

Das Kino der Zukunft

Autor(en): **Misch, Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kinema**

Band (Jahr): **3 (1913)**

Heft 11

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-719136>

Nutzungsbedingungen

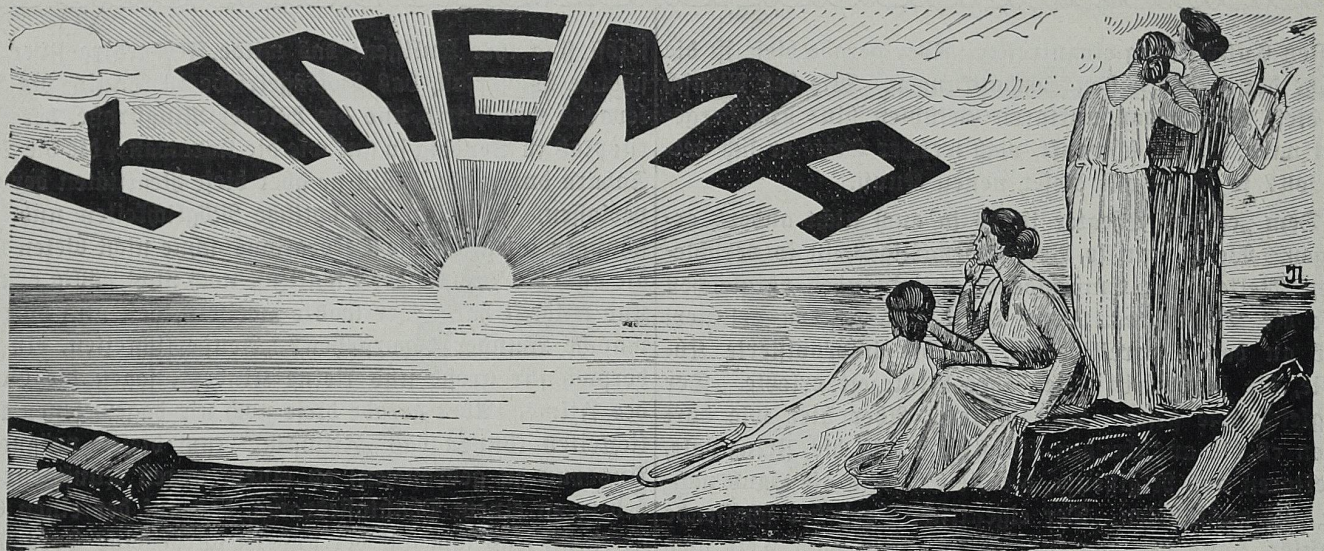
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



Internationales Zentral-Organ der gesamten Projektions-Industrie und verwandter Branchen

Organ hebdomadaire international de l'industrie cinématographique

Druck und Verlag:

KARL GRAF

Buch- und Akzidenzdruckerei

Bülach-Zürich

Telefonruf: Bülach Nr. 14

Erscheint jeden Samstag □ Parait le samedi

Schluss der Redaktion und Inseratenannahme: Mittwoch Mittag

Abonnements:

Schweiz - Suisse: 1 Jahr Fr. 12.-

Ausland - Etranger

1 Jahr - Un an - fcs. 15.-

Insertionspreise:

Die viergespaltene Petitzeile

30 Rp. - Wiederholungen billiger

la ligne - 30 Cent.

Verantwortl. Redaktion:

EUG. LENNHOF

Redaktor, Tödistrasse 50

Zürich II

Telefonruf: Zürich Nr. 4957

Das Kino der Zukunft.

Von Robert Mijsch (Berlin).

In Groß-Berlin sind kürzlich in einer Woche vierzehn kleinere Kinotheater geschlossen worden. Unleugbar ist ein merkbares Abflauen der Lust am Kino für den aufmerksamen Beobachter zu konstatieren. Die kleineren Kinobesitzer jammern, halten öffentliche und geheime Versammlungen ab und protestieren lärmend gegen die geplante neue „Lustbarkeitssteuer“ Groß-Berlins, die diesmal die Sprechtheater ungeschoren läßt, dafür aber die „Kientöpfe“ und den Zirkus ziemlich hoch belasten will. Mit dem Geschick, daß die Stadtregierungen oft bei solchen Gelegenheiten ausgezeichnet, haben sich die Gewaltigen der Kommune gerade die Zeit des offensichtlichen Rückganges dieser Institute zu ihrer Anzapfung ausgesucht.

