die wunderbaren Palmenalleen, im klaren Lichte des Mondes. —

Dann plötzlich, es schien mir wie ein Traum, sah ich vor mir — Wien, das alte echte Wien, wie ich es im Frühling 1914 kennen gelernt. Konnte es möglich sein?

Unter dem tiefblauen Himmel glühten tausende Lampen, das Riesenrad drehte sich, wie ein Riesenarmband, vollbesetzt mit glitzernden Diamanten. Hellbeleuchtete Cafehäuser, schöne Frauen, bunt uniformierte Offiziere, Automobile, Einspänner, Liebespärchen, hübsche Mädchen, die kokettierten, und Musik, die echte Wiener Musik. — Die Klänge der Musikkapellen und der Karussellorgeln schwammen ineinander und bildeten ein Gemisch von Tönen, die den Eindruck der allgemeinen Lustigkeit und Sorglosigkeit nur erhöhten.

Da drüben steht das Wachsfiguren-Kabinett, und dort sind die großen Plakate mit dem Bilde der Riesendame, der Liliputer-Palast und weiter