

75797

ino



Delhagen & Klasings Volksbücher Nr. 142

143.00 0.4 - .50 J)

Ullrich von Tornago

Aino

Don Dr. Max Peck

Am 23. September 1908 in der  
Königlichen Bibliothek zu Berlin  
eingetragen von Max Peck

Verlag Leipzig



Druck von ...

Blind von Pommern

# A i n o

Von Dr. Max Preis

Mit 73 Abbildungen im Text, 8 Tafeln  
in Doppeltondruck und einem farbigen  
Umschlagbild von Adolf Propp

Zweite Auflage



1926

Bielefeld und Leipzig  
Verlag von Velhagen & Klasing

75797

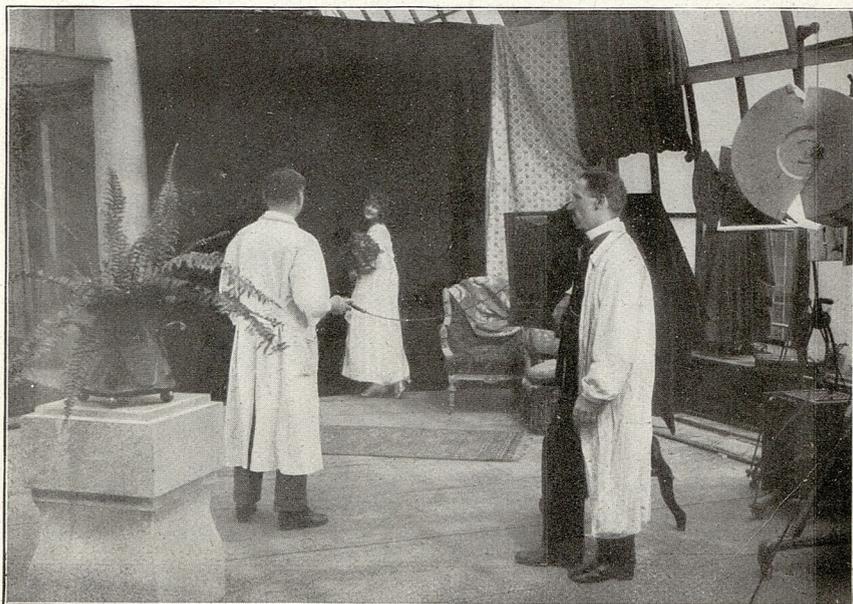


Q 28. VIII. 1947/7265

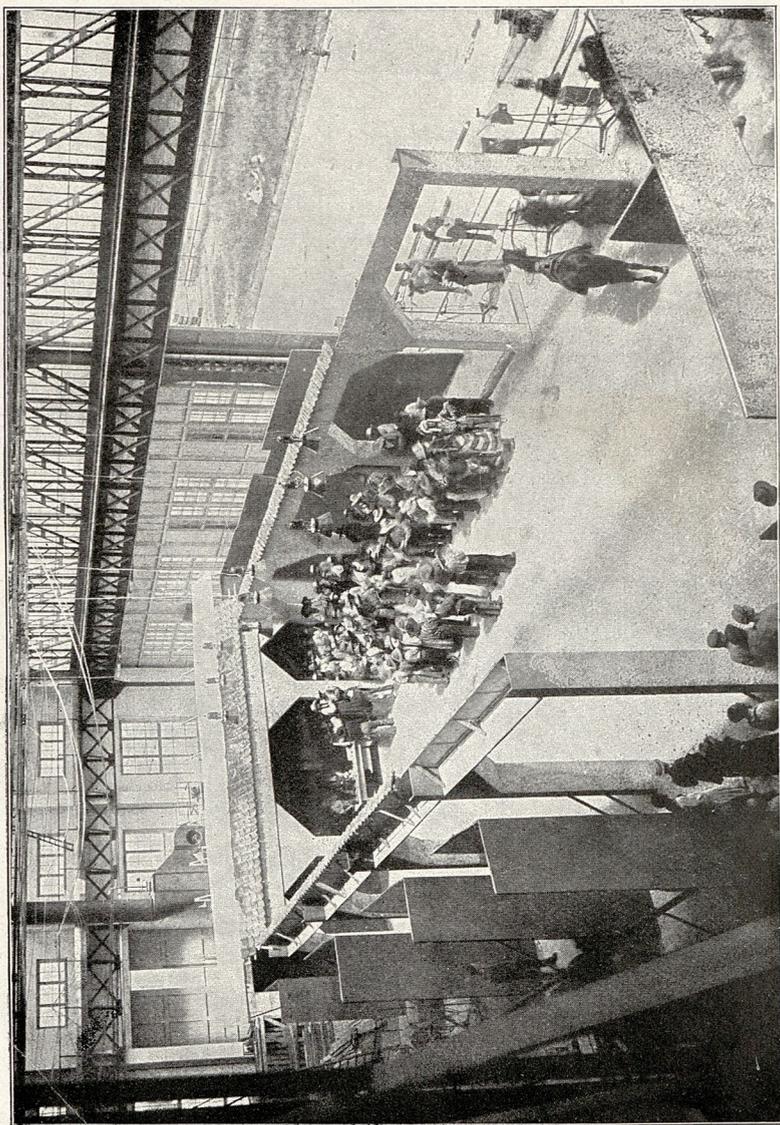
F. K. C.

Ein Vierteljahrhundert filmischer Entwicklung ist um.

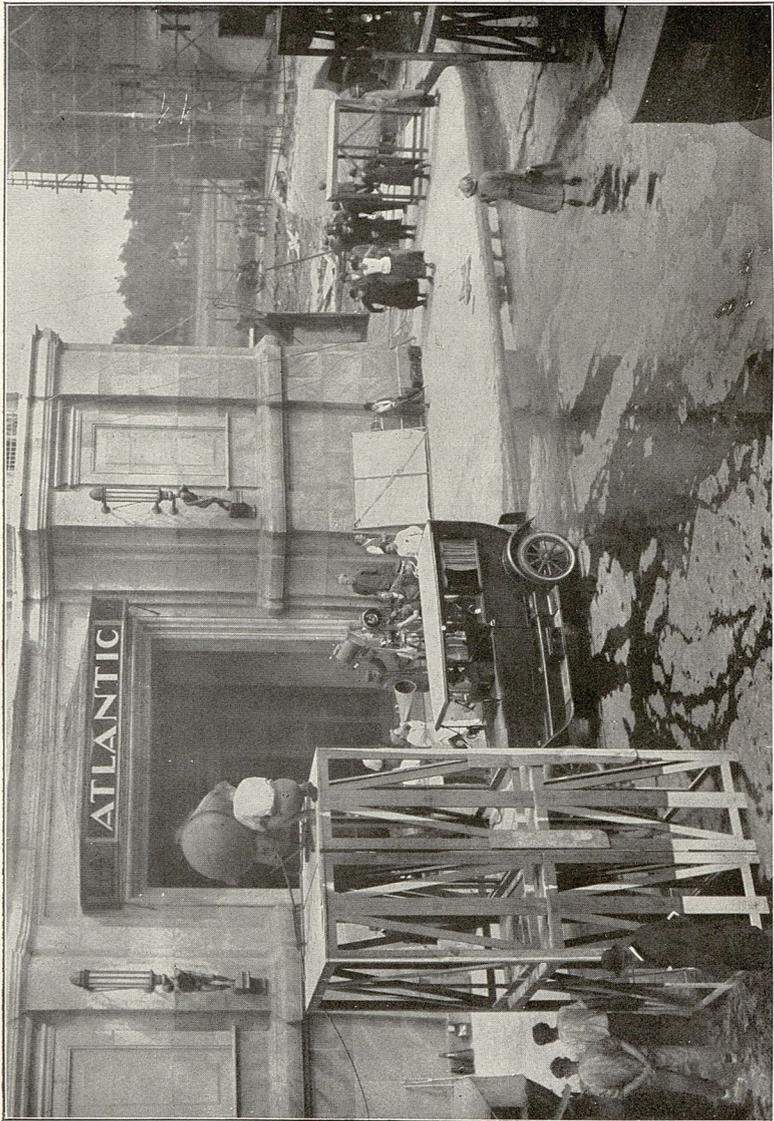
Es gibt Entwicklungen, die sich derart unheimlich schnell vollziehen, daß man um eine Antwort auf die Frage nach den Gründen eines so verblüffenden Aufstieges, einer so siegesricheren Verbreitung fast verlegen sein könnte. Beinahe wäre man zu der Deutung verführt, daß solche Entwicklungen eigentlich längst fällig gewesen wären, daß hier Ideen als späte Kinder einer rastlosen Zivilisation, die sie nicht früher das Licht der Kulturwelt erblicken ließ, mit einer riesigen und oft ungesunden Schnelligkeit zur Vollendung aufschießen und verlorene Jahrhunderte in kaum ebensoviele Jahrzehnten nachholen. Nicht immer handelt es sich dabei um eine un widersprechliche Bereicherung des menschlichen Kulturschatzes, und umgekehrt haben wirkliche Werte oft ein verhältnismäßig klägliches Tempo eingeschlagen, ehe sie Allgemeingut der Menschheit wurden. Die Eisenbahn brauchte nicht viel weniger als ein Jahrhundert, um jene weltumspannende, in den Rhythmus der neuzeitlichen Menschheit verwachsene Gewalt zu werden, die sie heute ist. Die Flugkunst aber hat in ganz wenigen Jahren, den uralten, aus märchenfernen Urzeiten herüberwehenden ikarischen Traum erfüllt. Von der bescheidenen Shakespeare-Bühne zur



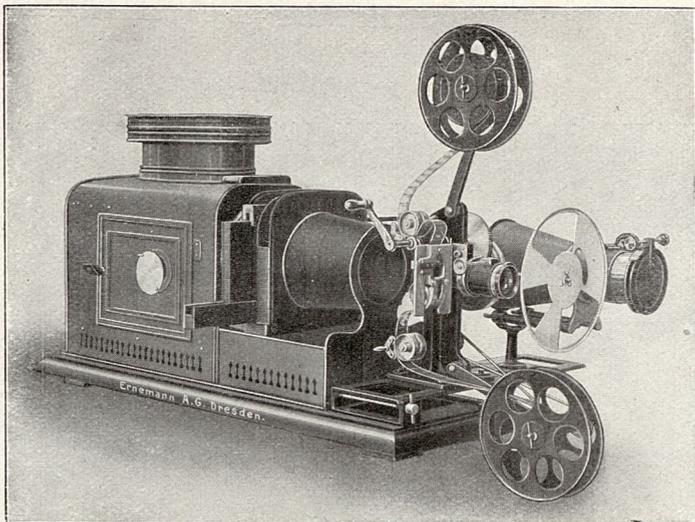
Die Abgrenzung des Bildfeldes bei einer Atelieraufnahme (Zu S. 22)



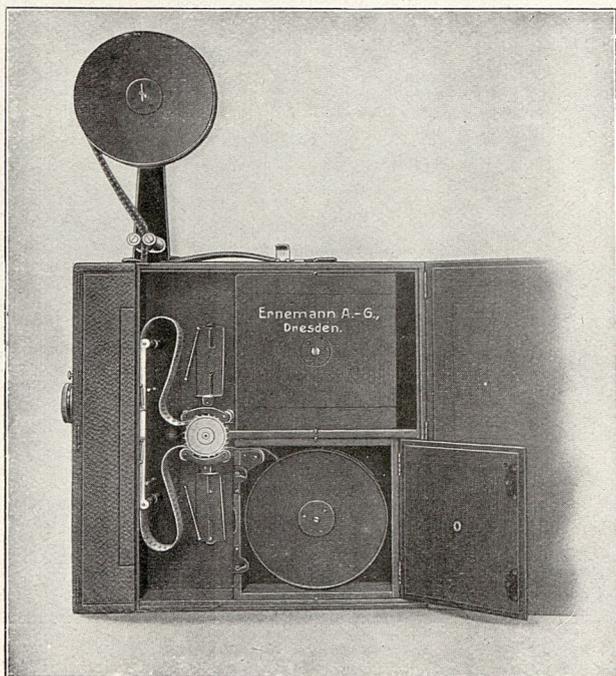
Innenansicht der großen Aufnahmehalle der „Sofa“ bei Berlin-Sohlantstal. (Zu S. 14)



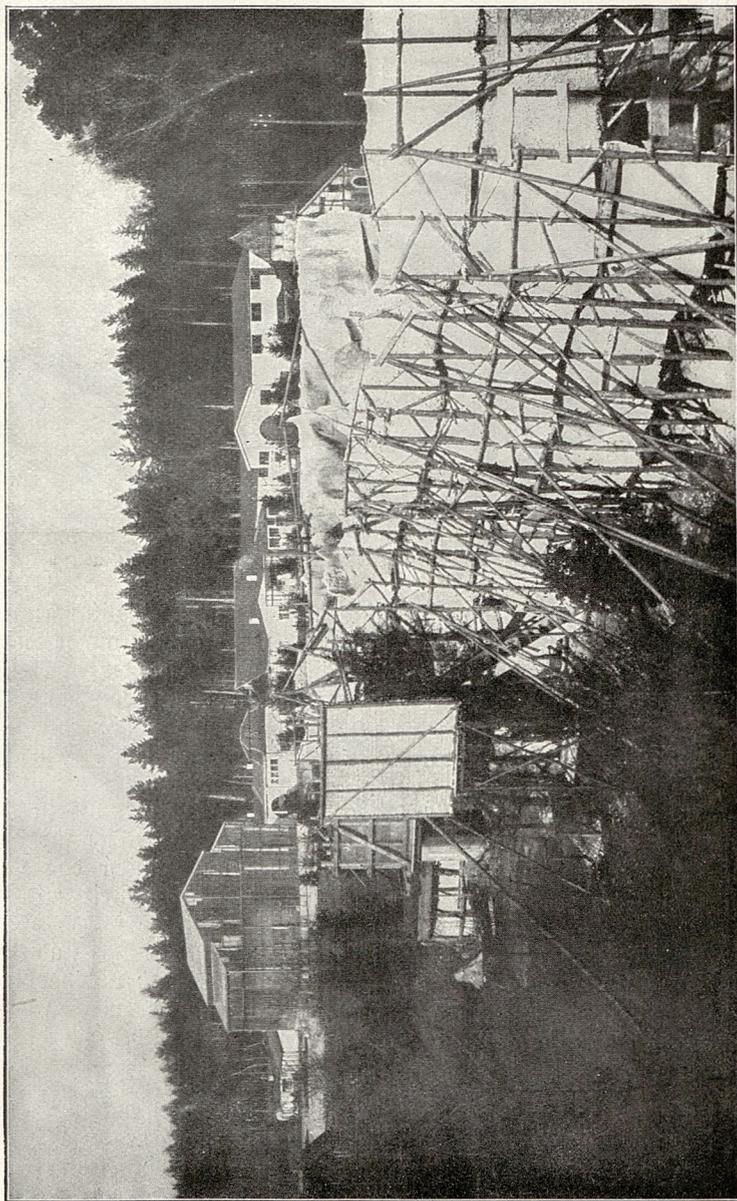
Der Eingang des Hotels „Atlantic“ aus dem Ufa-Film „Der letzte Mann“ mit Emil Jannings.  
Vorne links der Standplatz der Operateure und Photographen. (Zu S. 26)



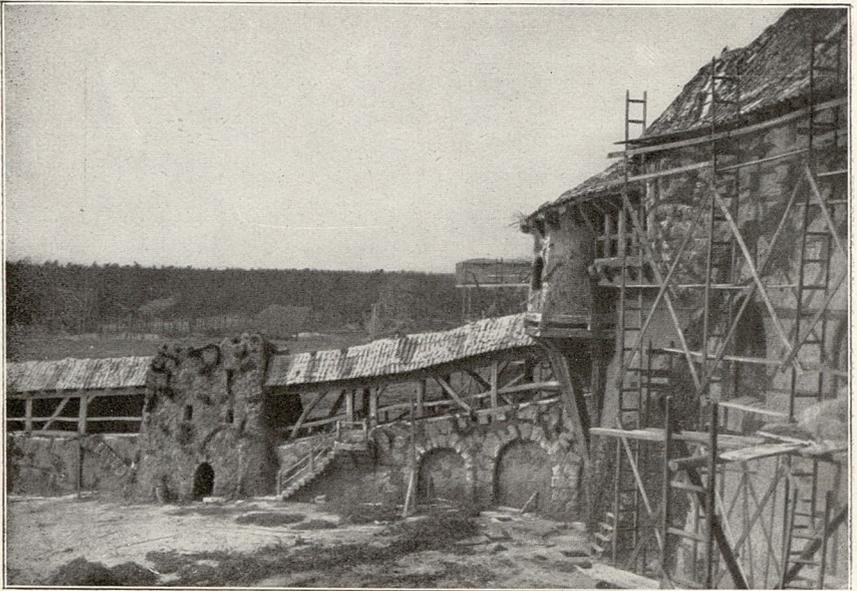
Ernemanns Kino-Box Modell X für Einloch-Films mit Vor- und Nachwickler und selbsttätigem Filmaufwickler. Von Heinrich Ernemann, A.-G. für Kamerafabrikation in Dresden-A. (Zu S. 13)



Ernemanns Normal-Aufnahme-Kino Modell A geöffnet während der Herstellung eines Positiv-Films vom Negativ-Film. Von Heinrich Ernemann, A.-G. für Kamerafabrikation in Dresden-A. (Zu S. 13)



Rückansicht von aufgebauten Strottenanlagen im Aufnahmegerände der Münchener Eichpflektunft A.-G. in Geislagetig bei München.  
Im Hintergrund das Glashaus und das Requitienlager (Su S. 26)



Bauten für den Film „Zur Chronik von Grieshuus“ (f. a. Abb. S. 64) (Zu S. 26)

Drehbühne der Gegenwart sind über unendlich viele Wandlungen und Zwischenstufen, über Aufstiege, Abstiege und Stillstand Jahrhunderte verstrichen. Der Film aber hat in der beängstigend kurzen Zeit von einem Vierteljahrhundert die Brücke von der unruhig zitternden Leinwand, auf der man zuerst die verschwommenen Linien und die bildmäÙig lebendig gewordenen Gebärden von Menschen flimmern sah, zur technischen Vollendung des Heute geschlagen. Nicht mehr das lebende Bild an sich ist uns das Wunderbare; wunderbar ist die Wirkung auf die Masse, die in allen Volksschichten festgewurzelte Liebe, das unverrückbare Interesse für alles, was auf der weißen Wand in bewegten Flächen und Linien das Leben nachahmt und unbekümmert um alle Gesetze der Körperlichkeit mit zwei Dimensionen sein Auslangen findet.

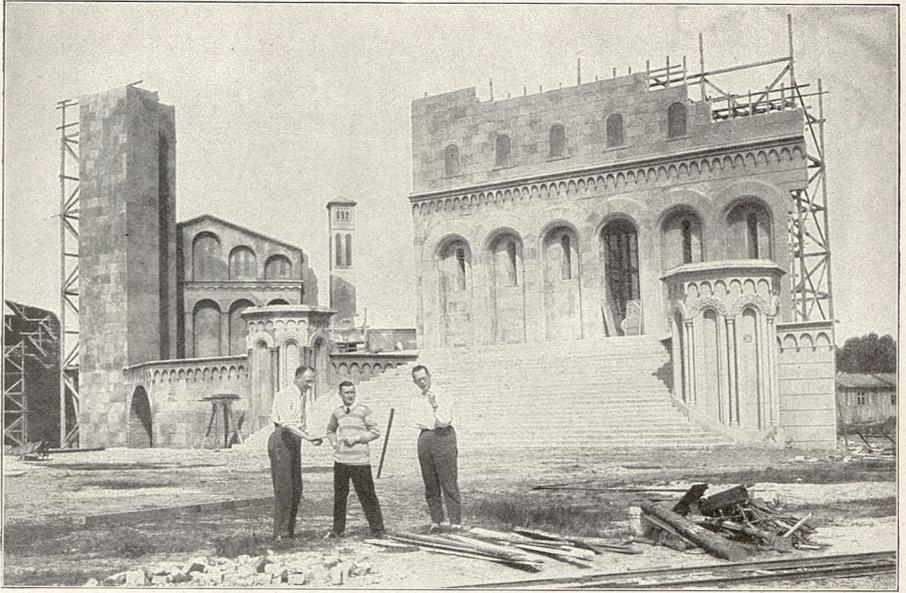
Die Kinematographie ist die volkstümlichste Ausdrucks- und Vermittlungsform geworden. Wie diese Entwicklung geschah, und wohin sie führte? Das Buch werde zur Lichtbildbühne, und auf der weißen Fläche des Papieres erscheine in buntem Wechsel des lebenden Bildes Werdegang.