Woher kommt nun nach der jäh und unvermittelt gestiegenen Hochflut die langsam, aber doch sichtlich einsetzende Ebbe in Erfolg und Besuch dieser neuen Vergnügungstätten, die sich schon Sieger über das Theater wähten? Ist dieser Rückgang aufzuhalten, ist er erwünscht? Welche Berechtigung haben diese Kunststätten für unser Kultur- und soziales Dasein, und was ist ihre Zukunft? Jetzt, wo sie zweifellos an einem Wendepunkt ihrer Entwicklung stehen, ist die Beantwortung ja nur die Erörterung dieser Fragen zweifellos interessant und nutzbringend.

Es ist eine der viel umstrittensten Fragen, ob das aus so kleinen Anfängen schnell und hoch emporgeschossene „bewegliche“ Lichtspiel überhaupt in die Sphäre der Kunst einragt oder in die des bloßen Amüsemments zu verweisen

ist. Nach den Theorien der alten, starren und exklusiven Ästhetik läßt sie sich überhaupt nicht beantworten.

Das Kinotheater greift mit einem seiner vielen Polyphenarme in die Sphäre der Wissenschaft hinüber, der sie durch Popularisierung und durch Belehrung weitester Volksschreie noch kaum geahnte Dienste wird leisten können. Andererseits steht es zweifellos auf dem Boden der bloßen Unterhaltung und Zerstreuung und der „Berichterstattung“, gewissermaßen als eine lebendig gewordene Zeitungsillustration.

All dies vereinigt ja heute schon ein gut geleitetes Kinotheater. Aber vor allem hat es, ob höheren Ranges oder mehr für die Massen bestimmt, seinen eigentlichen Lebensnerv im „Kinodrama“. Jedenfalls ist das „Kino“ nun einmal vorhanden und ruft Freund und Feind deutlich zu: „J'y suis, j'y reste!“ Es wird ebenso wenig aus der Welt verschwinden, wie etwa das Auto, das elektrische Licht, das Telephon oder der Phonograph. Wie diese kann es sich zwar technisch noch vervollkommen, steht aber gleich diesen modernen Erfindungen doch schon auf einem gewissen Höhepunkt. Seine Entwicklungsmöglichkeiten liegen — wenn auch weitere technische Erfindungen wohl nicht ausbleiben werden — doch hauptsächlich nach der künstlerischen Seite, dem eigentlichen geistigen Inhalt.

Dies erkannt zu haben, ist das Verdienst einiger kluger Männer, es auszuführen, das gleichzeitige Bestreben vieler und angesehener Literaten. Das Kinodrama, auf das man nicht ganz ohne Berechtigung so lange verächtlich herablickte und noch blickt, scheint eben erst seine ersten Kinder- und Flegeljahre hinter sich zu haben und in seine Jünglingszeit, in die Periode der wichtigsten und bedeut-

jamsten Entwicklung einzutreten. Aber gerade diese ist die Epoche der gefährlichsten Schwankungen. Wie der Mensch um diese Wende von unklaren Gefühlen hin- und hergezerrt wird, unklar schwankt, nach welcher Seite er sich neigen soll? so ist es mit dieser neuen Kunst.

Dem „echten“ Theater ist es ja auch nicht anders ergangen. Wenn man so Verschiedenartiges, in so verschiedenen Weltepochen Entstandenes miteinander vergleichen darf: die Kinodramatik von heute und gestern erinnert stark an das Stegreiftheater, an die improvisierte Komödie, die speziell in Wien ihre Blütezeit erlebte. Der Vergleich, wie gesagt, muß hinken. Aber hier wie dort waren es die ausübenden Künstler selbst, die Prinzipale, Direktoren und Regisseure, die die Sache in die Hand nahmen und ausführten. Der eigentliche Poet, der schaffende Künstler, stand bis vor kurzem und steht zum Teil noch heute grollend, verachtet und verachtend abseits.

Aber so, wie sich die Dichter unserer Kulturnationen entschlossen dieses neuen Ausdrucksmittels bedienten, wie das Drama langsam zur höchsten Blüte emporstieg, ohne daß daneben die Bühne jemals der platten „Vergnüglichkeit“ ganz entsagte, so scheint sie auch hier bei diesem allermodernsten (daher auch von der Technik erfundenen und bedienten) Kunstmittel ein Umschwung vorzubereiten, den wir bis jetzt nur in seinen ersten Umriffen ahnen und sehen.

Die Feinde des Kinodramas behaupten nun, das eben sei unmöglich, sei die Zirkelquadratur; denn das Kinodrama sei ewig zur Unkunst, zum „Kitsch“ verdammt, da ihm die Seele jeder Bühnenkunst fehle, die Sprache. Das Wort „Drama“ ebenso wie das Wort Kino-„Theater“ verleiten uns aber gerade zu einer falschen logischen Folgerung, zu einer abwägenden Gegenüberstellung des Sprechdramas und des Kinotheaters, die zuungunsten des letzteren ausfallen muß. Man kann eben nur Gleiches mit Gleichem vergleichen. Und hier scheint sich eine wirklich neue Kunst zu entwickeln, von der sich vorläufig nur die allerersten Umrisse abzeichnen. Das, was man mit Recht Kitsch nennt, was eben den Intellektuellen und dem höhere Kunstwerke verlangenden Publikum das jetzt existierende Kinodrama zum Teil so unsympathisch macht, das ist diese neue Kunst ja noch gar nicht. Wir sehen jetzt nur das Sprechdrama ohne Worte — und daher nur auf die rohesten Umrisse der Handlung und der Charaktere beschränkt.

Aber gerade das, was die Ueberlegenheit dieser Kunstgattung dem Sprechtheater gegenüber ausmacht, das ist bisher nicht oder nur unvollkommen zutage getreten. Diese Ueberlegenheit, das eigentlich Neue der Filmkunst, besteht in der beinahe völligen Befreiung von den Fesseln des „Theaters“, der „Szene“, die uns selbst die fortgeschrittenste Inszenierungskunst nicht bieten kann. Denn was sind alle Dreh- und Schiebebühnen gegen die Verwandlungsmöglichkeiten der Lichtbühne? Mit der Geschwindigkeit des Blitzes versetzt uns die optische Bühne auf die entlegensten und verschiedensten Schauplätze der Welt, darin der Phantasie selbst ähnelnd, die uns vom Nordpol nach dem Südpol mit des Gedankens Schnelle trägt. Und diese Orte braucht sie sich nicht aus bemalter Leinwand und Pappe herzustellen — das ganze reale Dasein und die Erde

selbst sind ihre Kulissen: das wilde Felsgebirge, der rauschende Wasserfall, das Volksgetriebe in Tunis, die Boulevards von Paris und die Wiener Ringstraße, der Markusplatz in Venedig so gut wie die Karawane, die die Wüste Sahara durchzieht. Will sie aber diese Realitäten der Erde verlassen, so stehen ihr optische Möglichkeiten und Täuschungen offen, die die Dekorationsbühne nicht bieten kann, die auch die Technik der Lichtkunst noch nicht völlig erschöpft und entdeckt hat. Wer wollte zweifeln, daß uns hier noch manche Wunder bevorstehen? „Meißerlichkeiten, ein Bilderbuch für große und kleine Kinder“, sagen die Gegner des Films. Aber gerade diese noch nie dagewesenen Möglichkeiten können das „Filmstück“ (um diesen prägnanten Ausdruck zu gebrauchen) zu einem neuen Kunstgenre erheben, zu einem Phantasiedrama, das auf der einen Seite gewinnt, was ihm auf der andern durch seine Sprachlosigkeit ewig verschlossen bleibt. Die Phantasie, die sich weit über das Realistische erhebt, alles Seiende mit ihren bunten Lichtern unwittert und dadurch zu neuen Werten prägt, die das Komische ins Groteske verzerrt, das Tragische ins Dämonisch-Grausige, muß diese neue Kunst prägen und gestalten. Aber — wohl verstanden — immer nur als ein Spiel, das uns nicht das Leben selbst widerspiegeln soll wie das Sprechdrama (selbst das entlegener Zeiten und Kulturen). Diese Filmkunst, wie ich sie mir denke, soll nur die niedergedrückte Phantasie des gequälten Alltagsmenschen unseres allzu bürgerlich-maschinenmäßigen Zeitalters erwecken, sie zerstreuen, anregen und belustigen. Es liegt dagegen nicht im Wesen dieser Kunst, das Seelische auszubreiten und zu zerfasern. Hier wird sie sich immer nur mit kurzen Andeutungen begnügen müssen. Das komische Element wird diese neue Filmkunst der Zukunft ganz besonders zur Geltung bringen können. Hier, wo das Seelische gegen das Sinnensällige zurücktritt, wo die äußere Welt der Realitäten sich breit exponieren kann, blühen noch ungeahnte Möglichkeiten einer grotesken Phantasiwelt. Und dies Phantastisch-Komisch-Groteske wird natürlich weit über die sogenannte „Max Linder-Komik“ hinausgehen, die Menschen und Möbel umrennt, aus Automobilen geschleudert wird, sich mit aller Welt herumprügelt und aus einer Verlegenheit in die andere gerät. Es genügt eben nicht, geeignete Stücke des Sprechtheaters für diese Zwecke umzuarbeiten. Es muß etwas Neues geschaffen werden, wozu die Phantasie des Kinoregisseurs unmöglich ausreicht.