☒

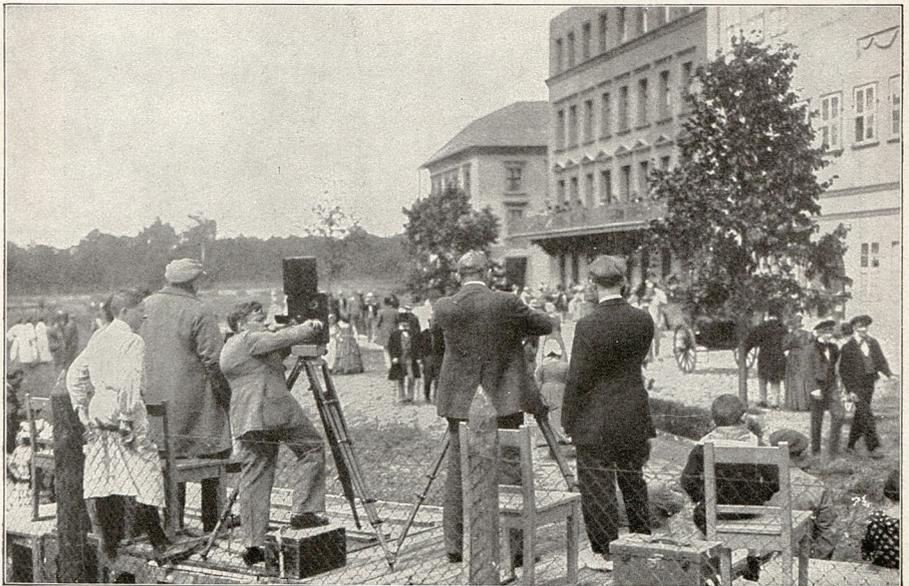
☒

☒

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts erschien ein Spielzeug im Handel, an dem sich alt und jung erlustigte, die Wunderscheibe. Sie bestand aus einem Stück Pappe, auf dessen einer Seite ein leerer KäÙig abgebildet war, die andere Seite zeigte einen Vogel. Drehte man die Scheibe an zwei Fäden rasch um sich selbst, so verschmolzen KäÙig und Vogel zu einem einzigen Eindruck: der Vogel saÙ im KäÙig. Der täu-



Der Aufbau des Markusplatzes in Venedig für den Ufa-Film „Defameron-Nächte“ in Neubabelsberg bei Berlin (Zu S. 26)



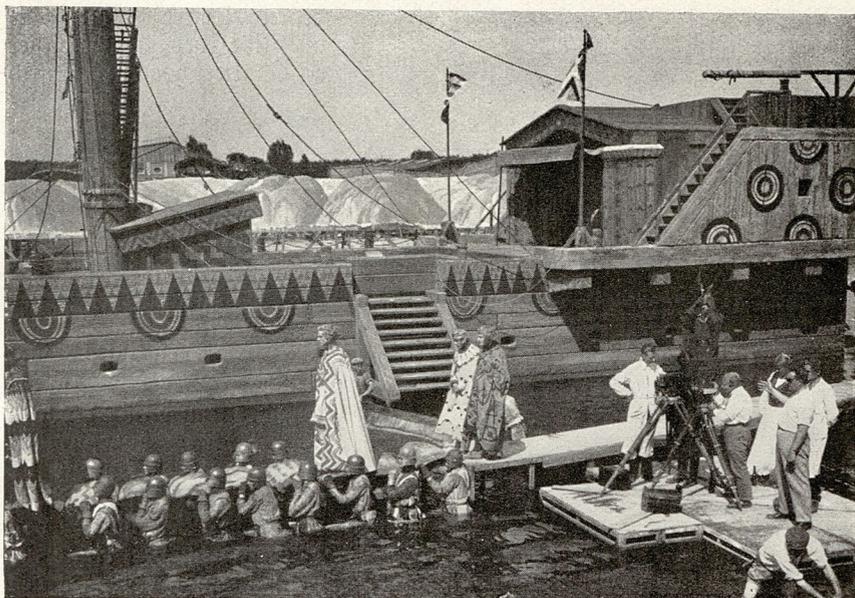
Die historische Kranzrede in Berlin für den Film „Mein Leopold“. Sämtliche Altberliner Bauten zu diesem Film wurden auf dem Gelände der Ufa-Decla-Bioskop in Neubabelsberg bei Berlin errichtet (Zu S. 26)

schende Vorgang bei dieser Verschmelzung entsteht dadurch, daß die beiden Bilder durch das positive Nachbild der Netzhaut des Auges zu einem werden. Diese belustigende Sinnestäuschung ist eine Hauptbedingung für die Kinematographie, und die Wunderscheibe eine rührend einfache Vorläuferin des Films von heute. Freilich die Wunderscheibe zeigt bloß ein stehendes Bild und noch nicht das Merkmal der Bewegung. Aber schon das Lebensrad, das etwas später von Stampfer in Wien als Stroboskop und von Plateau in Genf als Phenakistoskop gleichzeitig erfunden wurde, täuscht Bewegung vor. Es besteht aus einer Scheibe, auf welcher eine Figur in Bewegungsabschnitten, die einander sinngemäß folgen, abgebildet ist. In der Scheibe sind in gleichen Abständen Schlitze angebracht, durch die man von der Scheibe her, von der Rückseite, in Spiegel schaut. Wird die Scheibe gedreht, so sieht man in jedem neuen Schlitze die Figur in dem nächstfolgenden Bewegungsabschnitt. Durch Sinnestäuschung kommt auch hier der Eindruck eines Bewegungsvorganges zustande. Auf dem gleichen Grundsatz beruht die Wandertrommel und das viel später gefertigte Wunderbüchlein, bei dem man durch rasches Blättern zahllose in verschiedene Bewegungsphasen zerlegte Lichtbilder zu einer tatsächlichen Bewegung verschmelzen sieht. Da die Täuschung bei all diesen Spielen zwar nicht das erste, aber doch das ausschlaggebende Merkmal ist, so darf man behaupten, daß es sich dabei vornehmlich um einen seelischen Vorgang handelt.

Von diesen Zauberkünsten zur Kinematographie ist nur ein, wenn auch gewaltiger Schritt gewesen; er wurde gewagt und ist überraschend gelungen.



Aufnahme für den Film „Der letzte Mann“. Ufa-Berlin (Zu S. 26)



Aufnahme für den Film „Die Nibelungen“ I. Teil. Decla-Bioskop-A.-G., Berlin  
(Zu S. 46)

Die Reihenbilder, die nach der Phantasie gezeichnet worden waren, wurden durch photographische Reihenaufnahmen ersetzt; die Kinematographie war geboren. Die ersten photographischen Reihenaufnahmen wurden von dem Amerikaner Muybridge in San Franzisko gemacht, und zwar in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. In den Kreisen amerikanischer Pferdeliebhaber war nämlich zu jener Zeit die Frage aufgeworfen worden, ob ein Pferd im Galopp einen Augenblick frei über der Erde schwebt oder nicht. Muybridge löste mit Hilfe der Momentphotographie diese Frage in bejahendem Sinne. Er stellte an verschiedenen Stellen photographische Apparate auf und fertigte Momentaufnahmen an, die z. B. ein Pferd in genau derselben Bewegungsphase von verschiedenen Seiten gesehen zeigten. Dann nahm er das Pferd seitlich gesehen in den aufeinanderfolgenden Bewegungsphasen auf und richtete zu diesem Zwecke gleichlaufend zur Reitbahn eine große, weite Hintergrundwand und einen Holzbau, in dem 24 Momentapparate nebeneinander aufgestellt waren. Quer über die Reitbahn waren 24 dünne Fäden gespannt, welche zu elektrischen Kontakten führten. Das galoppierende Pferd zerriß die Fäden und löste damit jeweils eine Kamera aus. So wurden in Zwischenräumen von  $\frac{1}{5}$  Sekunde Reihen von Momentaufnahmen gewonnen, womit die Streitfrage gelöst werden konnte. Die nächste Stufe in der weiteren Entwicklung war der im Jahre 1885 von dem Deutschen Anschütz erfundene elektrische Schnellseher; dieser bestand aus einem etwa  $1\frac{1}{2}$  Meter im Durchmesser breiten Rad, auf



Der Kinoapparat auf der Klettertour. Phot. A. Groß,  
Berlin (Zu S. 24)

dessen Umkreis die Diapositive der Reihenbilder aufmontiert waren. Durch Drehung des Rades wurden sie in rascher Aufeinanderfolge hinter einem Fensterchen gezeigt; so oft ein Diapositiv für den Bruchteil einer Sekunde auftauchte, wurde es von hinten durch Geißler'sche Röhren erleuchtet.

Als der eigentliche Begründer der Kinematographie muß der französische Physiologe Marey angesprochen werden. Er beschäftigte sich mit photographischen Messungen der Bewegungen von Körperteilen, verfertigte zur Festhaltung der Phasen des Vogelfluges die sogenannte photographische Flinte und erfand im Jahre 1888 eine neue Einrichtung, die für die Kinematographie grundlegend war. Statt der photographischen Platte verwendete er nämlich eine Kamera, in der ein langes,

lichtempfindlich gemachtes Papierband auf einer Rolle aufgewickelt war und durch einen besonderen Mechanismus ruckweise abgewickelt wurde. Solange das lichtempfindliche Band stillstand, erfolgte durch einen Schlit in der sich drehenden Blende die Belichtung, sobald aber die Blende das Objektiv wieder bedeckte, wurde der Film ruckweise weiterbewegt. Die belichteten Teile des Bandes wurden auf eine zweite Rolle wieder aufgewickelt, das Ganze durch eine Kurbel in Bewegung gesetzt — die erste photographische Aufnahmekamera war erfunden. Um das Jahr 1898 wurde an Stelle des Papierstreifens das Zelluloidband eingeführt; das Zelluloidband wurde später gezähnt, damit es bei dem Transportmechanismus besser eingreifen konnte, eine Verbesserung, die man Edison verdankt. Endlich sei erwähnt, daß die allgemein gültig gewordene Bezeichnung Kinematographie — Bewegungsbild — von den Gebrüdern Lumière gewählt wurde. Die Reihenbilder müssen, wenn sie auf die weiße Fläche geworfen werden, schneller durch den Apparat geführt werden, als ursprünglich die Aufnahmen erfolgten. Etwa 35 Bilder folgen in der Sekunde aufeinander, damit die zwischen den einzelnen

Bildern liegenden Verdunkelungen nicht das lästige Flimmern hervorrufen. Gute Aufnahmeapparate vermögen bereits 6000 Aufnahmen in der Minute zustande zu bringen.

Auch die deutsche Wissenschaft hat an der Konstruktion der Apparate hervorragenden Anteil. So hat Meßter, unabhängig von den Franzosen, im Jahre 1896 den ersten deutschen Kinematographen erfunden.

Die gebräuchlichsten und bewährtesten Apparate, auf deren sehr verwickelte Einzelheiten hier einzugehen zu weit führen würde, sind die Modelle aus der Dresdener Aktiengesellschaft Ernemann, die wir im Bilde zeigen. Soweit technische Vorgänge zu berücksichtigen sind, wird dies an den entsprechenden Stellen dieses Buches geschehen.

Die Entwicklung von den kleinen Bilderschergen zu der Vollkommenheit der heutigen Kinematographie bedeutet einen Siegeszug der Technik, der nicht viele Beispiele hat. In knapp einem Vierteljahrhundert ist dieser Weg zurückgelegt worden.

☒

☒

☒



Ein Filmtrick: Harry Niel verläßt einen Freiballon in Fahrt, um auf einer Turmspitze zu landen. Atlantic (Zu S. 50)

Jeder Film ruht in seiner Vollendung auf einem Postament von Hunderten und aber Hunderten mühsam durcharbeiteten Stunden. Geistige Anspannung und Einsatz körperlicher Energie helfen in gleicher Weise zu seinem Gelingen. Immer wird das Filmwerk in gleichen Maßen ein künstlerisch-geistiges, wie ein technisches Produkt sein. Nur daß nach außen hin der technische Apparat so sehr das Übergewicht zu haben scheint, daß oberflächliche oder lieblose Beurteilung dem technischen Um und Auf die wichtigere Rolle beizumessen geneigt ist.

Es ist gewiß sinngemäß, den Werdegang eines Films von seiner Geburtsstätte an zu verfolgen. Doch, man übersehe dabei nicht, daß in diesem zur Entscheidung reifen Stadium bereits eine Unsumme von lebens-

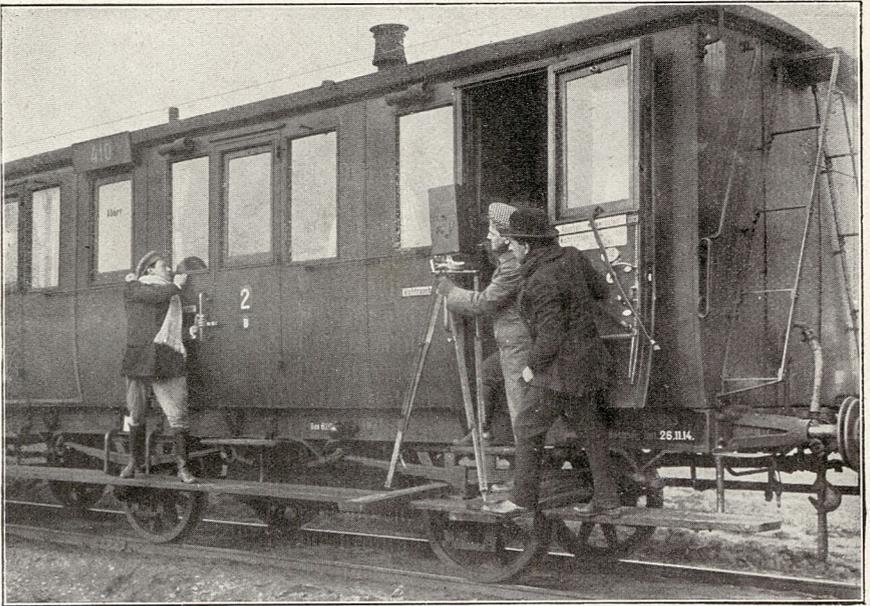


Amerikanischer Filmtick: Die Schauspieler lassen sich in den Strudeln des Niagara-falles filmen. Atlantic (Zu S. 49)

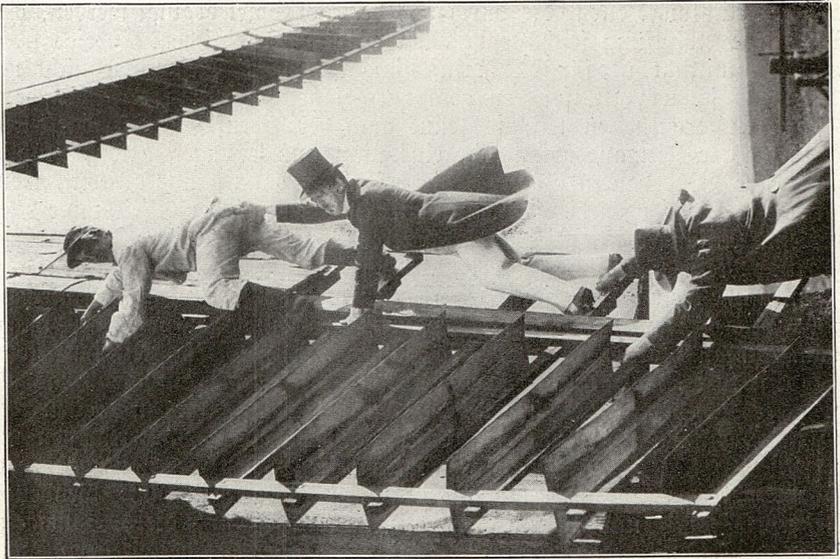
wichtiger Vorarbeit geleistet ist, eine Arbeitsfülle, die quantitativ und qualitativ der Herstellung, also der von den verschiedensten künstlerischen Gesichtspunkten aus geleisteten und bestimmten photographischen Aufnahme der einzelnen Bildstreifen fast gleichwertig ist.

Die Geburtsstätte des

Films ist zunächst das „Glashaus“, das Atelier. Der meist in riesenhaften Ausmaßen gehaltene, freistehende Glasraum, der von allen Seiten Licht empfangen kann, in dem man je nach Bedarf das Licht der Sonne durch Vorhänge drosseln oder — freilich nur für den Zweck und die verhältnismäßig so kleine Welt des Films — das Tagesgestirn künstlich übertrumpfen kann. Meist haben größere filmindustrielle Unternehmungen draußen vor der Stadt im freien Gelände ihre eigenen Glashäuser. Manchmal gehört ein Atelier einer einzigen Firma, manchmal mehreren gemeinsam; bisweilen werden Glashäuser, unabhängig von einer bestimmten Firma, mit all den gewaltigen Erfordernissen der neuzeitlichen Filmherstellung eingerichtet, an Filmfabrikanten vermietet. Hochkerzige Jupiterlampen sind die Lichtquellen, die mit ihrer, die Sonne zum armseligen Schein herabwürdigenden Stärke die Szenen überstrahlen, die vom photographischen Apparat aufgefangen werden sollen. Diese Effektlampen geben erst jene Lichtstärken, die bei den



Ein Eisenbahnmarder springt während der Fahrt auf einen Zug (Zu S. 49)



Was alles gemacht wird: Diebsjagd über Windmühlenflügel (Zu S. 49)  
Die Windmühlenflügel liegen, höchst ungefährlich, auf dem Boden des Glashauses, und die Szene wird von oben gefilmt



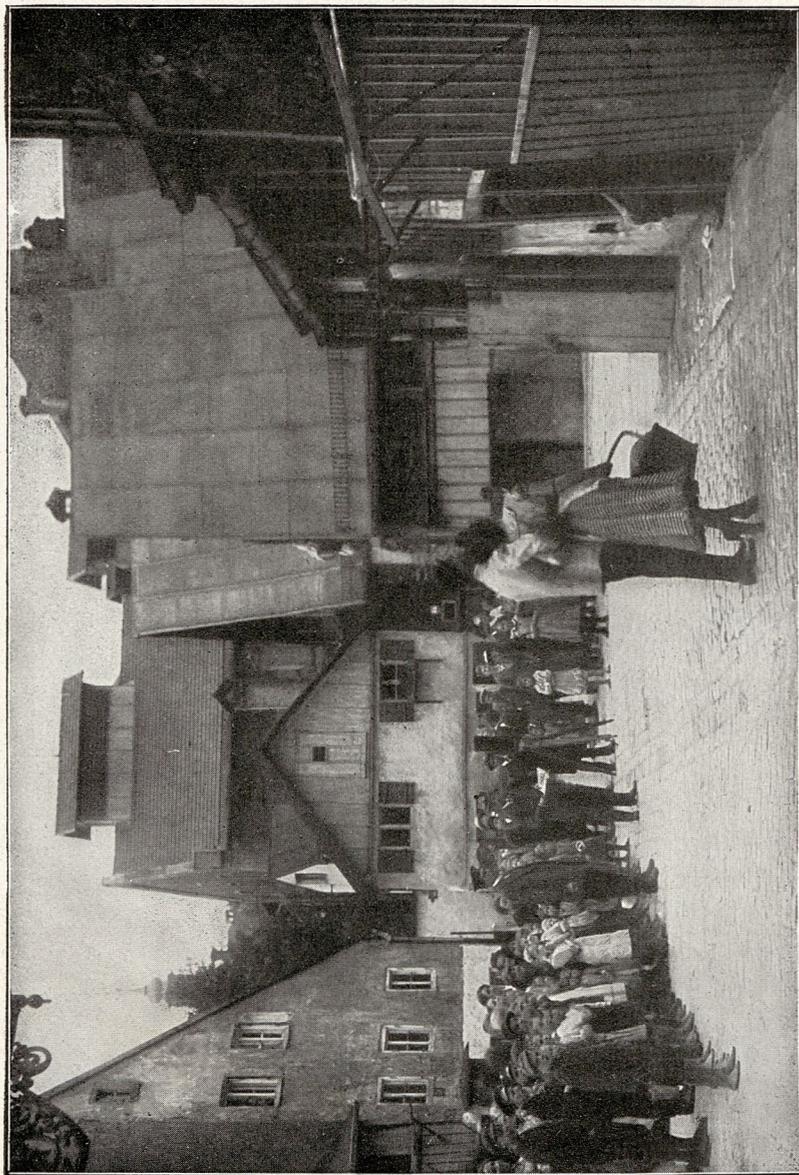
Ein Filmtrick: Die große Eisenbahnkatastrophe. Phot. A. Groß, Berlin (Zu S. 49)

kurzen Belichtungszeiten, die durch das bewegte Spiel bedingt werden, eine klare, jede Abstufung festhaltende Photographie ermöglichen. Dieses hochkerzige Kunstlicht ist für das menschliche Auge auf die Dauer nicht nur lästig und schmerzhaft, sondern geradezu gefährlich. Wie jeder Beruf seine besonderen Krankheiten hat, so kennt auch der Beruf des Filmdarstellers die besondere Filmaugenkrankheit, eine nicht immer ungefährliche, plötzlich einsetzende Bindehautentzündung, die besonders dann häufig auftritt, wenn der Schauspieler oder der sonst in unmittelbarer Nähe der Effektlampe Mitwirkende Anfänger ist, oder nach längerer Pause das übergrellte Glashaus betritt. Meist stellt sich mit der Zeit eine gewisse Immunität gegen diese Filmkrankheit ein. Auch sonst gehört der Aufenthalt im Glashaus durchaus nicht zu den Annehmlichkeiten. Zugluft, Frost und Regen finden immer leicht Einfallspforten — aber im Sommer wird die Tätigkeit im Atelier geradezu zur Qual. Unbarmherzig prallt die Sonne auf das Glasdach, speichert dort ihre Energien auf, leitet sie in den nach allen Seiten freistehenden Raum. Drinnen aber glühen Dutzende von Jupiterlampen und steigern die Temperatur zur Unerträglichkeit. Eigene Verieselungsanlagen lassen Wasser über die Glasflächen rinnen, aber ihr Kühle spendendes Erbarmen wird nur zu bald an der höllischen Glut dieses zwiefachen Hitzeangriffes zusehnden. An dieser nichts weniger als verlockenden Stätte wird der Film aufgenommen, oder, wie es in der Fachsprache heißt, „gedreht“. Allerdings, wer sich von diesem Temperaturungemach, von diesen klimatischen Qualen der Glashausatmosphäre durch zusammenge-

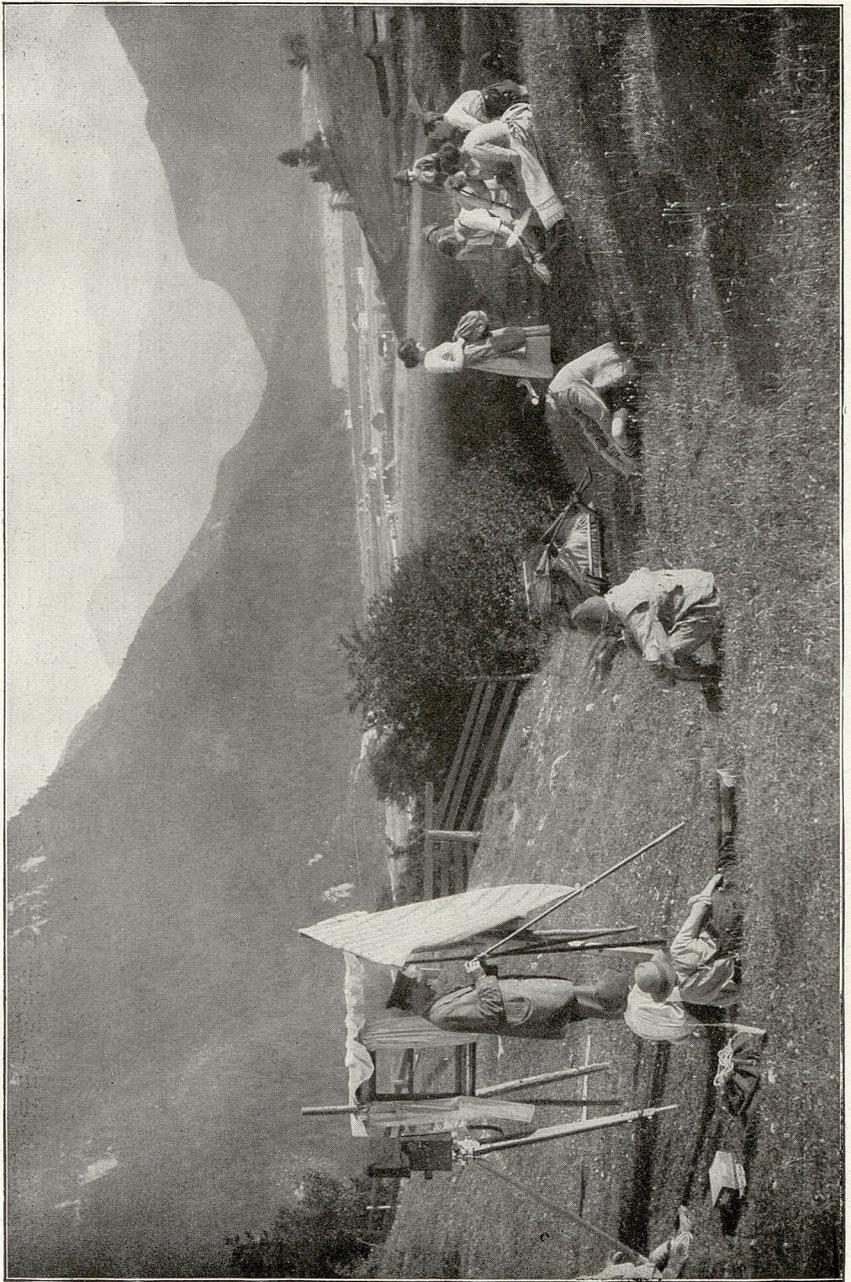
rafften Willen oder alles besiegende Gewöhnung befreit hat, wird dem Rhythmus eines solchen vergleichslos eigenartigen Fabrikraumes nicht widerstehen können und überaus starke, beim ersten Anblick freilich höchst verwirrende Eindrücke gewinnen. Ein Hexenkessel sonderbarster Einrichtungen tut sich vor ihm auf. Ein scheinbar sinnloses Nebeneinander, das in Wahrheit ein von höchstem ordnendem Sinn bestimmtes Ineinander darstellt. Eine Fülle von Konstruktionen, eine Unzahl von Geräten verschiedenster Form, verschiedensten Zweckes fällt in das Auge. Kulissen schwanen wie Gespenster, „Praktikabel“ türmen sich hoch, auf Brücken steht der photographische Apparat, schmale Plattformen, die gleichfalls die Kamera und den Photographen — die Zunftsprache nennt ihn Operateur — tragen, gleiten hoch oben auf Rädern und Rollen, langsam ziehenden Luftschiffen gleich, dahin, Laufstege, von denen aus der Regisseur das werdende Werk überblickt und leitet, springen wie ein gerechter Arm in die Luft, Kräne rasseln, Jupiterlampen stehen in Reih und Glied, schwingen unheimlich hoch oben von der Decke, spritzen Licht aus Ecken und Nischen, Mäuler von Scheinwerfern triefen von krassem Glanz, Lasten steigen wie leichte Bälle auf, segeln über die Köpfe dahin, Hebelgriffe befehlen den Kulissen ein Steigen, ein Wandern, ein Sichsenken. Möbel aller Stile lungern umher; altes Gerät bläht sich wie sinnlos: Pappmodelle, Waffen, Rüstungen, Hausgerät, Tafelgeschirr, Blumenvasen, Toilettenkrismstrans, Kostümstücke, Käfige und Tiere, Felsblöcke, Bäume . . . ein betörendes Durcheinander, in das der Befehl des Regisseurs, die disponierende Umsicht des Requisiteurs oder des Hilfsregisseurs, von dem noch die Rede sein wird, Ordnung bringt. Über den Boden, den dicke Kabel durchfurchen, eilen Arbeiter, Feuerwehrleute, Schauspieler, Statisten, eilt fluchend, tobend, nachsichtlich der Regisseur, schreitet gewichtig der



Ein „Turm“ steigt in die Luft. Durch Sprengung eines Modells wird der Eindruck der Größe vorgetäuscht. Phot. A. Groß, Berlin (zu S. 49)



Seenaufnahme in einem kleinen Städtchen (3u S. 26)



Ruhepause bei einer Sinoaufnahme im Gebirge (34 S. 25)

Das Filmen ist ein Beruf, der vom  
Schauspieler ganze Hingabe verlangt.  
Ehrst, Fleiß und eine unerbittliche  
Selbstkritik gehört dazu.

Helut ein Beruf leidet amt nur au-  
nähend unter so vielen Vorurteilen!

Hic wird die verantwortungsvolle Auf-  
gabe des Filmschauspielers von jedem  
Aussenstehenden verkannt! - Drum  
müge hier ausgesprochen werden. es  
ist nur Arbeit, harte sitber fordernde  
Arbeit, die in dieser Kunst wie in jeder  
anderen Erfolg gewährt.

kein gutes Film,  
beglückt Millionen Menschen, ist  
für das Banummiedchen im weltver-  
breiteten Dorf ebenso gut vorhanden  
wie für den abgehetzten Grossstadt-  
menschen und merkt keinen Halt vor  
den Grenzen der Sprache. Jezu kommt,  
den amt die tausendste Wiederholung  
im Theaterkino den Haumt des Unmittel-  
baren hat. Des ist das Gute am Film,  
das Fortrolle.

Und dann hat der wahre Künstler  
amt beim Film künstlerische Verant-  
wortung und eine ethische Forderung  
gegenüber der Volksgemeinschaft zu  
erfüllen.

Autogramm von Henry  
Porten. Dem Volksbuch  
„Kino“ gewidmet (Zu S. 57)

Henry Porten.

Operateur, hu-  
schen Gardero-  
benfrauen, Fri-  
seusen, wimmelt  
das ganze Heer  
der Mithelfer,  
derem jedemeine  
besondere Auf-  
gabe zufällt, und  
die doch alle für  
alles da sein  
müssen. In die-  
ser Wirnis all-  
mählich den Sinn  
zu erkennen, ist  
der fesselndste  
Reiz im Glas-  
hanse.

Gibt es hier  
noch ein Un-  
möglich? Der  
Film hat sich die  
große, gering-  
schägige Gebär-  
de zu eigen ge-  
macht: die Ge-  
bärde, die alle  
technischen Hin-  
dernisse über-  
rennt, den Grund-  
satz: nichts ist  
unerreichbar,  
nichts zu teuer.  
Und es gibt  
nichts, das nicht  
im Bedarfsfalle  
mit fliegender  
Geschwindigkeit  
zur Stelle sein  
könnte, wenn es  
in dem über-  
reichen Fundus  
des Glashauses  
nicht ohnedies  
vorhanden oder  
von dem auf  
alles bedachten



Senny Porten. Atelier Balász, Berlin (Zu S. 57)

Hilfsregisseur, diesem lebenden Notizbuch, bereits rechtzeitig herangeschafft wurde. Ein Park von Autos steht ja draußen vor dem Atelier harrend bereit und holt im Gilzugstempo, was vonnöten. Die telephonische Bestellung ist dem Kraftwagen vorangesflogen. Das ist es, was dem Film den Vorsprung vor der Bühne gibt: er kann alles haben, er kann alles im Bilde festhalten. Er kennt keine zeitliche, keine räumliche, er kennt letzten Endes nicht einmal eine logische Beschränktheit. Und darum, das sei hier gleich vorweggenommen, kommt der Film seinem eigentlichsten Wesen am nächsten, wenn er sich auf ein Feld begibt, auf dem er der Alleinherrscher ist, auf die Erfassung des Bühnenunmöglichen. Er ist der technische Herrscher und soll sich diese Herrschaft nicht entwinden lassen. In ihr liegt zum großen Teil seine werbende und siegende Kraft, weil er dort ausführen kann, wo das Theater nur andeuten darf.

Doch zurück zum Atelier. Die Aufnahme beginnt. Das Glashaus ist in Felder und Ecken abgeteilt, jedes Feld bildet sozusagen eine Bühne für sich, so daß in jedem dieser Atelierabschnitte zu gleicher Zeit geprobt



Lotte Neumann. Phot. A. Binder, Berlin (3u S. 58)

oder aufgenommen werden kann. Oft freilich, bei ganz besonders großen Filmen, ist das ganze Riesenatelier ein einziger Handlungsschauplatz. Was rein photographisch außerordentlich wirksame Perspektiven ergibt.

Vor der Aufnahme stellt der Operateur den Raum ein, er grenzt das Bildfeld, also die Fläche, die seine Kamera erfassen soll, ab. Bei ganz großen Szenen, die räumlich sehr in die Tiefe gehen, ist das nicht so einfach. Bei kleineren Szenen wird das Bildfeld mit einer Stange oder einer Schnur abgegrenzt, und die Mitwirkenden dürfen die so bestimmte Linie nicht überschreiten, denn was

jenseits der Bildsperre liegt, würde außerhalb des Bildfeldes liegen und nicht mehr auf der Platte sein. So läßt der Operateur das Spielfeld aus dem wogenden Ozean des Glashauses auftauchen. Auf diese sorgsam abgesteckte Insel verdichtet sich dann für Minuten all das Leben, alle Teilnahme der schier Unzähligen, die zweckmäßig in streng geschiedene Gruppen gegliedert, das Atelier bevölkern. Der entscheidende Augenblick ist gebannt in den Raum, den das Objektiv nun aufzunehmen vermag, die Situation ist endlich probenreif. Im strengsten Einvernehmen mit dem Operateur, dem Photographen, der in seiner Kamera das verkehrte Bild unentwegt auf Schärfe und günstige Gruppierung prüft, ordnet der Spielleiter die Stellungen an, die Schauspieler und Statisten einzunehmen haben, schärft jedem nochmals den Sinn der Szene und die Aufgabe seiner Rolle ein, läßt verschiedene Beleuchtungen spielen, wählt die wirksamste und gibt nach endlosen, ermüdenden Proben endlich den Befehl „Licht!“ Stundenlang hat man auf diesen entscheidenden Augenblick gewartet, der meist nur ein paar Sekunden in Anspruch nimmt, denn nur wenige Meter des Zelluloidbandes sollen ja der einzelnen Szene gewidmet sein. Warten — warten — warten — das ist überhaupt die Tantalusqual des Filmdarstellers. Von morgens bis zum späten Nachmittag verbringt er die Zeit im Atelier. Vergeblich. Er hat sich zwischen Kulissen herumgedrückt, ist immer wieder in die Kantine geschlichen, hat noch und noch und noch einen Kaffee oder

Kognak getrunken, endlich erlöst ihn von den Leiden des Wartens der Ruf: „Aufnahme!“ Für Augenblicke muß sich nun seine vom ewigen Warten entlaugte Spannkraft künstlerisch sammeln, um alles mimisch auszubrüden, was die Rolle verlangt. Die Anfänger werden noch einmal ermahnt, ja keine allzurasthen Bewegungen auszuführen. Da sonst das Bild verschwimmt.

Aufnahme! Die Jupiterlampen knistern, violette Licht schießt auf die Szene, die Aufnahme beginnt, und unter anfeuernden Zurufen, in eine Atmosphäre überreizter Nervosität gerückt, werden die Bilder gedreht. Die Aufnahmen erfolgen durchaus nicht in zeitlicher und logischer Reihenfolge, wie sie das Manuskript, das Drehbuch, vorschreibt. Ihre Anordnung richtet sich vielmehr nach den Vorgängen, die in der gleichen Dekoration spielen. Erst, wenn der ganze Filmstreifen fertig ist, werden die einzelnen Szenen folgerichtig zusammengestellt. Es erfordert ungeheure Vorstellungskraft, den für eine Situation wichtigen Ausdruck immer wieder zu finden, mögen auch, mit Rücksicht auf den Dekorationsplan, Tage zwischen zwei Aufnahmen liegen, die aus der gleichen seelischen Stimmung erfaßt sein wollen.

Licht aus! Das ist das nächste Kommando. Die grelle Fülle verstiegt, bleiern steht ungewisser Schein im Glashaus. Ist die Aufnahme gelungen, und muß sie nicht etwa wiederholt werden, dann eilt alles, was an diesem Tage nicht mehr beschäftigt ist, in die Garderoben. Das Abschminken beginnt, Kostüme fallen, schlichte Alltagskleider verbergen Helden und Abenteuerer. Die Diva läßt noch ein klein wenig ihre Launen schießen — die Komparserie eilt



Fern Andra. Phot. G. Schneider, Berlin (Zu S. 60)

zur Bahn — ein Auto nimmt die Prominenten auf — der Filmtag ist zu Ende.

Besonders bezeichnende Augenblicke werden aus geringer Entfernung aufgenommen, um recht groß, scharf und mit allen Einzelheiten zu wirken. Diese „Großaufnahmen“ zeigen zumeist irgend einen entscheidenden Gesichtsausdruck eines der Hauptdarsteller oder einen Vorgang, bei dem es auf eine Handbewegung ankommt, die, um einen Zustand verständlich zu machen, sehr deutlich gezeigt werden soll; auch Gegenstände, die eine Rolle spielen, die auf eine bestimmte Stunde eingestellte Uhr, der Dolch und dgl. werden groß aufgenommen.

Wird ein Film nicht im Glashaus, sondern im Freien gedreht, dann begibt sich das lustige Flimmervolk nach dem vom Regisseur und vom Hilfsregisseur mit feinstem Blicke für die landschaftliche Schönheit oder die geeignete Örtlichkeit mühsam gesuchten Schauplatz. Automobil und Eisenbahn tragen die Gesellschaft — meist ohne die Komperfarie, denn die

findet sich schließlich leicht auch an Ort und Stelle — nach der Stätte der Freilichtaufnahme. Sie kann in den Straßen der Stadt, sie kann in einem Park, in einem Privatgarten stattfinden, an der See, im Gebirge, im Fels und Eis der Alpen. Kein Ort der Welt ist dem Kurbelkasten zu hoch, zu weit; wenn es sein muß, spreizt er sich in jede Landschaft und fängt getreu das Bild ein, das der Regisseur gestellt hat. Was im Glashaus die verlässliche Jupiterlampe ersetzen kann, die sparsame Sonne, das macht die Freilichtaufnahme abhängig von der Wetterlaune. Wenn die



Carola Toeelle in ihrem Ankleideraum (Zu S. 62)



Genny Porten in dem Film „Mutter und Kind“  
Phot. Dertel, Berlin (Zu S. 57)





Szenenbild aus: „Die einsame Insel“ mit Helga Molander (Zu S. 62)

Sonne streift, werden die besten Absichten zunichte. Wolkengespenster steigen auf, und jeder verzweifelte Regisseur wird zu einem Ibsenschen Oswald, der nach der Sonne lallt. Die andern dürfen zwar ebenfalls verzweifelt sein, und sie sind es begreiflicherweise auch, aber ihre vornehmlichste Aufgabe ist auch hier das Warten. Warten und immer wieder warten ist das höchste Gebot des Filmdarstellers überhaupt. Er wartet, bis seine Nerven absterben, bis ihm die Zunge vor Durst beim Halse heraushängt, er wartet sich, wenn's gilt, sied und tot, denn es gibt unausgesetzt heimtückische Zwischenfälle, die eine für 7 Uhr früh angelegte Aufnahme bis 5 Uhr nachmittags hinauszögern; Sommers und Winters, im Waldesgrün und auf der gefilmten Rodelbahn — es wird gewartet. Wie ein Fluch liegt dieses Warten auf der ganzen Tätigkeit der darstellenden Menschen vor der „zappelnden Leinwand“.

Die Kinoleute im Dorf! Das ist ein Kapitel köstlicher Erregtheit, ein Kapitel vom Staunen und Gaffen für sich. Alles drängt an die Glimmermenschen heran, die sich im Auto steile Straßen herauf gewunden haben oder mit dem schmalspurigen Bähnchen in die entlegensten Gebirgseinöden vorgeedrungen sind. Im weltmäßigen Alpenhotel, im vornehmen Seebad ist die Aufregung nicht minder: Thespis von heute, Thespis mit dem Kurbellkasten ist da! Übrigens ist das Interesse für Aufnahmen im Freien bei der abgebrühten, an alles gewöhnten großstädtischen Bevölkerung nicht geringer als bei den ursprünglichen Leuten weltabgerückter Gegenden. Alles will Helferdienste leisten, und der Hilfsregisseur flötet sich in allen

Tonstärken und allen schüchtern nachgeahmten Dialekten heiser, um die lieben Gaffer aus der Bildfläche zu drängen. Außer den für die Handlung wichtigen Szenen werden auch sogenannte „Passagen“ gedreht. Augenblicksbilder, die, ohne eigentlich zum Gang der Ereignisse zu gehören, zur Verdeutlichung einer Situation oder zur Erhöhung beziehungsweise Erstreckung der Spannung, oft auch nur zur Einschaltung eines an sich schönen Bildes gemacht werden, das einen Ruhepunkt in die Hast der Vorgänge streuen soll. Hübsche Waldstellen, Ausschnitte aus einer Straße, von Blüten umrannte Bänke, meist Freilichtbilder, oft aber auch architektonisch feine Einzelheiten, oder im Glashaus gebaute Treppenstücke, Nischen u. dgl. werden als Passagen gezeigt.

Rings um das Atelier hat der praktische und alle Möglichkeiten voraussehende Geist der Filmindustriellen meist großzügige bauliche und gärtnerische Anlagen erstehen lassen. Dadurch ist es ermöglicht, häufig wiederkehrende Außenaufnahmen, ohne erst einen großen Apparat in Szene setzen zu müssen, im engsten Anschluß an die Fabrik herzustellen. Park-Passagen, hübsche Toreingänge, Partien an Bächen und ähnliches kann also gleichsam zu Hause aufgenommen werden. Die Reserven an natürlichen Kulissen erleichtern den ganzen Betrieb außerordentlich, und sicher werden die Kulissengelände rings um das Glashaus mit dem bevorstehenden weiteren Aufschwung der Filmindustrie nach dem Kriege nach allen Richtungen hin erweitert werden.