Dazu bedarf es der Dichter, der Künstler, und zwar solcher mit ausschweifender, gerade dazu besonders geeigneter exzentrischer Phantasie und Erfindungsgabe. Diese haben sich bisher — aus künstlerischen und materiellen Gründen, denn man lohnte die Ideen mit einem Butterbrot ab — ganz abseits gehalten. Auch sind die Filmleute früher nicht an sie herangetreten; sie haben das alles „in sich“ gemacht — die „Idee“ und deren Bearbeitung, die Szenenfolge und die Regie. Jetzt fühlen die einsichtigeren Leiter dieser „Branche“, daß es so nicht weitergeht, daß ihnen das bessere Publikum streift und eines Tages auch das harmlosere streifen wird. Und sie kommen zu den Phantasiemenschen, wie einst die Möbel- und Gerätefabrikanten zu den Architekten, Bildhauern und Malern kamen.

Nicht alle werden das leisten und diese neuen Bahnen betreten können. Und nicht immer werden es die sein, die große Namen haben. Aber gerade deshalb darf man, wenn solche Versuche mißglücken, nicht schadenfroh darauf hinweisen: „Seht, auch diese leisten nicht mehr, als wir bisher boten!“ Mit der „Verfilmung“ alter Theaterstücke der Sprechbühne ist es wahrlich hiebei nicht getan. Neue Wege, neue Männer, neue Stoffe werden zu einer neuen Kunstform führen, die das Sprechdrama nicht verdrängen und ersetzen will, die aber ein Theater großen Stils (wenn auch eines ganz anders gearteten) bis in die kleinsten Dörfer und Weiler verpflanzen kann. Und das ist auch eine Kultur Aufgabe unserer demokratischen Zeit. Jedenfalls ist der gute, der Zukunftsfilm, dem schlechten Schmierentheater vorzuziehen. Aber erst wenn das Filmdrama der Zukunft die Gebildeten und die Massen gleichermaßen ergötzt und befriedigt, hat es seine Aufgabe gelöst. R. W. T.



Von Ibsen zum Kino.



Asta Nielsen, die gefeierte „Duse des Kinos“ weilt gegenwärtig in Wien. Für kurze Zeit will sie zur Schaubühne, auf der sie einst Triumphe errang, zurückkehren. Ein Vertreter des „Neuen Wiener Abendblatt“ hat die Gelegenheit benutzt und die Künstlerin über ihr Verhältnis zu Theater und Kinematograph befragt. Ueber seine Eindrücke und das Interview macht er seinem Blatt folgende interessante Mitteilungen:

Vor einiger Zeit fiel mir vor einem ärmlichen Kino in der Nähe des Augartens ein ungewöhnliches Gedränge auf. Was ist los? fragte ich. Ein Schuljunge deutete stumm auf ein Plakat, drauf groß und fettgedruckt der Name Asta Nielsen prangte. Asta Nielsen ist ein Magnet von außerordentlicher Zugkraft. Sie lockt ins Kino. Sie ist die einzige weibliche Kinodarstellerin, deren Name den Massen sich eingepägt, die in kurzer Zeit eine erstaunliche Popularität errungen hat. Vor zwei Jahren noch eine der hervorragendsten Ibsendarstellerinnen Dänemarks, und heute im ausschließlichen Dienst des Films, mit einer Gage, die jener Caruso an der Metropolitanoper in New York nicht nachsteht — das ist in der Tat eine merkwürdige Metamorphose, die dem Denkenden zu denken gibt.