Die großen Gesellschaften haben übrigens bereits ganze Filmstädte gegründet. Sie lassen Dekorationen bauen, die viel zu wertvoll und stilischer aufgestellt sind, als daß sie nach einmaliger Ausnützung wieder abgetragen werden dürften. So sind rings um Berlin völkerkundliche Museen aus der Erde gewachsen. Buddhatempel und Dschungeln schmiegen sich mit seltsamem und märchenhaftem Ernst in die grüne Lieblichkeit der Mark; denn dort draußen, im preußischen Schatten von Potsdam, sind all die indischen Films entstanden, die eine Zeitlang bei der Industrie und beim Publikum gleich beliebt waren. An anderen Orten wurden wieder, um mühsame Reisen zu ersparen, kühne Dolomitformen aufgetürmt, und die Alpen klettern mit Blöcken, und Zinken und Zacken sehr wunderbar aus dem sanften Boden der Ebene zu jener Höhe, die alpine Maße vorgaukelt und doch nur dem Täuschungszweck des Kinos genügt. Zierliche Teehäuser, verschlungene Wasserläufe, in deren Spiegel sich japanische Zwerggewächse schaukeln — kurz ein wundervolles, von dem Hauch der Echtheit angewehtes Kino-Japan ist an anderer Stätte erstanden.

Auf diesem Gebiete sind uns freilich die Amerikaner weit überlegen. So ist in Hollywood, der Vorstadt von Los Angeles, eine richtige Filmstadt entstanden. Alles im Gebiete der großen Stadt ist dem Kino dienstbar; die Bevölkerung lebt von der Filmindustrie, sie hat sozusagen Tag und Nacht kinematographische Bereitschaft. Jede Anlage, mag sie auch ein noch so nüchterner Zweckbau sein, ist aus dem Gesichtswinkel der filmtechnischen Wirksamkeit erdonnen, alles für den Film geschaffen, alles steht zu seiner ausschließlichen Verfügung. In Südafrika hat ein großer Konzern in der Nähe von Kapstadt eine weite Strecke Landes



Mia May in „Veritas vincit“ (3u S. 61)

angekauft und erweitert dort die in Los Angeles gewonnenen Erfahrungen ins Riesenhafte. Diese neue Filmstadt mit dem umgebenden Gelände ist ganz und gar aus filmtechnischen Bedürfnissen heraus entworfen. Die Kinematographie ist unter die Stadtgründer gegangen. Jeder noch so verstiegene Wunsch des Regisseurs, jeder noch so romantische Einfall des Filmdichters kann hier verwirklicht werden. Alle Stile sind hier vertreten, das Pfahlbaudorf der Urzeit, das römische Forum, das winkelige Ghetto, traum-trauliche Liebllichkeit des Mittelalters, gotische Würde, barocke Schwelgerei und nüchterne Eisenkonstruktion der Neuzeit harrt des Kurbelkastens; alle landschaftlichen Szenerien blühen der Verewigung in Zelluloid entgegen. Berg und Wasser, Wald und Wiese unterjochen die Natur der Phantastie des Kinoregisseurs. Die ganze Stadt ist ein einziges großes Filmatelier. Die überaus günstigen Lichtverhältnisse, die Durchsichtigkeit der südafrikanischen Sonne ermöglichen es ja, alle Aufnahmen im Freien zu machen. Übrigens ist vor ganz kurzer Zeit auch eine



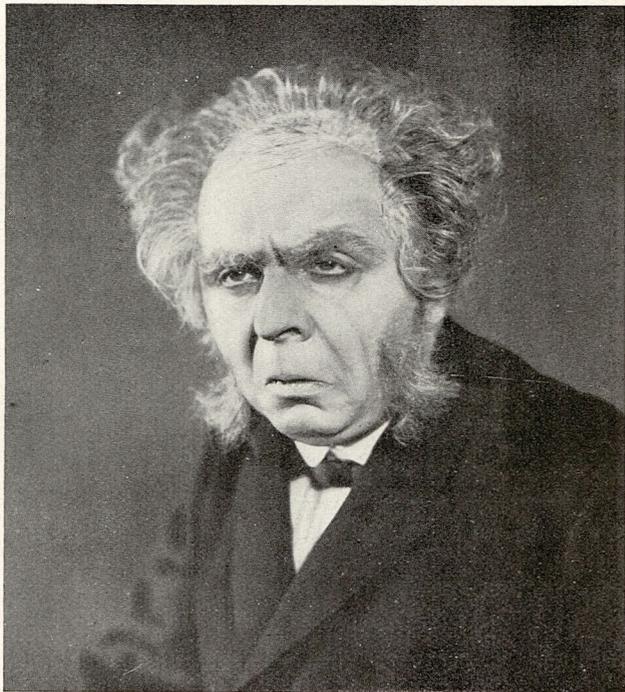
Albert Bassermann in der Hauptrolle des Filmdramas „Der Andere“  
von Paul Lindau (Zu S. 65)

italienische Insel, die volle Ausnützung märchenhafter Naturschönheiten verspricht, von einer Vereinigung von Filmgesellschaften angekauft worden.

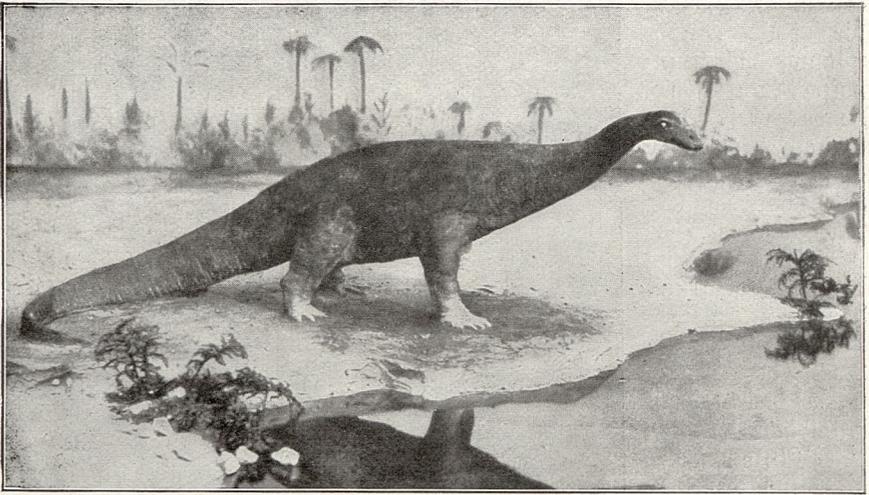
Ist der Film so weit gedreht, dann ist er beileibe noch nicht fertig. Nach der Aufnahme besteht das Filmband erst aus einer Anzahl von Mosaikstückchen, die nach dem Inhalt gesichtet, geordnet und zur Gesamtwirkung verwertet werden müssen.

Ist die Aufnahme vollendet, so wird das Filmband in der Dun-

kelfkammer aus der Kassette genommen; bekanntlich läuft ja beim Kurbeln aus einer Kassette ein fortlaufendes Filmband in eine andere. In der Dunkelfkammer wird dann entwickelt. Aber so einfach wie beim gewöhnlichen Lichtbild ist dieser Vorgang keinesfalls; es gibt dafür sehr umständliche Vorrichtungen, da das Negativ nach seiner Dichte, nach der Lichtkraft, in einem besonderen Entwickler bearbeitet werden muß. Nach der Fixierung ist das Negativ fertig. Die einzelnen Negativrollen werden dann nach ihrer Lichtdurchlässigkeit geordnet, das heißt, jene Rollen, welche ungefähr gleiche Kopierzeiten benötigen, kommen zusammen. Mit der Kopiermaschine wird nun die erste Kopie auf dem sogenannten Positivfilm hergestellt. In diesem Augenblick ist es bereits möglich, die Aufnahmen im Vorführungsraum der Fabrik auf der weißen Fläche, fälschlich immer Leinwand genannt, obwohl sie nur ein glatter Ausschnitt der Wand ist, zu sehen. Es beginnt eine mühselige Arbeit: die Negativrollen werden getrennt, jede Szene wird eine Rolle für sich und erhält eine Nummer. Nach dem Manuskript werden jetzt die Szenen in sinngemäßer Reihenfolge zusammengeklebt. Vorher wird natürlich darüber entschieden, ob die Aufnahme auch genügt oder ob etwa eine Nachaufnahme nötig ist. Die Szenen werden nicht in ihrer ursprünglichen Länge zusammengestellt, nur die wichtigsten, die schönsten, die bezeichnendsten Stellen eines Bildes



Rudolf Klein-Rogge in „Dr. Mabuse“. Phot. Decla-Bioskop A.-G., Berlin (Zu S. 65)



Vor 50 Millionen Jahren: Die Riesen der Urzeit im Film. Der Brontosaurus. Phot. Willt Ruge  
(Zu S. 85)

kommen in den Film. Alles Entbehrliche wird vorsichtig weggeschnitten. Dieses Schneiden ist eine der heikelsten Fertigkeiten in der ganzen Herstellung. Es gehört ein geübter Blick, eine sichere Hand dazu, das Bezeichnende zu wählen, das Nebensächliche der Schere verfallen zu lassen. Großaufnahmen etwa sind mit besonderer Feinschmeckerei in die entsprechend geschnittene Szene hineinzukleben und dabei ist ganz besonders auf die richtigen Übergänge von der Fernaufnahme zur Großaufnahme Bedacht zu nehmen. Sind die Szenen endlich geklebt — dieser Vorgang wird meist von der bereits sehr spezialisierten Gilde der Filmkleberinnen vorgenommen — dann beginnt die „Virage“, das Färben des Filmbandes. Der farblosen Photographie wird durch entsprechende Tönung lebendigeres Kolorit, Stärkung des grauen stumpfen Tones und damit Erhöhung der Täuschung verliehen. Naturaufnahmen werden grün viragiert, erleuchtete Zimmer erhalten einen orangefarbenen Ton, Nachtbilder einen blauen, Feuer einen roten Ton. Natürlich handelt es sich beim Viragieren nur um naturnahe Tönung, nicht um photographische Farbe; das Ideal des Lichtbildes, die Farbenphotographie ist auch für die verwöhnte Kinematographie, der scheinbar nichts unmöglich ist, noch nicht erfunden; allem Anscheine nach steht aber auch hier eine bahnbrechende Erfindung unmittelbar vor ihrem Abschluß.

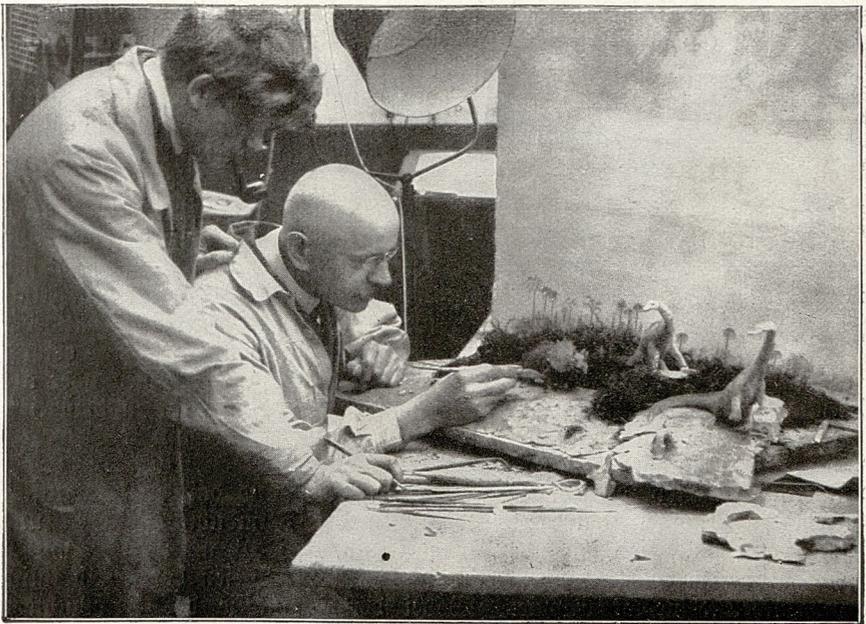
☒

☒

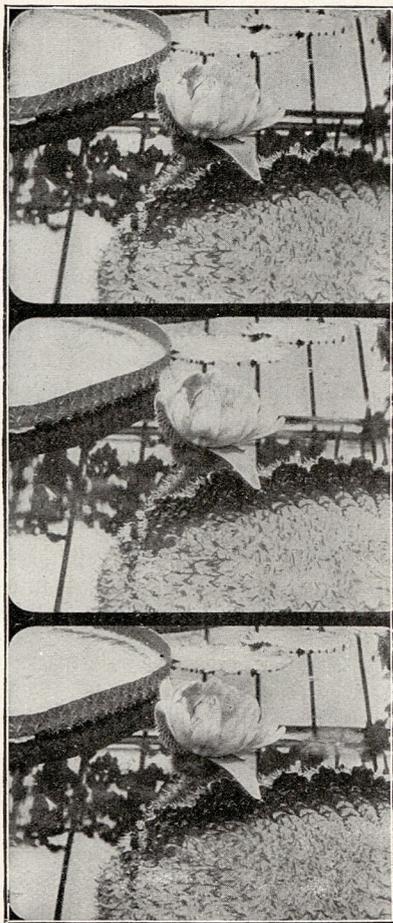
☒

Der Film ist nun bildmäßig, so gut wie vollendet. Wir haben in der durch den knappen für dieses Buch verfügbaren Raum bestimmten Kürze verfolgt, wie er wurde. Aber, wissen wir denn auch, durch wen er wurde? Wie sind die Menschen, die ihn schaffen, die ihn tragen, ihn zum Gelingen führen?

Im Anfang war das Manuskript. Der Film hat ein neues Geschlecht von Dichtern geschaffen. Das Wort Dichter ist hier mit voller Überlegung hingeschrieben. Denn der Filmdichter von heute hat nichts mehr gemein mit den armseligen Geschöpfen, die an der Wiege der Kinematographie standen und übles an Handlung erfannen. Die nur auf der Jagd nach noch nicht dagewesenen Einfällen waren, die sich den Rang abließen, ungeheuerliche Verwirrungen, schmerzlich wilde Vorgänge, unausdenkbare Situationen zu ersinnen. Denen Plattheit Gesetz und Verinnerlichung Sünde bedeutete. Die, die am Anfang der Kinoliteratur standen, skrupellose Goldschreiber, weitaus schlimmere Barbaren als die berüchtigtesten Kolportage-Kitschisten, sind längst in der Versenkung des Vergessens untergegangen. Der Filmdichter wurde literaturfähig, er hat die Brücke zwischen der technischen Besonderheit des Films und dem dramaturgischen Gesetz gefunden. Dichter von Weltruf haben ihre besten Absichten in den Dienst der Kinematographie gestellt. Gewiß, mit wechselndem Gelingen, aber doch mit vollwertigem Einsatz ihres künstlerischen Gewissens. Und selbst jene Autoren, die nur Unterhaltungsfilme schreiben wollen, bewahren jenen Anstand, dessen auch der Unterhaltungsbühnenschriftsteller nicht entraten kann, wenn er ernst genommen werden will. Allerdings, die besondere Technik des Films erfordert eine besondere Technik des Drehbuchs. Und manch ein Schriftsteller von Rang und Namen muß sein Manuskript mit einem gewiegten literarischen Film-



Vor 50 Millionen Jahren: Die Riesen der Urzeit im Film. Die Künstler bei der Herstellung der Modelle zur Kino-Aufnahme. Phot. Willt Ruge (Zu S. 86)



Das Aufblühen der Victoria Regia. Teil eines Normalfilms von Heinrich Ernemann, U.-G. für Kamerafabrikation in Dresden-U.  
(Zu S. 76)

techniker gemeinsam herstellen, soll ihm ein brauchbares „kurbelfertiges Drehbuch“ gelingen. Diese Technik besteht im besonderen vornehmlich in der gedrängten, bis zum Telegrammstil verkürzten Schlagwortausnutzung einer Situation, was photographiert werden kann, muß knapp, erschöpfend, unter Verzicht auf stilistische sprachliche Ausdrucksmittel niedergeschrieben sein. Regiebemerkungen, die irgendwie das Gefühl des Darstellers andeuten, sind völlig überflüssig. Es ist nur wichtig, daß die, in wenigen Zeilen festzuhaltende Angabe in das Gesamtcharakterbild der Rolle paßt, daß sie sich logisch und psychologisch der Entwicklung eines Charakters oder einer Situation anpaßt. Der in dem und jenem Zustand unerläßliche Gefühlsausdruck darf lediglich angedeutet werden. Des Spielleiters Aufgabe ist es, für das richtige Setzen dieses Ausdrucks das richtige Empfinden zu haben. Und von der Begabung und der Persönlichkeit des Darstellers wieder hängt es ab, wie er, an Hand der Rolle und unter der Anweisung des Spielleiters diesen Ausdruck überzeugend vermittelt. Weil filmmäßiges Denken und filmgerechtes Ausdrücken nur in seltenen Fällen in einer und derselben Person vereint sind, hat sich die Gewohnheit eingebürgert, daß Filmspezialisten es übernehmen, entweder Werke der Bühnenliteratur und erfolgreiche Romane zu verfilmen oder als

Filmideen gemeinte und gewollte Originalarbeiten „ins Bild zu bringen“. Der Filmdichter muß mit der Dramaturgie des Kinostückes vertraut sein. Es muß ihm in Fleisch und Blut übergegangen sein, daß er in Bildern zu denken, daß er Bewegung zu geben und daß er dramatische Gesetze zu befolgen hat. Die Menschen der Filmdichtung stehen und fallen damit, daß sie handelnde Personen sind, also „dramatis personae“. Anschauliche, vorwärts treibende Handlung ist das Wesen der grundsätzlich dramatischen Kinematographie. Wobei der Phantasie des Filmdichters allerweitester Spielraum gesteckt ist, denn er kann und soll den Schauplatz weiter stecken, als die Bühne, ihm ist alles der Bühne Versagte

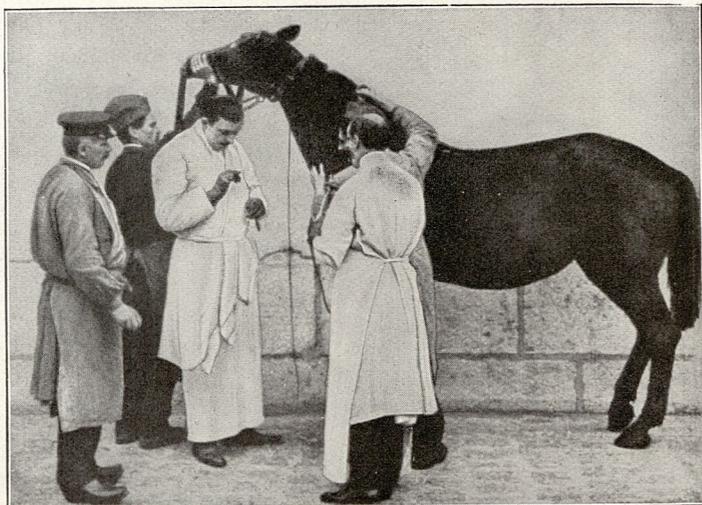


Aus dem Film „Mit dem Kurbelkasten um die Erde“. Colin Roß auf der Reise  
durch den indischen Urwald.

Neumann-Produktion, Berlin (Zu Seite 83)



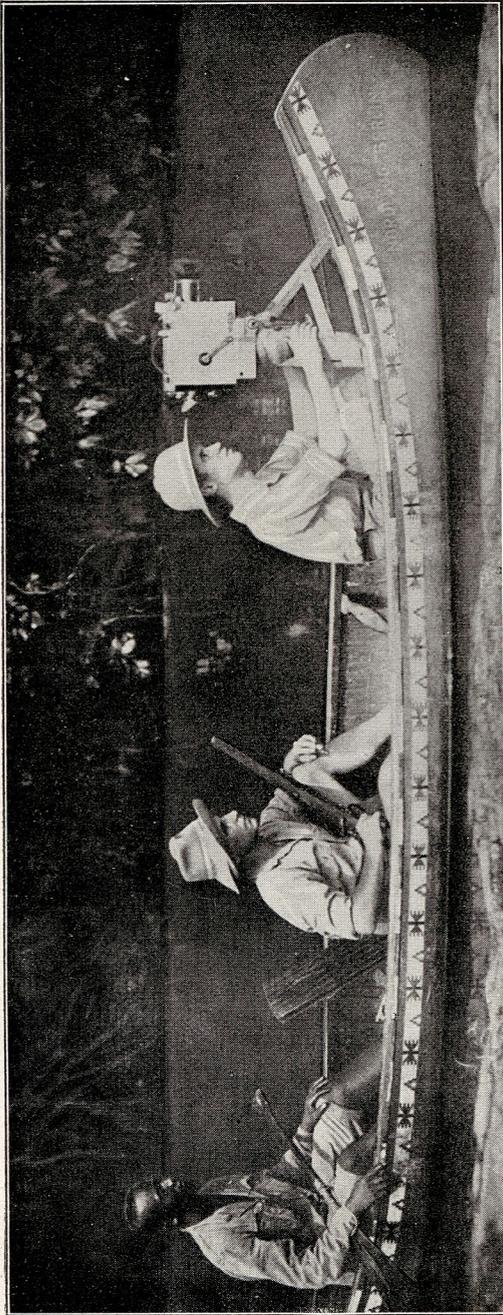
erwünschte Szenerie. Aber, was immer er bringt, es muß optisch möglich, visuell überzeugend sein, denn sein Werk ist mit dem Erbsluch der Kine-matogra- phie, mit der Stummheit belastet.