Asta Nielsen ist in Wien eingetroffen und im Hotel Bristol abgestiegen; dort begrüßte ich sie. Eine jugendlichschlanke Gestalt in einem japanischen Kimono mit einem interessanten feingeschnittenen bleichen Antlitz, das große, dunkle, leuchtende Augen belebten. Keine Nora, aber wie geschaffen, um die zwei rätselhaften dämonischen weiblichen Gestalten Ibsens, die Hedda Gabler und die Rebekka West, zu verkörpern.

„Wie kam es, gnädige Frau, daß Sie Ibsen untreu wurden und vom Film nicht vorübergehend, sondern für immer sich umgarnen ließen?“

„Das ist die Schuld oder das Verdienst der „Dollarprinzessin“.

„Leo Falls „Dollarprinzessin“?“

„Jawohl. Doch ich muß da ein wenig ausholen. Ich war zwölf Jahre alt, als ich Ibsens „Brand“ las. Die Szene am Weihnachtsabend ergriff mich derart, daß sie mir den Schlaf raubte. Ich mußte sie spielen, spielte sie aber bloß mimisch. Und als ich vor jener Prüfungskommission stand, die darüber entscheiden sollte, ob ich genügend darstellendes Talent besitze, um E Levin des königlichen Schauspielhauses in Kopenhagen zu werden, bot ich als Stichprobe jene Szene. Allgemeines Schütteln des Kopfes. Ich hatte nämlich keine Silbe gesprochen, sondern instinktiv, fast somnambul, die Szene bloß mimisch dargestellt. „Der Text,“ rief man mir zu, „wo bleibt der Text?“ Ich erwachte wie aus einem Traum. Nun erst sprach ich auch den Text. Ich wurde E Levin und dann am Dagmartheater Ibsendarstellerin, sonach erste Charakterdarstellerin im Neuen Theater. Eines Tages gelangte also an dieser Bühne bei einem Gastspiel Leo Falls „Dollarprinzessin“ zur Auführung, und ich, die spielfreudigste Künstlerin, lag nun Wochen hindurch brach. Ich war unglücklich, ich fluchte Herrn Fall. Eines Abends trat ich in ein Kino, zum erstenmal in meinem Leben, und plötzlich tauchte die Weihnachtsszene aus Ibsens „Brand“ in mir auf. Mein Entschluß war gefaßt. Ich werde Filmdarstellerin, sagte ich, als ich heimkam, meinem Gatten, dem Oberregisseur Urban Gad, der auch eine Reihe erfolgreicher Stücke geschrieben hat. Er war entsetzt. „Von Ibsen zum Kino, so einen Sprung ins Tiefe!“ Ich ließ aber nicht locker. Du mußt mir ein Filmdrama schreiben, sagte ich.

Richtig schrieb ihr Gad dann sein erstes Filmdrama „Abgründe“.

„Seither,“ fuhr Frau Nielsen fort, „habe ich in 16 Filmdramen meines Mannes gespielt. Während ich jetzt mit Ihnen spreche, trete ich in zirka 600 Kinos auf. Ich agiere in diesem Moment vor einer halben Million Zuschauern in allen Weltteilen.“ Und nun erzählte sie auch, wie sehr sie jede Rolle mit der peinlichsten Sorgfalt ausarbeite, sich in jede Situation vertiefe und ihr mimisches Spiel durch immer neue Nuancen zu bereichern suche. Bei den Aufnahmen erlebe sie Emotionen und seelische Erschütterungen, die sie aufreißten. „Ich bin nach jedem Stück krank und muß Wochen hindurch rasten.“

Frau Nielsen kommt soeben mit ihrem Mann und dem gesamten technischen Personal aus Spanien, aus Sevilla, wo sie eine Arena mit einem Stierkampf aufnahmen. Wenn ein Stück es erheischt, reißt die Gesellschaft nach Italien, nach Rußland, nach Amerika, und macht an Ort und Stelle naturgetreue Aufnahmen. „Wir sind mit einem Wort — bemerkte Frau Nielsen — die modernen fahrenden Komödianten. Ich habe aber auch ein Weltpublikum und eine Weltkorrespondenz. Für den Dramatiker,“ meinte Frau Nielsen dann unter anderm, „hat der Film überdies einen außerordentlichen Vorteil, der seine Phantasie beflügelt. Mit seinem blitzschnellen Szenenwechsel ist er nämlich ja tatsächlich die ideale Drehbühne, und ich behaupte sogar, eine ideale Shakespearebühne.“