Mediziner bei der Herstellung von Pestserum. Ausschnitt aus einem Kulturfilm (Zu S. 78)

Die Men- schen im Film kön- nen alles: sie brechen, wenn es sein muß, mit den Gesetzen der Schwer- kraft, sie verzaubern sich in sekundenjähem Wechsel von einem Erdteil in den anderen, nur eines vermögen sie nicht: zu sprechen. Sie haben jede Gebärde, aber kein einziges Wort. Wir sehen sie sprechen, aber wir hören sie nicht; sie wirken nur auf unseren Gesichtssinn, für unser Ohr sind sie ohnmächtig. So mußte auch die Ersatzsprache der Menschen von der Flimmerwand dem Werkzeuge des Gesichtssinnes angepaßt werden, mit dem allein wir das wunderliche Geschehen der bewegten Fläche auf- zunehmen vermögen. Wir hören nicht, was der Filmdarsteller zu sagen hat, wir lesen es. Das stumme Spiel macht uns taub, es schreibt uns die Zwiesprache der Stummen in Buchstaben vor die Augen. Die Schrift im Film, fachtechnisch „Titel“ genannt, begleitet erzählend und erklärend die Geschehnisse vom ersten Lichtschein bis zum letzten Abblenden. Der Titel ist das gedankliche Rückgrat des Films. Er vermittelt die Zu- sammenhänge, die das Bild allein nicht bieten kann. Er ersetzt Dialoge; er unterstreicht durch ein paar scharfgeprägte Worte die Situationen; er zeigt den Liebesbrief, das Testament, die Schicksalsurkunde, die im Rahmen der Vorgänge niedergeschrieben wurde, in hinreichender Größe, so daß jedermann den Inhalt dieser Niederschriften erfassen kann — er sorgt also für die Vollenbung der Täuschung.

Die Titel waren eine der gefährlichsten Kinderkrankheiten des Films. Diese Titel haben in ihrer lächerlichen Aufgeblasenheit, haben mit sprach- licher Unkultur, mit grauenhaften Verstößen gegen Rechtschreibung und Satzlehre das Ansehen des Spiels auf der Leinwand aufs Schwerste gefährdet. Es gab keinen Menschen, der so gesprochen hätte, wie die Titel es behaupteten; und niemand tat unserer Sprache soviel Leid an,



„Mensch und Tier im Urwald“, ein deutscher Tropen-Film, aufgenommen auf der Liberia-Expedition 1923/24 des deutschen Forschers Hans Schomburgk. Das Kanu mit Paul Eberenz am Aufnahmeapparat, dahinter Hans Schomburgk. Phot. Ufa (Zu S. 83)

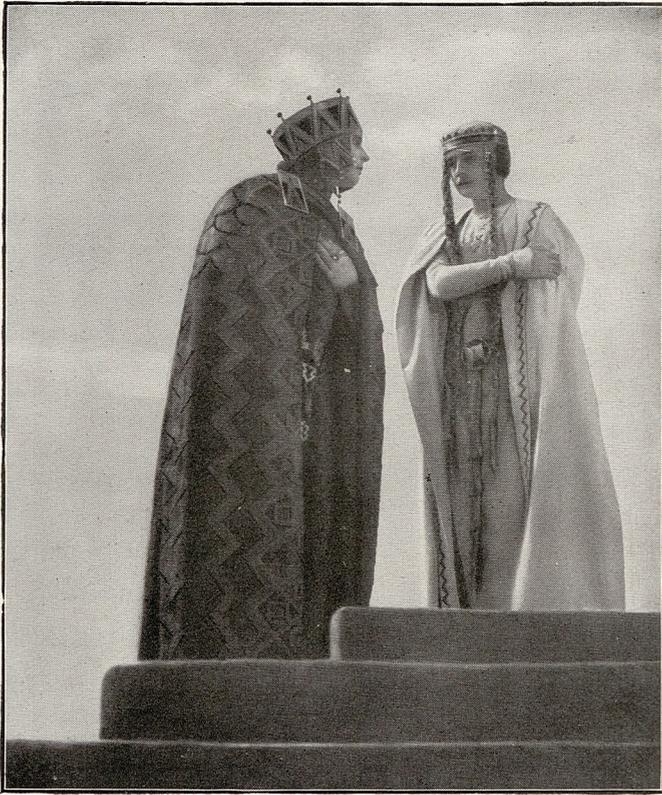
wie die stumme Kunst, wenn sie redselig wurde. Heute noch ist die Pflege des Titels durchaus nicht so durchgefeselt, wie es dem Ernst der Kinematographie entspräche. Heute noch müssen wir es uns ohnmächtig bieten lassen, daß die Menschen auf der Projektionsfläche oft ein Deutsch sprechen, das einen glatt in die Flucht jagen könnte; heute noch fangen Titel, in denen Stimmungen zum Ausdruck kommen sollen — hundert zu eins — mit „Und“ an, denn heute noch scheint einer Unzahl von Filmdramaturgen, die meist die Titel machen, in diesem Wörtchen „Und“ ein ganz besonders mitteilbarer Zauber zu liegen. Gewiß, die Titelgebung ist nicht leicht, und die moderne Dramaturgie sucht bereits überhaupt ohne sie auszukommen oder sie auf das äußerste Maß zu beschränken. Der Reformator des Filmspiels, Carl Mayer, von dem noch die Rede sein wird, hat sie in seinen Dichtungen bereits fast völlig ausgemerzt und läßt den Titel allein sprechen; aber im leichteren Unterhaltungsstück ist der Titel eben noch nicht zu vermeiden. Der Titel



Aus dem deutschen Tropenfilm: „Mensch und Tier im Urwald“. Zwergflusperde. Phot. Ufa  
(Zu S. 83)

muß kurz, ausdrucksfähig, die Situation oder die durch ihn vertretene Dialogstelle erschöpfend, er soll stilistisch zweckentsprechend geschliffen, leicht faßlich sein und hat unbedingt folgerichtig und ungezwungen zu wirken. Lebendig muß er sich in die lebendige Bewegtheit der bildhaften Szene einpassen. Da die Titel immer erst nach Vollendung der Bildstreifen hergestellt und dann, auf eigene Streifen gedruckt, an entsprechender Stelle dem Filmband eingeführt werden, bleibt Zeit genug, sie sorgfältig zu bearbeiten.

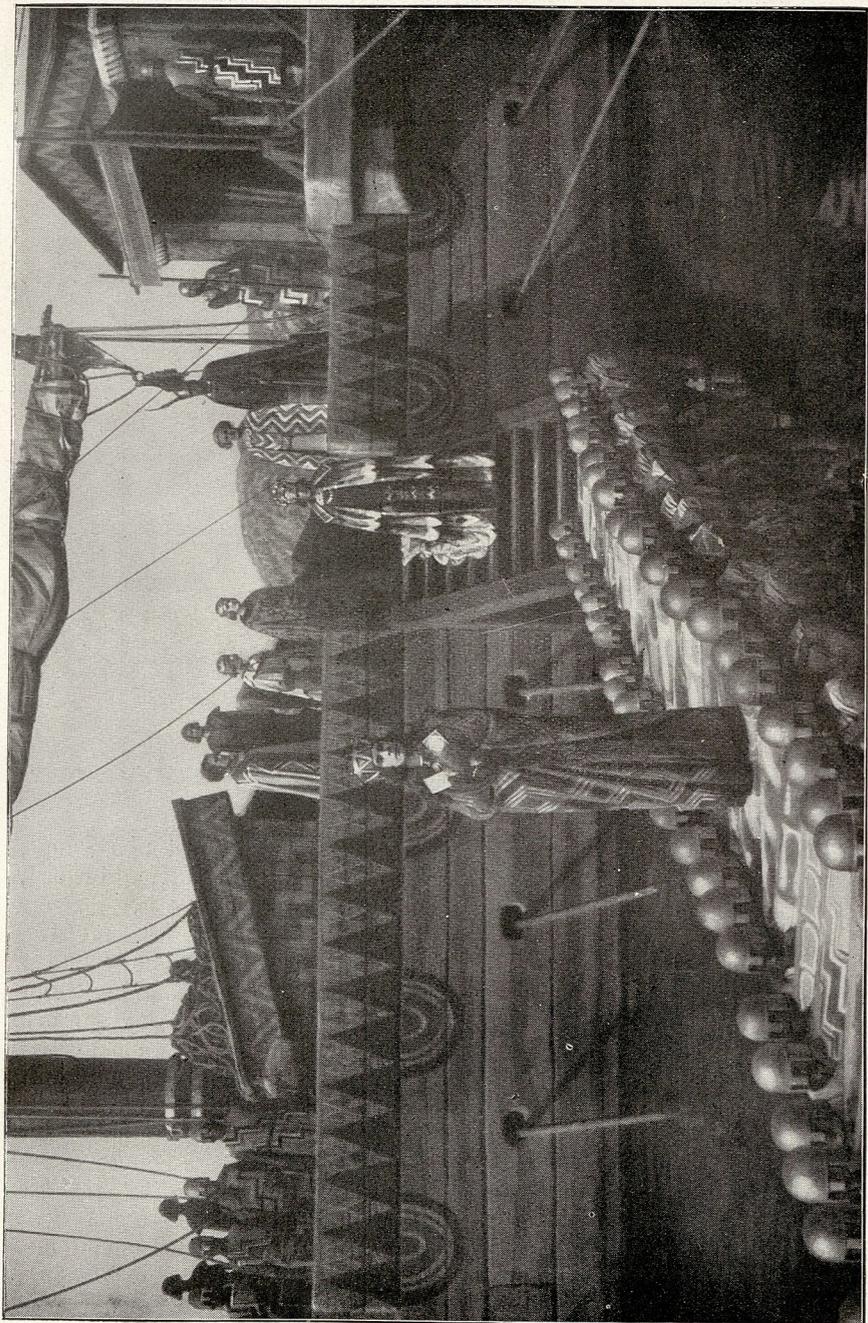
Das Gebiet, dessen sich der Filmschriftsteller bemächtigt, ist schier unerschöpflich. Die lustigen Tölpelereien, die am Anfang der Geschichte des Films stehen, sind heute längst überholt. Man hat sich an diesen akrobatischen Possen, in denen ein sehr kleiner Gedanke in unendlich viele Bilder zerdehnt wurde, satt gesehen. Man will nichts mehr wissen von dem unsäglich komischen Manne, der sich aus irgend einem Grunde versteckt, der immerzu verfolgt wird, in den Kamin flüchtet, dort, pechschwarz angerußt, in die Mehlkiste stürzt und wie ein weißes Gespenst die Hezjagd über Treppen und Dächer fortsetzt, in eine ahnungslose Tischgesellschaft hineinplatzt und mitten in der Suppenschüssel Platz nimmt. Einmal hat man über diese Zirkusspäße Tränen gelacht, heute sind all diese Schwänke und Scherze tot. Und doch bargen gerade sie bereits das Kinomäßige: die zur Wirklichkeitsvortäuschung gewordene Unmöglichkeit. Ja, man kann in gewissem Sinne sagen, das Kinstück war am echtensten, solange es sich



Aus dem Nibelungenfilm der Decla-Biofop-A.-G.: Brunhild (Hanna Ralph) und Kriemhild (Margarete Schön) vor dem Dom zu Worms (Zu S. 62)

in jeder Szene geflissentlich unecht gab. Der zappelnden Bosse folgte bald das Flimmerlustspiel. Es verbreitete Wald- und Wiesenheiterkeit, war von einem sittsamen, sanften, geräuschlosen Humor, bescheiden und unkinomäßig. Es liebäugelte mit dem Schwank und mit der Bosse, aber die Zuseher fanden schließlich bald heraus, daß der gesprochene Witz doch noch belustigender ist als der in Bildern gestellte und in limonadenlangweilige Titel aufgelöste. Vielleicht stand damals, als das Lustspiel — das natürlich inzwischen auch schon längst filmisch erneuert ist — auf die weiße Fläche zog, die ganze Entwicklung des Films auf der Rippe, denn zum erstenmal war das Publikum kritisch. In diesem nicht ungefährlichen Augenblick machte die Kinematographie eine Schwenkung: sie knüpfte an die ersten Filmpossen an, verdichtete die grotesken Möglichkeiten der Situationen, schlug einen Saltomortale über die Logik und erregte eitel Entzücken und Verblüffung mit der bewußten Kinogroteske.

Der Groteskfilm war durchaus filmgerecht. Alle seine Absichten, seine Ausdrucksmittel entsprachen der Kinowirksamkeit. Die Täuschung



Aus dem Abbelungen-Film der Decca-Werke A.-G.: Brunnhild spricht bei ihrer Ankunft in Worms über die Schiffe der Mannen König Gunnhers  
(Zu S. 46)



Aus dem Nibelungenfilm der Decla-Bioskop, Berlin: Siegfried (Paul Richter)  
im Kampf mit dem Drachen (Zu S. 46)

rannte sich ins Witzige, ins Verstiegene hinüber, Situationen und Dinge, die der Sprechbühne und der mimischen Darstellung immer versagt bleiben, fanden hier Möglichkeiten, die Verzerrungen des Lebens in der Verzerrung durch den Film erst die geschaffene Tribüne. Wie sehr verzerrt, wie sehr unecht das Kinostück im Grunde ist, obwohl es doch von der Vortäuschung des Echten lebt, das beweist gerade die Eignung des Lichtspiels für die Groteskwirkung. Diese Art Filme lebte vom „Trick“, von der Überrumpelung, von der Fähigkeit, Zaubereien und Taschenspielerkunststücke zu vollbringen und gab dem Darsteller immerhin schon dankbare Aufgaben, denn sie berechtigte ihn zur Übertreibung. Freilich, nur im Hinblick auf grobe äußerliche Wirksamkeit war diese Aufgabe eine dankbare zu nennen.

Dem grotesken Lichtspiel folgte bald als richtiges Futter für die große Masse das Gesellschaftsdrama. Verwicklungen unmöglichster Art, viel zu unwahrscheinlich, als daß sie in einem Hintertreppenroman billigsten Zuschnitts hätten Raum finden können, bevölkerten die Salons, die vor das Auge hinschlümmerten. Es konnte gar nicht feudal genug her-

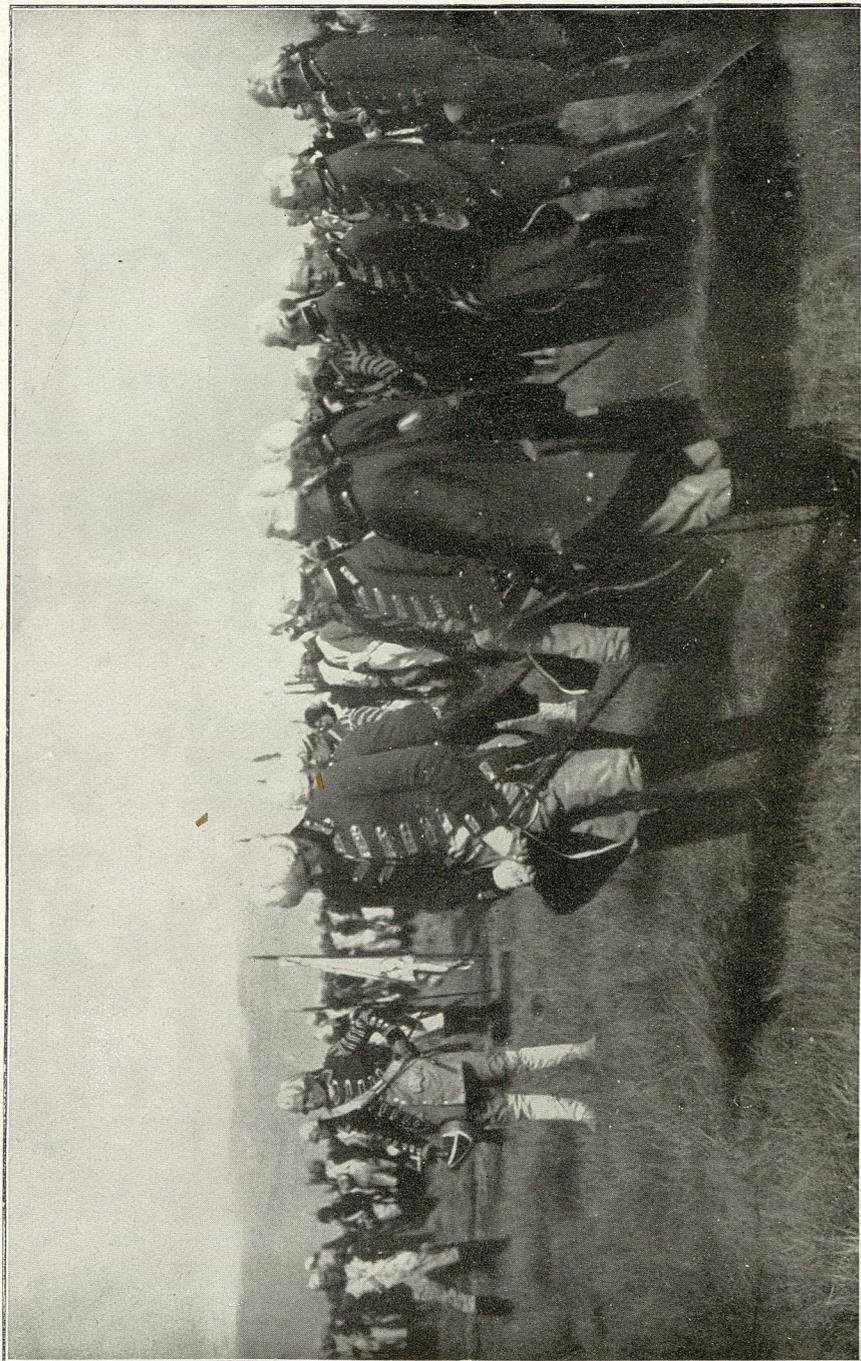


Aus dem Nibelungenfilm der Deca-Bioskop, Berlin: Einzug der Nibelungen in Worms  
(Zu S. 46)

gehen in solchen Filmen. Unter Grafen tat man es überhaupt nicht, und eigentlich fing der Filmheld erst beim Fürsten an. Testamente und Liebesirrationen, unterschobene Kinder, gestohlene Patente spielten eine Hauptrolle. Es gab immerzu großartige Festlichkeiten, lauschende Dämonen an verschlossenen Türen, Entführungen über Stock und Stein, Mondscheinszenen und zuckersüße Lieblichkeiten. „Visionen“ stiegen aus sinnig gestellten Bildern auf und zeigten, wenn die Geschichte langweilig und ver-

worren geworden war, daß sich kein Mensch mehr in ihr zurecht fand, was vor 20 Jahren geschehen war. Das Gegenwartsbild blendete ab, und aus der Versenkung eines Überganges dämmerte die Vorgeschichte. Sie spielte mit Vorliebe in amerikanischen Urwäldern, auf Goldfeldern, in Steinbrüchen; diese Vorgeschichte liebte es auch, Gewalttaten und Verbrechen einer Gesellschaft anzudichten, die sich in Frack und Seide bewegte. Mit richtigem Spürsinn zielte da die Fabrikation auf den Wunsch der breiten Masse, wenigstens im Film Eingang in die Kreise einer ausgewählten Klasse zu gewinnen; und auf die Befriedigung, die es der breiten Masse anderseits gewährte, zu sehen, daß auch in diesen bevorzugten Kreisen Menschliches, Allzumenschliches im rein Triebhaften triumphiert.

Mit dem technischen Verblüffungsmittel der Vision wurde nicht geizt; bald stand die wegen einer Ehekränkung vertriebene Mutter geisterhaft und sehr plötzlich am Bett ihres Kindes, bald schattete die Hand eines Toten spukhaft über die Szene. Die schattenhaften, romantischen Einfaltungen fanden Beifall; diese Anerkennung des Publikums verlockte die Erzeuger von Filmen, das phantastische Element mehr zu betonen. Unter gründlichen Ausnützungen der vielen Möglichkeiten zu Trickaufnahmen wurden, rein bildmäßig bewertet, phantastische Filme gedreht, die mancherlei Schönheit brachten und sich turmhoch über die öden Spielfilme erhoben. Das Motiv des Doppelgängertums z. B. wurde mit Erfolg angeschlagen, die Tatsache, daß im Film ein und derselbe Darsteller mit sich selbst Würfel spielen, mit sich selbst einen Zweikampf, auf Kaviere ausführen konnte, wirkte befruchtend. Die Neigung für Übersinnliches, Traumhaftes wurde mächtig angeregt, auf dem Gebiete des phantastischen Films leistete die Kinematographie die erste Qualitätsarbeit. Der heute noch unvergessene „Student von Prag“, die Verfilmung von Hans Heinz Ewers Roman „Uraume“, das wirkungsvolle, vielleicht etwas zu weit angelegte Filmwerk „Homunculus“ — eines der erfolgreichsten — sind in sich bereits vollendete Werke und Stufen zum späteren Ausbau des phantastischen Films, der alle okkulten Erscheinungsformen, die Telepathie, die Hypnose, die Unheimlichkeit und Eindringlichkeit des Unwirklichen für sich in Anspruch nahm. Wegeners „Golem“ ist ein Markstein auf diesem Wege, ein Markstein guten Geschmacks, filmischer Neuerung und dramatischer Wucht. Die Technik der Kinematographie kommt ja der Phantastik so außerordentlich entgegen. Aus wissenschaftlichem Ringen, aus uralter Sehnsucht, aus Traum und Geisterglauben weht die aufwühlende Luft des Geheimnisvollen, entzündet Dichter, belebt mit Leblosem den Film. Die Mystik hat dem Film zu Höchstleistungen verholfen. „Caligari“, „Der müde Tod“ und als letzte Spitzenleistung „Mabuse“ seien als die einprägsamsten Vertreter dieser Gattung, als ihre künstlerisch reifste und reichste Auswirkung, als Filme, die es zu beispielloser Volkstümlichkeit brachten, genannt. Die Vision, die früher nur nervöse Unterbrechung des Spiels war, ist hier zum Element geworden. Und wird man einst von einer Romantik des 20. Jahrhunderts sprechen, wird man die Phantastik des Films meinen, eine geistig sehr betonte, dramatisch hochgeschwellte, bildhaft tief gesättigte, in außer-



Aus dem Film „Friedrichs Reg“. Schiffsfahrer. Phot. Ufa, Berlin (Zit. S. 46)



ordentlichen Schönheitsreizen schwelgende Romantik, die in dem, alle Unwirklichkeit technisch erobernden Apparat der Kinetographie eine prachtvolle Stütze fand, die Spielleiter von allerbestem Zuschnitt, Darsteller von höchstem Können zu künstlerisch gesteigertsten, die Zuschauer wahrhaft beglückenden Leistungen anfeuerte.

Das Gesellschaftsdrama, schlecht hin der Spielfilm genannt, ist heute feiner meist

recht unerquicklichen Kinderstube, in der allzuviel gegen Geschmack und Vernunft gesündigt worden war, erwachsen. Es spielte und spielt noch heute in der Gesellschaft. Und es wurde — und wird zum Teil noch heute — diese Gesellschaft nicht nur verzeichnet, sondern verzerrt. Der Stilwidrigkeiten auf diesem Gebiete wären Legionen. Oft hat man irgend einen Konflikt in das gesellschaftliche Leben gestellt, nicht weil er notwendig aus ihm erwächst, sondern weil man das Milieu als solches als ein stets wirksames erkannt hat. Hier hat die Regie Verstöße gegen Selbstverständliches gemacht und geduldet, die unverzeihlich sind. Das Um und Auf solcher Filme ist mager. Ehebruch, Spielsaal, Jagd, Auto, Rennen, Seefahrt, Bankier, „Raffke“, Offizier, Brutalität, Gefühlsmatsch, Zucker und Essig in wenig abgewandelter Folge. Selten nur, daß eine spielleitende Kraft aus diesen Voraussetzungen neue Töne, wahre Lichter, wertvolle Verwicklungen holt. Seine Fortsetzung ins Edle findet der Spielfilm im Kammerpiel, in einer ruhigen, bildhaft durchgeführten, für ein verwöhnter eingestelltes Publikum berechneten Dramatik, die — unter Verzicht auf



Aus dem Nibelungenfilm der Decla-Bioskop, Berlin: Rudolf Klein-Rogge als König Siegf. (Zu S. 65)

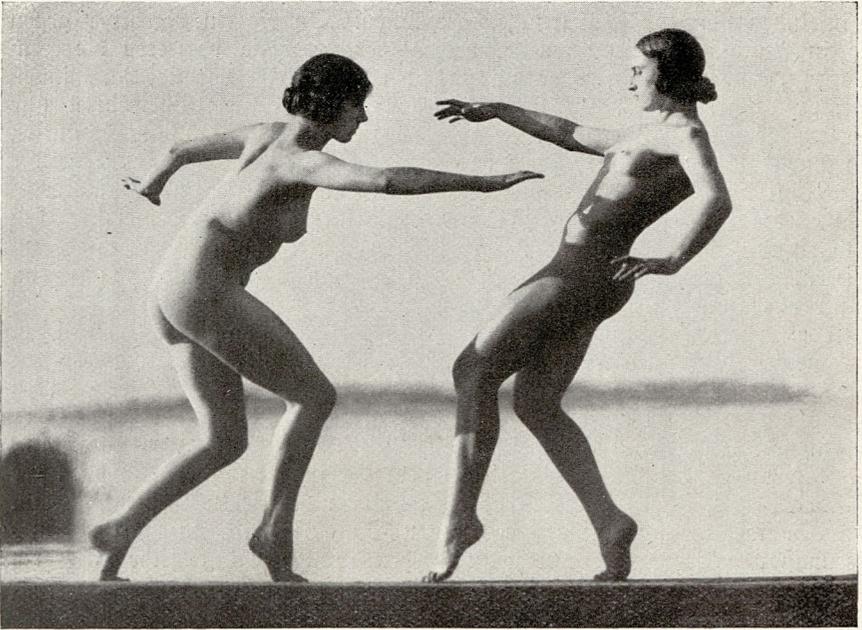


Aus dem Nibelungenfilm der Decla-Bioskop, Berlin: Paul Richter als Siegfried. (Zu S. 46)

rein kinomäßige Möglichkeiten — verfeinerte Probleme in einer geistreichen, vornehmen, dem Kammerspiel der Bühne nur mehr durch die andere Technik ungleichen Art zum überzeugenden Ausdruck bringt. „Hinter-treppe“ mit Henny Porten war wohl das erste gelungene Kammerpiel. Der Beifall der Menge blieb ihm, versteht sich fast, versagt.

Die unglückliche Idee, irgend ein dramatisches Problem oder einen Vorwurf, der in der Zeit lag, ins Endlose zu wälzen, einen meist mageren Gedanken in fünf, sechs und noch mehr Stücken zu je fünf, sechs, oder noch mehr Arten weiterzubauen, diese unglückliche Einrichtung der „Serien-filme“ ist heute, gottlob, überwunden.

Der Spielfilm, älteren Datums, unterschob gerne der Handlung, um sie zu pfeffern, irgend ein Verbrechen. Dadurch wurde Spannung erzeugt, umso mehr, je weniger rasch das Verbrechen aufgeklärt wurde. Der unbeherrschte Sinn der Masse raste Beifall. Immer wirkte ja das Kriminalistische auf die Gemüter — seien wir übrigens ehrlich, selbst auf Menschen mit Geschmack und Kultur — eine ganz besondere Anziehungskraft aus. Das Heldische, das man in den Täter hinein lügt, das Heldische, das seinen Entlarver, seinen Bezwinger umgibt, das Moment der Gefahr, das man sich bis zur Stärke des Eindrucks persönlichen Miterlebens, vom Roman, vom Bühnenstück, noch mehr vom Kinostück vortäuschen läßt, finden dankbaren Beifall. So war es naheliegend das kriminalistische Lichtspiel zu pflegen; und es lag ebenso nahe, jemand im Film auf die Spur des Verbrechers zu setzen, der mit anfangs oft lächerlich naivem,



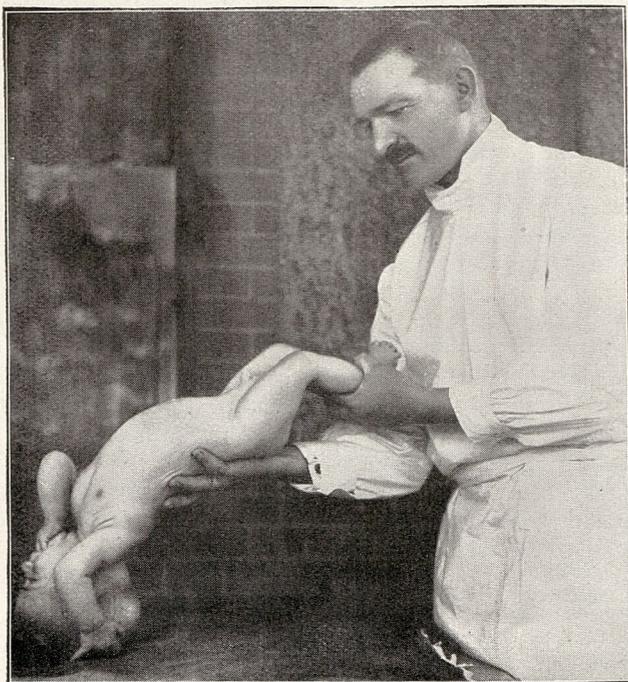
Aus dem Film: „Wege zu Kraft und Schönheit“. Phot. Ufa, Berlin (Zu S. 83)

geradezu parodiertem Spürsinn, im weiteren Verlauf der filmischen Entwicklung dann mit raffiniert ersonnener Folgerichtigkeit dem Verbrechen nachgeht und es restlos — zu hoher Befriedigung der Zuschauer — aufklärt. Je überraschender die Lösung, je verblüffender der Schluß, desto stärker die Wirkung. Die immer mehr betonte soziale Schichtung unserer Zeit färbte auf den Kriminalfilm ab. Dem Detektivfilm läßt sich eine gewisse ethische grundsätzliche Bedeutung nicht wohl absprechen. Ist er doch für Sühne und wirkt so bei aller Roheit der Art moralisch. Der Kriminalfilm wird — so unkünstlerisch er an sich sein mag, — immer gepflegt werden. Und wo es eine Kriminalität gibt, läßt sich der Detektiv nicht umgehen. Wenn diese Art Filme auch heute nicht mehr in dem erschreckend großen, alles Künstlerische hemmenden Umfang hergestellt wird, die Art an sich besteht. Nur das alte Detektivstück, das der Logik Gewalt antat, ist tot. Aus der Zeit, da es noch lebte und Unfug trieb, seien einige Züge erzählt: Was all diese zu Berühmtheit gelangten Filmdetektivgestalten an Unsinn und falschem Heldentum leisteten, ist monumental. Dabei waren ihre Rollen, darstellerisch bildhaft gewertet, leer und undankbar, aber sie wurden bejubelt. Sie hatten stets die gleiche, undurchdringliche Maske aufzusetzen; dasselbe pfliffige Lächeln zu lachen, wenn ihnen die Überlistung eines Verbrechers gelungen war; hatten bescheiden stolz zu tun, wenn sie sich als klüger als die Polizei erwiesen, sie rauchten unentwegt Zigaretten, und es sah so aus, als ob sie aus dem

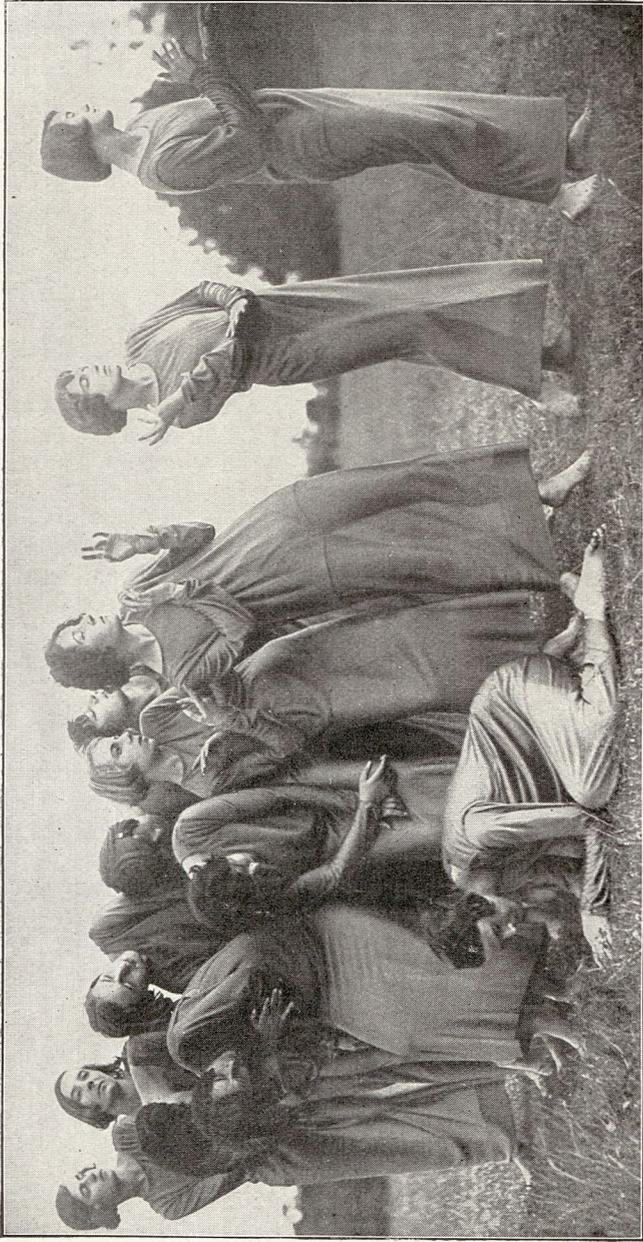
kräuselnden Rauch Offenbarungen gewähnen. So oft ein Revolver gegen sie in Anschlag gebracht wurde, versagte er, oder sie parierten die zum Schuß erhobene Hand; oder sie wissen es schon im voraus, daß ihnen Gefahr droht, und haben ihre Vorkehrungen getroffen; sie führen alle Gegengifte bei sich, sie entfliehen aus dem tiefsten Keller, aus nachtdunklen Brunnen und unzugänglichen Verliesen. Sie wittern aus Spuren, die kein Polizeihund nehmen könnte, mit märchenhaftem Instinkt Zusammenhänge, die es gar nicht geben kann. Sie sind wahre Hexenmeister des Scharfsinns, der Berechnung; ihre Rollen geben ihnen zwar nichts zu spielen, aber diese Rollen sind doch ausgefüllt von soviel wohl unmöglichem, dafür aber inhaltreichem Geschehen, daß die Menge in dem Filmdetektiv, in dem Sherlock Holmes-Erзаг der zappelnden Leinwand, schließlich den unbefiegbaren Helden erblickt. Wenn irgendwo, hier darf man sagen: Vernunft ward Unfimt!

Auch das Detektivstück hatte seine „Serien“. Die Serien hießen hier Abenteuer. All die einst berühmten Filmgestalten aufzuzählen, verlohnte kaum, selbst wenn es der Raum gestattete. Nur die immer wiederkehrenden: die Stuart Webbs, Harry Higgs, Joe Jenkins mögen beispielweise genannt sein.

So wie es die Aufgabe des guten Spielfilms ist, in Haltung und Zeitmaß der Gegenwart gerecht zu werden, will der historische Film ein



Aus dem Ufa-Film: „Wege zu Kraft und Schönheit“. Säuglings-  
gymnastik nach Major a. D. Neumann-Neurode (Zu S. 83)



Aus dem Iſa-ſtim: „Wege zu Kraft und Schönheit“. Die Tanzgruppe Mary Wigmann in dem Tanzdrama „Die Wanderung“ (Zu S. 83)

Stück Vergangenheit zu neuem Leben erwecken. Hier gilt es, die Täuschung zu erwecken, die uns in eine längst verlossene Epoche zurückzusetzen in der Lage ist. Um dieser besonderen Aufgabe gerecht zu werden, muß Regie und Manuskript, müssen alle Darsteller sich liebevoll in die Zeit zurückversenken, deren Spiegel der Film sein soll. Die Kenntnis von Land und Menschen dieser Zeit allein genügt nicht, es muß auch das sichere Gefühl für den Stil der Zeit mitwirken. Stilverstöße rächen sich oft bitterer als historische Ungenauigkeit. Denn der Dichter und damit auch der Regisseur haben schließlich das Recht, im Dienste einer höheren dramatischen Gerechtigkeit geschichtliche Personen und historische Vorgänge umzubiegen, geschichtlich festgelegte Charaktere umzuwerten. Richard Oswald, ein Meister des historischen Films, macht etwa aus Lucrezia Borgia, dem Teufelsweib, ein sanftes Täubchen. Aber, er begeht keinen einzigen Fehler gegen den Stil der Renaissance, die er zu wahrhaftem Leben weckt. Auch seine sonstigen historischen Lichtspiele, „Lady Hamilton“, „Don Carlos“ sind gewissenhafte, vorbildliche Werke, die den gegebenen Hintergrund mit menschlich ergreifend dargestelltem Geschehen erfüllen. Lubitsch, den uns jetzt Amerika entführt hat, zauberte, überströmt vom heißen Atem der französischen Revolution Falk-Krähs, „Madame Dubarry“ vor das Auge des Zuschauers und ließ die Menschen von heute mit prachtvoller Zeitwitterung in jeder Gebärde in die von gewaltigen Massen bewegte Zeit des alten Ägypten zurückwandeln, aus dem sein „Weib des Pharao“ erstand, und in „Anna Bolcyn“ führt er mit gleichem Gelingen in neuere Zeit. Die letzten Jahre endlich brachten den Gipfel des historischen Films: die gewaltigen Werke „Friedrich Rex“ und das verfilmte Nationalepos „Die Nibelungen“. Wie hier, besonders in den Nibelungen, losgelöst von der Enge des politischen Schlagwortes deutsches Geschehen, deutsches Empfinden zu ungeheuren Bildern aufbrennt, wie hier im Film eine Tat, würdig bleibender Wertung für alle Zeit gültigen künstlerischen Gelingens, vollbracht wurde, das gehört bereits zum Wissen aller — es bedeutet die historische Klassizität des Films. Hier ward Treue zum Volkstum bewahrt, Treue in Kostüm und Requisit im Stil der Bauten und in der Durchhaltung der geschichtlichen oder legendären Menschenprofile.

Der Milieufilm leitet wie der geschichtliche in eine fremde Umwelt, in ein Gebiet, in eine Zeit, die unserer Anschauung entwöhnt oder sei es räumlich, sei es zeitlich unzugänglich ist. Daß auch hier stilistische Treue das Geheimnis des Gelingens bedeutet, versteht sich von selbst.

Bedeutende Werke der Weltliteratur sind im Film zu anderem Leben wieder erstanden. Alle Völker der Erde haben mit ihren der Welt gehörigen literarischen Werken den Film bereichert. — Vor unseren Klassikern konnte der Film nicht halt machen — und wollte es nicht. Mit verschiedenem Gelingen sind auch sie in Zelluloid verewigt. Götz von Berlichingen und Wilhelm Tell, Kabale und Liebe, Lessings „Nathan“ (in schöner Vermenschlichung der Gestalt, dank dem Manuskript Ryfers und der Regie Manfred Noas) sind Filmstücke geworden. Und wollte heute ein ehrlicher, großer Köhner des Films, vor den „Faust“ das



Aud Egede Nissen in „Dr. Mabuse, der Spieler“. Phot. Decla-Bioskop-A.-G., Berlin  
(Zu S. 62)

Objektiv der Kamera stellen — weiß Gott, es wäre an sich kein Sakrileg mehr. Selbstverständlich sind auch Klassiker anderer Nationen in unserem deutschen Produktionsprogramm vertreten, z. B. Shakespeare (Othello, Kaufmann von Venedig, Hamlet). Nicht minder hat die neuere Dichtung zu Verfilmungen den Lichtspielmarkt angeregt. Ibsens „Nora“, Gerhart Hauptmanns „Atlantis“ und vor allem seine „Rose Bernd“ mit der ergreifenden Leistung der Henny Porten, Wedekinds „Frühlings Erwachen“ in der feinen Umdichtung von Adolf Lang, Scribes „Ein Glas Wasser“ (es wurde eines der reizvollsten Filmlustspiele), Strindberg, Hebbel und hundert andere Werke der Zeit sah man im Film. Neuestens stellte unter Arthur von Gerlachs Spielleitung die Ufa, wohl Deutschlands



Eitan Harvey. Phot. E. Schneider, Berlin (Zu S. 62)

größter und leistungsfähiger Filmkonzern nach Theodor Storms Novelle „Die Chronik von Grieshuus“ her, und der Sinn für den landschaftlichen Hintergrund, für stimmungsvolles Licht, für den herben Zauber der deutschen Heide ist hier mit wahrer Meisterschaft getroffen.

Seinen eigenen Weg geht der Revolutionär des Films, Carl Mayer. Er befreit sich gewissermaßen von den Gesetzen aller Dramaturgie, die bisher auch für den Film als verbindlich galten und baut eine Filmkunst aus, die auf der visuellen Einstellung allein beruht, die aus der Bewegung kommt und zu einer vollkommen überzeugenden optischen Macht der Eindrucksvermittlung führt. Seine Alltagstragödie „Der letzte Mann“, erhöht durch Murnaus schöpferische Spielleitung und Emil Jannings beispiellose darstellerische Leistung gibt absolut Neues, das optisch künstlerische Ereignis der Bewegungs-dramatik. Seine expressionistisch stilisierenden Anfänge, „Caligari“, „Scherben“, „Hintertreppe“, „Silvester“ sind nur Stationen auf dem Weg zu diesem Film, in dem er die Fabel geradezu beängstigend sparsam behandelt und alle Begebenheiten auf ein winziges Maß beschränkt. Wie aber verknüpft er — trotz der Ereignisarmut — eine überströmende Fülle von Bewegungseffekten, zu höchster dramatischer Wucht gesteigert, fast mit der Weisheit der schaffenden Natur vergleichbar, organisch mit den Vorgängen des Films.



Lil Dagover  
Phot. Ernst Schneider, Berlin (Zu S. 63)



Nicht mehr die Ungeheuerlichkeit des Aufgebots an Massen, nicht mehr der mehr minder kolossale Rahmen, die mißverständene Überamerikanisierung des Schauplatzes sind heute das, was zieht. In der Verengung auf persönliche Schicksale, auf feine herausgearbeitete Einzelheit findet der Genießer seine Befriedigung. Und selbst die Menge ist an Kolossal-, Monumental-, Rekord- und Gigantikfilmen ziemlich übersättigt.

Der kurze Streifzug in die Vielfältigkeit der Kinoproduktion läßt sich nicht abschließen, ohne auf die vielen kleinen und großen Überraschungen einzugehen, die den Film für den Laien oft ins Reich des Wunderbaren erheben. Der Trick im Film, all dieser flimmernde Hokusfokus, ist ein Kapitel für sich.

Die Eigenart der photographischen Linse gestattet eine der Einbildungskraft förderliche besondere Kinetchnik, die sogenannten Trickaufnahmen, die allerlei Herereien ermöglichen, oft auch das Verfahren vereinfachen. Pappfelsen werden vom Steinmassiv im Lichtbild kaum mehr unterschieden. Also kann man auf einem Tisch eine Gebirgslandschaft aufbauen, nicht viel größer als ein Kinderpielzeug. Der Apparat wird an diesen Gebirgsersatz sehr nahe herangeschoben, und der Film gibt die fromme Täuschung echten Dolomitgepräges wieder. Um die Gesetze der Schwerkraft braucht sich der Regisseur kein graues Haar wachsen lassen. Die Hilfskonstruktionen verschwinden ja in der Aufnahme; vor einem weißen Hintergrund hängt an einem ebenso weißen, also unsichtbaren Faden ein Hut. Hintergrund und Faden verschwimmen bei der Aufnahme zu einem Ton, das Wunder ist geschehen: der baumelnde Hut dreht sich lustig frei in der Luft. So lernen auch Menschen im Trickfilm das Fliegen. Brücken werden gesprengt. Es sieht sehr dramatisch aus; in Wahrheit stand die Brücke im Glashaus und wurde höchst gefahrlos vor dem nahegerückten Objektiv in die Luft geschmissen. Das will nicht sagen, daß nicht auch tatsächlich naturgetreu hergestellte Schablonen von Türmen oder Schlössern gebaut und gesprengt werden. Die prächtige Villa, die eben noch von Menschen bewohnt war, wird fünf Minuten später ein Raub der Flammen. Ihr getreues Modell steckt nämlich ein Streichholz auf dem Tisch vor dem Operateur in Brand. Wieviel Lichtwirkungen lassen sich mit einfachen Tricks erzielen! Man droffelt etwa in einem Zimmer die Beleuchtung auf ein Mindestmaß, nur im Kamin ist eine hochferzige Lampe untergebracht: das Bild zeigt dann ein in Dämmer verschwobendes Zimmer, mit voll leuchtendem Kaminfeuer, das seinen Glutschein auf alle Mitspielenden verströmen läßt. Schauspieler können in ein und derselben Szene ihre eigenen Doppelgänger sein, man braucht sie dazu nur getrennt aufzunehmen und ihre Bilder geschieht einzukopieren. Dieselbe Lösung findet das Rätsel der Visionen, die über eine sehr wirkliche Szene hingeeifern. Leute, die auf Dächern herumklettern, müssen einem darum noch keine Angst einjagen; die Dächer sind nur zwei Meter hoch. Die Unglücklichen, die von hohen Türmen oder Felsen abstürzen, kommen unten heil an, denn es sind bloß Puppen, die in die Tiefe sausen. Der Sprung von dahinbrausenden Eisenbahnzügen ist höchst ungefährlich, denn die Züge, die zum Zwecke der Aufnahme gemietet



Margit Bernay. Phot. Becker & Maack, Berlin (Zu S. 62)

waren, fahren in Wirklichkeit sehr langsam, nur ein rasches Vorführen läßt die Bewegung im D-Zugtempo erscheinen. Raubtiere, die sich um eine heldenhafte Darstellerin gruppieren, sind meist nur einkopierte Bestien, die niemand etwas zuleide tun. Der Ehrgeiz manches Darstellers ging wirklich so weit, sich wirklich in Raubtiergefahr für den Film zu begeben.

Eine besondere Abart des Spielfilms ist der Sensationsfilm. Manuskript und Regie überbieten einander, die tollsten Zustände, die verwegensten Gefahren zu erfinden, um die Schaulust zu packen; nicht alles, was sie zeigen ist Trick. Viele dieser halbs-

brecherischen Versuche sind echt und bedeuten ein durchaus zu verurteilendes Spiel mit dem Leben. Einige Darsteller, so Vally Arnheim und seine Gattin Marga Lindt, vor allem aber Harry Piel haben sich in dieser Gattung spezialisiert. Piel führt die meisten seiner Tricks und oft wahrhaft verwegenen Stücke selbst aus. So läßt er sich, an ein Pferd gegürtet, 200 Meter tief im Fesselballon zur Erde niedergleiten. Ein Trick dagegen ist es, wenn er in voller Fahrt einen Freiballon zu verlassen scheint, um auf einer Turmspitze zu landen. Gewissenlos bleibt es, wenn Sensationsdarsteller wirklich gefährvolle Vorgänge durch einen, ihre Maske tragenden, wenn auch noch so gut bezahlten Artisten ausführen lassen. Daß diese ganze Art von Sensationsfilmen, mag sie auch gerade in ihren, einer anderen Vermittlung als durch den Bildstreifen unzugänglichen Formen kinomäßig an sich sein, nichts mehr mit Kunst zu tun hat, erübrigt sich, zu sagen.

☒

☒

☒

Die heimliche Sehnsucht des Films ist das Wort, das Geräusch, der Laut, der mit dem Bild gleichlaufende Gehörreiz. Der Film ist stumm. Alle Bestrebungen, ihn mit Sprache zu begaben, sind bisher gescheitert.

Man hat Grammophone und Phonographen herangezogen und sich bemüht, ein möglichstes Zusammentreffen von Bild und Ton zu erzielen; es blieb immer eine halbe Sache. Bald hinkte die Bewegung dem Ton, bald der Ton dem Bilde nach. Etwas Ganzes läßt sich nur bei sogenannten synchronischen Aufnahmen erzielen, d. h. bei Aufnahmen, die jedes Geräusch gleichzeitig mit der entsprechenden Bewegung sowohl im photographischen Apparat wie im Phonographen festhalten. Auf diesem synchronischen Grundsatz beruht die Erfindung Edisons, das Kinetophon, das vor dem Kriege von einer eigenen Edison Kinetophon-Gesellschaft auch in Deutschland eingeführt werden sollte. Die Geschichte führte zu einem ziemlich kläglichen Zusammenbruch. Ton und Bild waren zu sehr voneinander abhängig, um eine fließende Wirkung erzielen zu können, die Geräusche freischten, das gesprochene Wort wurde unklar, und die Frage des Kinetophons, des Sprechbildes, blieb vorläufig ungelöst.

Man versuchte dem Film auf einem anderen Wege die Zunge zu lösen. Die Lichtspieloper und die Lichtspieloperette sollten die Illusion der Sprechenden und Singenden Leinwand herstellen. Ein geschickter Kapellmeister, der scheinbar den Sängern im Film die Einsätze gab, sollte eine Übereinstimmung zwischen Bild und Sängern, die irgendwo hinter der Szene aufgestellt waren, markieren; es blieb beim Schein. Bald schmiß das Orchester um, bald der Erfahrfänger, und alles war oft nur ein mühseliges Nachhinken, ein Wettrennen mit dem Gebärden-spiel der Bilder. Die Lösung durch synchronische Aufnahme war keine vollkommene. Ein Versuch, den Bildern Plastik zu geben, für den eine Zeitlang unter dem Namen Kinoplastikon Stimmung gemacht wurde, kam gleichfalls über durchaus nicht hinlängliche Anfänge nicht hinaus. Vielfach wurde auf anderem Wege eine Belebung



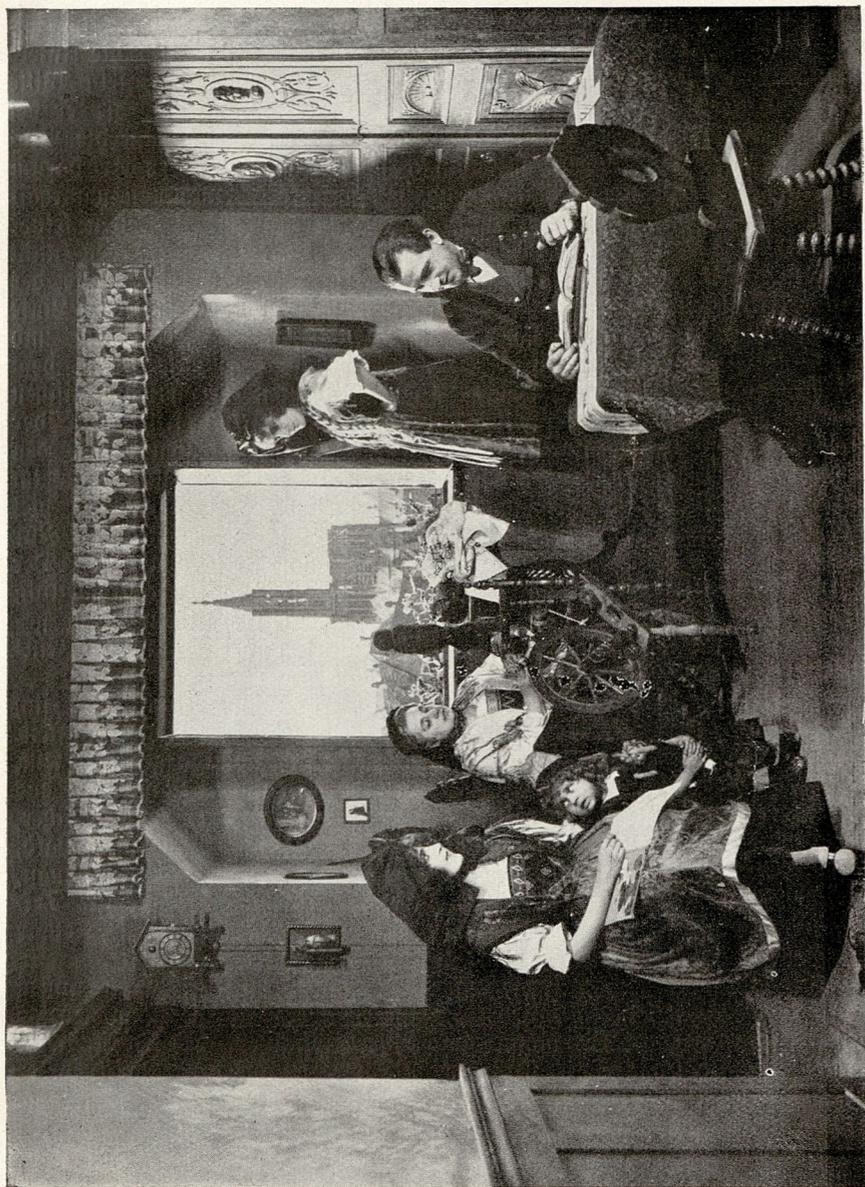
Stane Gald. Phot. A. Binder, Berlin (Zu S. 63)

des geisterhaften Flächenspiels angestrebt. Man verband Bild und Wort in der Form des Filmsketch, so, daß in eine filmgerechte Handlung, in einen leichten, ansprechenden (natürlich auch leichtem) Dialog einfach Bilder eingelegt wurden. Dinge, die sich auf der Sprechbühne nicht zeigen lassen, Luftstiege in Flugzeugen, Jagden über Dächer usw., erschienen im Film. Anstatt des Vorhangs geht über die Szene die weiße Leinwand (diesmal ist's wirklich Leinwand) nieder, und die Projektion beginnt, um im geeigneten Augenblicke wieder von der Szene der Sprechbühne abgelöst zu werden. Man sieht also, der Herzenswunsch der Kinematographie, andere Mittel zur Erzielung von Sinneindrücken zu erobern, ist auch heute noch weit vom Ziel.



Wo immer es gilt, einen Inhalt, eine Handlung in Bilder umzusetzen, muß ein ordnender, künstlerisch leitender Wille am Werke sein; das Szenenbild bedarf der Einrichtung, der Darsteller der Unterweisung. All dies besorgt die Regie. Die Filmregie hat natürlich im Wesen überaus vieles mit der Theaterregie gemeinsam, wengleich sie, der besonderen Technik, der Stummheit des Films und somit der Pflege einer verständlich machenden Gebärde angepaßt, in vielem über die Arbeit und die Konzentration der Bühnenregie hinaus geht. Der Filmregisseur muß über allem wachen, hinter allem her sein, er darf nicht die geringste Kleinigkeit außer acht lassen, denn jeder Fehler, den er begeht, ist nicht wieder gut zu machen. Wo immer sein Film gezeigt wird, trägt er, wie einen Fluch, den Fehler mit sich. Dabei hegt ihn das Tempo, das im Reich der Jupiterlampe nun einmal herrscht, er hat nicht die Zeit, Szenen in endlosen Proben ausreifen zu lassen, in seinem Kopf müssen sie reif sein, wenn er zur Aufnahme schreitet, wenn er einer flüchtigen Probe, bei der der Darsteller weit mehr als in der Welt der Bühne sein Werkzeug ist, die unwiderrufliche Photographie folgen läßt. Heute ist der Filmregisseur in der überwiegenden Mehrzahl ein künstlerisch eingestellter, gebildeter Mensch von umfassenden Interessen und steht in seiner sozialen Bewertung niemand nach. Daß die Filmregisseure, die am Anfange der Entwicklung standen, oft wenig angenehme Emporkömmlinge waren, die nach außen hin sich mit einer unerträglichen Talmi-Vornehmheit gaben, ungeschickt den Engländer oder den Amerikaner kopierten — man hat es längst vergessen und steht bewundernd oder anerkennend vor dem Werk der Besten ihres Faches in der Gegenwart.

Der Spielleiter des Films ist die Seele des Lichtspiels. Nicht der Schauspieler. Der steht ja nur ganz kurze Zeit vor dem Objektiv. In dieser knappen Frist hat ihn der Regisseur zu leiten. Hat ihm seine eigene wohlgedachte Auffassung der Rolle beizubringen oder seine Regieauffassung der persönlichen Auffassung des Darstellers anzupassen. Er muß Feinheiten, die der Augenblick ergibt, rasch auffassen, rasch ausnützen, er muß den Sinn für die Improvisation haben, die oft schon die delikatesten Reize ergeben hat. Oswald etwa gilt als ein Meister der Improvisation. Seine Einfälle überwiegen seine Überlegung. Der Phantastie



„Mit Straßburg“ aus dem Film „Wein, Weib, Weib, Weib“, Phot. Ufa, Berlin (Zu S. 82)

des Autors fliegt der Regisseur voran, und läßt dieses Phantasierem im Augenblick der Aufnahme zu schönem Leben werden. Zwischen ihm und Darsteller muß ein Verstehen schwingen, das in Andeutungen sein Genügen findet. Darum ist er auch der unbeschränkte Herr im Glashaus, bei der Freiaufnahme. Strenger als im Bühnenleben muß beim Film die Unterordnung des gesamten Ensembles unter den Spielleiter sein, sein Wille gilt autokratisch für die Einzelnen und für die Zehntausende, die er bei großen Massen Szenen zu dirigieren hat. Denn er allein trägt die Verantwortung im moralischen und finanziellen Sinne. Gewiß, er darf darum nicht dem Cäsarenwahn verfallen, und ist er ein Mensch von wahrhaft künstlerischem Gefüge, wird er künstlerischer Anregung von Seiten seiner Mitarbeiter sich nie verschließen. Nur, die Disziplin darf eben nicht darunter leiden, denn der Regisseur ist es ja, der die tote Masse der Kompanie gliedert, der mit der Feinnervigkeit der photographischen Linse alle Vorgänge sieht, der aus der Landschaft die Essenz, Stimmung und Seele holt, der die Feinheiten der Beleuchtung bestimmt. Was dem Gesamtspiel der Regisseur, das ist für das Auffangen im photographischen Apparat der Operateur. Photographisch muß natürlich sein Blick der geschultere sein, und er ist der einzige Fachmann, der letzten Endes den Regisseur belehren darf. Wir haben Operateure in Deutschland, die im künstlerischen Sehen, in der Feinheit der Photographie keinem der viel gepriesenen nordischen oder amerikanischen Operateure nachstehen. Nur zwei Namen: Carl Freund und Carl Hoffmann seien genannt. Der Operateur, für das Gelingen des Films im höchsten Maße verantwortlich, ist eine viel umschweichelte Persönlichkeit. Der einst sprichwörtlich gewesene Größenwahn der Operateure hat heute längst einer weisen Eingliederung in den Gesamtbetrieb Platz gemacht.

Wer zählt die Namen der Filmregisseure? Ein Buch ließe sich damit füllen. Und nur einen verschweigen bedeutet schon Ungerechtigkeit. Darum sollen auch von den größten Könnern nur einige genannt sein, die durch ihre Werke volkstümlich wurden oder deutschen Namen in das Ausland trugen. Von der alten Garde ist unvergessen: Ernst Reicher, Otto Rippert, Joe May, Max Mack, Friedrich Zelnik, Richard Oswald, Ernst Lubitsch. Und von den neueren haben Fritz Lang, F. W. Murnau, Ludwig Berger, Jacoby, Dr. Wendhausen und viele andere höchste Triumphe gefeiert: Neben ihnen können Manfred Noa, Willi Wolff, Arthur von Gerlach mit allen Ehren bestehen.

Die wichtigste Stütze der Regie ist der Hilfsregisseur. Nach außen hin Generalstabschef des Regisseurs, ist er in Wahrheit die herumgehetzte und halb tot gejagte Ordnungszahl des Allerherrlichsten, des Spielleiters. Ihm blüht die Aufgabe, Kraftwagen zu besorgen, auf den Markt, d. h. nach der Filmbörse zu gehen und dort die für die einzelnen Szenen notwendigen Gestalten anzuwerben: den Mann, dessen Eigenart es ist, so wie ein feudaler Graf auszu sehen, oder den Mann mit dem wüsten Trinker Gesicht, das liebliche Mädchen mit dem unschuldigen Kinderlächeln, die Weltbame, die in Gesellschafts Szenen so tun kann, als wäre sie bei Wanderbild aufgewachsen (sie wohnt in Wahrheit, wo die Füchse sich gute Nacht sagen,



Cläre Kommer. Phot. A. Binder, Berlin (Zu S. 62)

müssen eine Tiefe haben, die dann im Bild so sehr die Stimmung zu tragen imstande ist. Flache Räume verderben mit ihrer stumpfen, nüchternen Flächigkeit die eindrucksvollste Darstellung. Im allgemeinen darf man sagen, daß es die Aufgabe der Architekten ist, alles zu bauen. Von der intimen Innendekoration bis zur machtvollen Kulisse ganzer Straßen-

Hinterhaus, vier Treppen), oder die Halbweltlerin, mit dem ver-rucht frechen Blick (sie kann im Privatleben einem frommen Jungfrauenverein angehören). Der Hilfsregisseur hat nicht Menschen zu bringen, er schleppt Typen, Linien, geborene Masken, photographische Ware heran. Er übernimmt in den meisten Fällen auch das ein beispiellos geübtes Gedächtnis erfordernde Amt eines Requisiteurs, er denkt an alles, weiß von allem und hat letzten Endes in die Bresche zu treten, wenn auf irgend jemand ein Ungewitter niedergeht. Die untergeordnete Stellung des Hilfsregisseurs im Anfang des Lichtspielwesens hat sich abgegrenzt, gehoben. Er ist auf der sozialen Filmleiter um viele Sprossen gestiegen, viele Menschen mit künstlerischem und geistigem Horizont üben heute die Funktionen eines Hilfsregisseurs aus, um bei Meistern zu lernen, und hoffen auf eigenen Aufstieg.

Mit dem Wissen, dem geschulten Geschmack, dem Gefühl für bildhafte Wirksamkeit, die dem Regisseur in Fleisch und Blut übergegangen sein müssen, haben notwendigerweise die gleichen Eigenschaften des Architekten, der den szenischen Rahmen baut, zu korrespondieren. Da ja der Bau des Architekten photographiert wird, muß er vor allem dem Objektiv die Möglichkeit bieten, die perspektivischen Reize festzuhalten. Straßen, Plätze, Säle, Räume

züge, historischer Städte und Stätten. Oft gelingt die Täuschung so sehr, daß selbst das Auge des gewiegten Filmgängers das echte Motiv kaum vom nachgebauten zu unterscheiden vermag. Wo natürlich durch eine Filmreise die originale Landschaft mit nicht allzu großen Kosten erreicht werden kann, wird man aber wohl der Heranziehung dieser echten Landschaft, der wirklichen Zeichen alter oder neuer Baukunst, den Vorzug geben müssen. Es ist jedenfalls kurios, wenn — und das geschah nicht etwa in einem expressionistisch stilisierten Film — der nahe Ostseestrand im Atelier mit sehr verzwickten Brandung vorgaukelnden Wasserkünsten „gebaut“ wurde. Im Film gilt das Gesetz der Lebendigkeit und des Lebens. Dem Leben auszuweichen, seine Linien ohne Nötigung architektonisch nachzuziehen, heißt gegen dieses Gesetz sündigen. Die deutschen Filmarchitekten haben in hoher Vollendung ihrer Aufgabe künstlerisch Hervorragendes geleistet, das den Wettbewerb mit dem Auslande nicht nur aufnehmen kann, das vielmehr oft und oft die Weltkonkurrenz übertroffen hat.

Spielleiter und Architekt sind die Wegweiser des Films, der Operateur der letzte Vollender. Zwischen diesen beiden Extremen bewegt sich der Darsteller, der die bildhafte Möglichkeit schafft, der in den Rahmen den Zauber der Bewegung bringt. Jeder ist ein Licht auf diesem überfüllten, flirrenden Filmhimmel, über allen Lichtern aber strahlen die Sterne. Weibliche und männliche Stars sind die Lieblinge, ja die Beherrscher des Publikums geworden. Die Volkstümlichkeit mancher Darsteller kennt keine Grenzen, wenn auch heute immerhin manches Zeichen für ein Abschwellen solcher Begeisterung, die geradezu mit persönlicher Liebe verglichen werden kann, sprechen. Woher rührt die maßlose Popularität der Filmsterne, jene Begeisterung, die oft, zumal so weit sie Henny Porten etwa entgegengebracht wurde, unangenehme Formen annahm?

Das Publikum vermengt, unbewußt, die Erlebnisse der Künstler auf der Leinwand mit ihrem Privatleben. Es will zwischen Mensch und Rolle keine Grenzen ziehen. Immer wieder zeigt sich die geliebte Künstlerin, der gefeierte Stern in neuen Bildern, an jeder Straßenecke begegnet man seinem Bild, seinem Namen. Empfindsamkeiten, die sich mit jener der Menge decken, werden unlöslich mit der Vorstellung von einer bestimmten Künstlerin, eines bestimmten Darstellers immer wieder verknüpft; schließlich sieht das Volk in ihnen eine leuchtende Verkörperung seines eigenen Gefühllebens. Der Erstaufführung eines Filmwerks wohnt die Hauptdarstellerin in einer Loge bei; irgend jemand im Zuschauerraum erkennt sie, im Zwischenakt, am Schluß wird mit Beifall, Tücherschwenken und Blumen gehuldigt, und die Diva dankt gerührt. Die letzte Schranke zwischen Sprechbühne und Lichtspielbühne ist gefallen, die persönliche Berührung zwischen Darsteller und Publikum hergestellt. Es ist nicht leicht, Kinostar zu werden, nur schwer kommt eine neue Größe auf, die glücklich im Hafen Gelandeten möchten am liebsten einen numerus clausus einführen, um keine neue Konkurrenz in den heilig geschlossenen Ring eindringen zu lassen. Und doch fällt es einer schönen Frau, die über bildhaften Reiz verfügt, leichter, sich beim Film durchzusetzen als bei der



Margarete Christians  
Phot. R. Schenker, Berlin (Zu S. 63)



Sprechbühne. Der Starhunger der einzelnen Gesellschaften züchtete jede, man möchte sagen körperliche Begabung zum Stern hinan. Freilich eines gehört auch hierzu: Glück. Sonst gäbe es ja lauter Sterne. Bei der Kinodarstellung ist weniger Talent im Bühnensinne das Entscheidende als das Aussehen, die Grazie, die Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit des Ausdrucks, die photographische Gewalt des Gesichtes. Dinge, die mehr einen Besitz als ein Talent bedeuten. Wer Sinn für Einfühlung nicht nur in Situationen, sondern auch in Kostüme besitzt, hat ein Stück des Weges zum Erfolge zurückgelegt. Übrigens ist das Starsystem bei manchen Firmen in deutlich merkbarem Abbau, ob sich der Grundsatz gleichmäßiger Qualität, ohne daß der eine oder der andere Darsteller den übrigen vorangestellt würde, halten kann, steht dahin.

All die weiblichen und männlichen Stars, die in deutschen Landen die Leinwand beleben, auch nur annähernd aufzuzählen und auf ihre Eigenart einzugehen, würde den Rahmen dieses Buches sprengen. Es mag genügen, auf einige der auffälligsten Erscheinungen hinzuweisen. An der Spitze der deutschen Filmkunst steht unbestritten die Dänin Asta Nielsen. Sie hat den Massenerfolg des Kinos in Deutschland begründet; sie steht ungeachtet der großen glanzvollen Nummern, die Klang und Geltung fanden, nach wie vor an erster Stelle. Ihre künstlerische Heimat ist Berlin. Nach ihrer mehrjährigen Abwesenheit, während der sie sich von ihrem Gatten, dem berühmten Regisseur Urban Gad trennte, hat sie der größte deutsche Filmkonzern, die Ufa, unter der Regie des zu großen Aufgaben wahrhaftig berufenen Ernst Lubitsch in Strindbergs „Kaufsch“ gezeigt. Es ward Asta Niensens persönlichster Triumph. Sie hat einen harten Weg hinter sich. Als Mädchen aus dem Volke, als unverbildetes Naturkind kam sie, die Tochter einer Waschfrau, von Rot und Glend her aus der Kopenhagener Vorstadtgasse zum Theater. Denn als Verkäuferin in einem Bäckerladen behagte es ihrem brausenden Temperament durchaus nicht. Schon beim Theater war ihr das Wort Schall und Rauch, und die Geste alles. In einem Film „Abgründe“ tauchte sie auf. Ihr Name war verschwiegen. Aber das Publikum entdeckte sie aus der Leinwand heraus, wollte wissen, wer die namenlose, schlanke schwarze Gestalt mit dem kurzgeschnittenen Haar ist, die eine Welt in ihre Augen zu legen versteht. Ohne Reklame, entdeckt von den Leuten, die sie hinriß, so wurde Asta Nielsen. Die Duse des Kinos war geboren, die ausdrucksfähigste, beredteste Künstlerin des Lichtspiels; sie, die ganz Deutschland schlechtweg die „Asta“ nennt, denn es gibt nur eine Asta, und das ist sie. Sie hat den höchsten Gipfel der Volkstümlichkeit, die äußerste Grenze dessen, was die Kunst im Film vermag, erreicht, und restlos behauptet.

Die ganz deutsche, blonde, empfindsame Henny Porten, die Künstlerin mit den großen, gütig weichen Augen, die sehr viel Lauterkeit des Charakters spiegeln, die Frau mit dem ruhigen, edlen Profil, ist der vergötterte Liebling aller Schichten des Volkes, die am Kino und seinen Menschen Anteil nehmen. Daß sie zum Film kam, verdankt sie einem Zufall: Ihr Vater, der Bariton Franz Porten, hatte als Theaterdirektor

die Leitung mehrerer Bühnen. In der Nähe der elterlichen Wohnung lag die Blindenanstalt. Das Leben der Blinden bot den Schwestern Henny und Rosa mancherlei Anregungen zu einem Filmroman, in dessen Mittelpunkt eine blinde Frau steht. Rosa, die Energiichere, schrieb das Manuskript und bot es der Meßter-Filmgesellschaft an. Die Arbeit gefiel, aber es war niemand da, der die Rolle hätte spielen können. Rosa Porten holte rasch entschlossen ihre Schwester Henny. Die schüchterne Anfängerin gefiel, ihr Glück war gemacht. Von dem Tage an, da sie mit hinreißender Ausdruckswucht sich in dem Film „Das Liebesglück der Blinden“ zum ersten Male zeigte, war ihr Erfolg, ihr Aufstieg begründet. Ihr Name gehört der Welt, denn die Porten-Filme, Schauspiele und Lustspiele, zeigen einen hohen Grad künstlerischer Abgeschlossenheit. Ihre Schwester Rosa hat sich übrigens auch erfolgreich beim Film durchgesetzt. Wie erschütternd ist Henny im Tragischen! Wer spielte ihr die Rose Bernd, wer die madonnenhafte schmerzliche Mütterlichkeit in Hebbels „Mutter und Kind“ nach. Was gibt diese Frau an dramatischer Kraft, wenn sie die richtige Rolle bekommt! Bald findet sie die historische Gebarde, mit der sie Anna Boleyn, Heinrichs VIII. unglücklicher Gattin, Ausdruck verleiht, bald ist sie hinreißend in dem Doppelspiel als bildschöne Bauerntochter und häßliches Dorfscheusal in dem famosen Lustspiel „Kohlhiesels Töchter“. Im Kammerpiel zeigte sie, zumal in „Hintertreppe“, vielfältigste Feinheit, die aus Verstand und Instinkt gleichermaßen gewonnen wurden. Sie, die Meisterin besonders auch des Lustspiels, vergöttert von der Menge, hat doch immer abseits gestanden vom lauten Filmgetriebe. Nach manchen künstlerischen Fehlschlägen, bedingt durch Regisseure, die sie nicht zu führen vermochten, hat sie jetzt im Rahmen ihrer eigenen Filmgesellschaft in Carl Froelich den Regisseur gefunden, der ihrem ausgereiften Können die Folie ist.

Der Sterne, die den Filmhimmel erhellen, sind viele Hunderte. Es kann nicht die Aufgabe dieser Schrift sein, das ganze, überreiche Planetarium der Flimmerwelt zu durchwandern. Auch soll keine Klassifikationspolitik getrieben werden und der an sich wenig aussichtsvolle und auch wenig reizvolle Versuch unterbleiben, durch die Reihenfolge der Aufzählung dem einen Filmstar vor dem anderen den Vorzug zu geben. So bleibt nichts übrig, als einige der vielen wahllos zu nennen und mit wenig Worten auf ihre besondere Art zu verweisen. Schließlich dienen sie ja alle derselben Kunst, beleben sie alle mit ihren meist wundervollen Gestalten und Gesichtern, mit ihrem reichen und überzeugenden Mienenspiel die zappelnde Leinwand. Frauen wie Männer. Und wenn schon eine Schichtung, eine Einteilung erlaubt sein soll, so möge es die eine einzig sein, daß nach ungeschriebenem, aber uraltem und bindendem Brauch der filmenden Fraulichkeit vor der mimenden Männerwelt der Vortritt gelassen werde.

Los denn, in Jupiters Namen, dessen blendende Sonnenlampe diese ganze Welt des Scheins erhellt!

Unschwärm und geliebt wie wenige ihres Zeichens hat die blonde, sehr empfindsame, in jeder Geste taktvolle und einprägsame Lotte Neumann



Ein Fritz Neuter-Film: Der Kampf um die Scholle nach „Ut mine Stromtid“: Der Eingang des jungen Paares auf das Gut. Uto, Berlin (Zu S. 47)

das Filmspiel durch Duzende von wertvollen Leistungen bereichert. Sie war und blieb der Abgott schwärmender Backfische und hat sich nach einer Feierpause, in der man wenig von ihr hörte, jetzt wieder, vollauf gereift in die vorderste Reihe der Kinodarstellerinnen gerückt.

Ossi Dzwalda, wohl eine der erfreulichsten Erscheinungen in der deutschen Filmkunstwelt, weiß Bescheid in der gesamten Klaviatur des Ausdrucks. Man glaubt ihr die Dame von Welt, glaubt ihr das frische, heitere, übermütige junge Ding; weil in ihrem ehrlichen und nach künstlerischer Veredelung strebenden Wesen eben beides von allem Anfang an gegeben ist, die hohe Noblesse einer innerlich vornehmen Natur und die köstliche Frische eines geraden Menschentums. Dazu heller, nie in die Karikatur umschlagender Witz und Humor.

Lya Mara! Jung, weich, mädchenhaft, blond und fein. Geschmeidig in jeder Bewegung, tänzerisch in der Grazie ihres Schreitens — sie verleugnet auch im neuen so unendlich erfolgreichen Wirkungskreis nicht die ehemalige, viel gefeierte Prima Ballerina. Was immer sie spielt — und ihr Gatte, der vorbildliche Regisseur Zelnik hat sie vor vielfältige künstlerische Aufgaben gestellt —, stets wird ihr die Rolle zum Erlebnis, erhebt sich aus der Enge des Spiels zur Weite des mittelstamen Erlebnisses. Bleibt anmutig im Tragischen, voll Musik im Aufbau; und voller Sonne im Dürftersten noch. Wo Lya Mara aber heiter und unbändig sein darf, dort ist der Unband durch Charme gefesselt, der Humor wieder aus der Tiefe eines mitspürenden Herzens erhell.

Fern Andra, die geschickte Poseurin, die Königin der Reklame, schön in jeder Linie ihres herrlich regelmäßigen Gesichtes, ihrer vollendeten Gestalt, prunkliebend, lebhaft und mit einer typisch amerikanischen Einstellung hinter allem her, was von einem reden machen kann, ohne Zersplitterung, gerecht allen Verfeinerungen, die eine überspizte Zivilisation bieten, verschmäht im Filmspiel gewisse rein äußerliche Wirkungen nicht, läßt sich leicht verleiten, im Sentimentalen des Guten zu viel zu tun, weiß aber, als sehr bewußte Gestalterin immer, eine geschlossene, harmonische und publikumstichere Wirkung zu erzielen. Gerne erzählt sie, wie ihre Kinolaufbahn einem Zufall zu verdanken ist. Als sie, die Deutsch-Amerikanerin, einst in den Straßen von New-York als kleines Schulmädchel, auf Grund einer Wette, sich übermütig in einem Wörteleimer an einem Wolkenkraber hochziehen ließ, kurbelte, rein zufällig, ein Kinooperateur diese Szene. Dieser Zufall hat Fern Andra gemacht.

Die schöne, sanfte Hella Moja, die sich langsam und nicht ganz leicht durchgerungen hat, versteht es, sich im Bilde mit stillerer Anpassungsfähigkeit in fremde Volkscharaktere einzuleben. Sie ist ebenso geborene Lyrikerin der Leinwand, wie sie eine ausdrucksreiche Tragödin ist.

Dann: Pola Negri. Gehört sie eigentlich zu den deutschen Filmsternen? Sie ist Polin. Und ging nach Amerika. Und hat sich Deutschland, dem Lande, dem sie ihren, durch Ernst Lubitschs Meisterregie hervorgezauberten Weltruf verdankt, nicht eben dankbar erwiesen. Doch künstlerische Einschätzung kann und soll vor schwankendem Charakter nicht halt machen. Ihr rasendes Temperament sprengt die Leinwand, das hinreißende



Manja Zatschewa. Phot. Becker & Maas, Berlin (Zu S. 63)

Spiel ihrer Gebärde gibt unvergeßlichen Eindruck. Freilich, es will scheinen, daß sie unter Lubitsch anfeuerndem Willen Größeres, Zwingenderes geschaffen hat als später in Amerika, wo sie, triumphierend in souveräner Starlaune, der sicher lenkenden Hand eines Regisseurs entglitt.

Eine der wundervollsten Frauen des deutschen Films ist und bleibt Mia May. Tausende von Bildern haben ihr helles, eigenartiges Gesicht dem Gedächtnis aller Filmliebhaber eingepägt. In schier unveränderlicher, unwandelbarer Jugend kam sie, von Rolle zu Rolle wachsend, prachtvoll ausreisend, immer wieder auf die Leinwand. Sie ist die famose Ergänzung ihres Gatten, des weit über Europa hinaus bekannten Regisseurs Joe May. Ist rastlos arbeitendes Gehirn, rastlos an eigener künstlerischer Vollendung arbeitende Schauspielerin. Im ganz großen Spielfilm hat sie ebenso Bedeutendes gegeben, wie sie durch unfrisierte, angeborene Anmut, reizvollstes Jungmädchen-tum überzeugend zum Ausdruck bringt. Mit einer ihrer letzten Rollen, in dem unendlich feinen Film „Die Liebesbriefe der Baronin von S.“ hat sie den lang erwarteten Rollenwechsel vollzogen und ist aus der holden Mädchenhaftigkeit hinübergeschritten in das Fach der nicht mehr ganz jungen Frau. Selten hat eine Künstlerin für verklärtes Frauentum und die letzten Stürme aufgewählter Weiblichkeit so hohe und rührende Ausdrucksmittel gefunden, wie Mia May, die mit eine der allerbesten unserer Filmkunst ist.

Die heitere, sonnige Käthe Haack, auf der Bühne und im Film gleich daheim, hat die Gabe, jeder Rolle, mag sie von ihr sonnige Freund-



Ossi Oswalda. Phot. Becker & Maas, Berlin (Zu S. 60)

lichkeit oder schwerere Akzente fordern, ihre ganz persönliche und immer anregende und befriedigende Eigenart in besonderem Maße aufzuprägen.

Von Mia Fende, deren unwahrscheinlich schöne Augen einmal bei einem Wettbewerb sieghaft aufleuchteten, hört man jetzt wenig. Um so mehr von Aud Egede Nissen, die aus der blonden Sonnigkeit ihrer Filmanfänge zu der seriösen Vielseitigkeit starker Rollen, zumal zur Gestaltung von Figuren, die literarische Konturen weisen, hinaufgefunden hat. — Das Schwesternpaar Carolina Toelle, — sie hat mit ihrer sauberen, vornehmen und stets

aus der Tiefe großer Innerlichkeit schöpfenden eigenen Note Ungezählten künstlerischen Gewinn und Freude gebracht — und Uschi Elleet (der Name ist eine feste Umstellung des Wortes Toelle) — diese wieder ist ein munterer ungemein liebenswürdiger und liebenswerter Kobold — dieses Schwesternpaar wird stets im Film von alt und jung gerne wiedergesehen. Der artistisch gewandten, interessanten Wanda Treumann begegnet man seltener, ebenso der jugendlich anmutigen Stella Harf. Auch Helga Wolander, eine sehr sympathische und graziöse Filmschauspielerin, läßt sich nicht allzu oft blicken.

Selbst Maria Drzka, — auf der Bühne Wedekind-Extrakt schärfster Konzentration, femininer Triebmensch, geducktes, sprungbereites Weibchen aus der Strindbergwelt, — ist nach manchen außerordentlich persönlich profilierten Filmerefolgen dem Kino untreu geworden.

Neue Namen sind aufgetaucht und erglänzen in steigender Leuchtkraft: die originelle Margarethe Schöne, die hochbegabte Hanna Ralph, die dunkle, melancholisch eigenartige Cläre Kommer, die herrlich schönen: Lilian Harvey und Hall-Davis, die ausdrucksichere Helena Mafowska; Margit Barnay, die sich rasch in die vorderste Reihe gespielt

hat, und die blond blendende, sieghafte Xenia Desni. Die Karol Lewna erfreut den Filmgänger; Österreich stellte die vorzügliche Maria Rorda und die schöne temperamentvolle Diane Haid, die unter der Leitung eines guten Regisseurs Bestes leistet, und der ihre sanfte innige Schwester Grete Haid eine Konkurrenz werden kann, auf den Plan.

Mädch Christi ans, die würdige Tochter des großen Schauspielers, verfügt über reiche mimische Gewalt und unbeirrbarere Sicherheit, die sich auch dann durchsetzt, wenn sie einmal nicht durch die starke Persönlichkeit eines Spielers gehalten wird.

Die raffige Bulgarin Manja Tzatschewa, die längst bei uns das Heimatrecht erlangt hat, begann als Spezialistin in Filmen, die irgend einen gewagten Einschlag hatten; heute ist sie in allen Ausdrucksformen gleich gewiegt und verblüfft immer wieder durch das nervöse Temperament ihres die Szene beherrschenden Spiels.

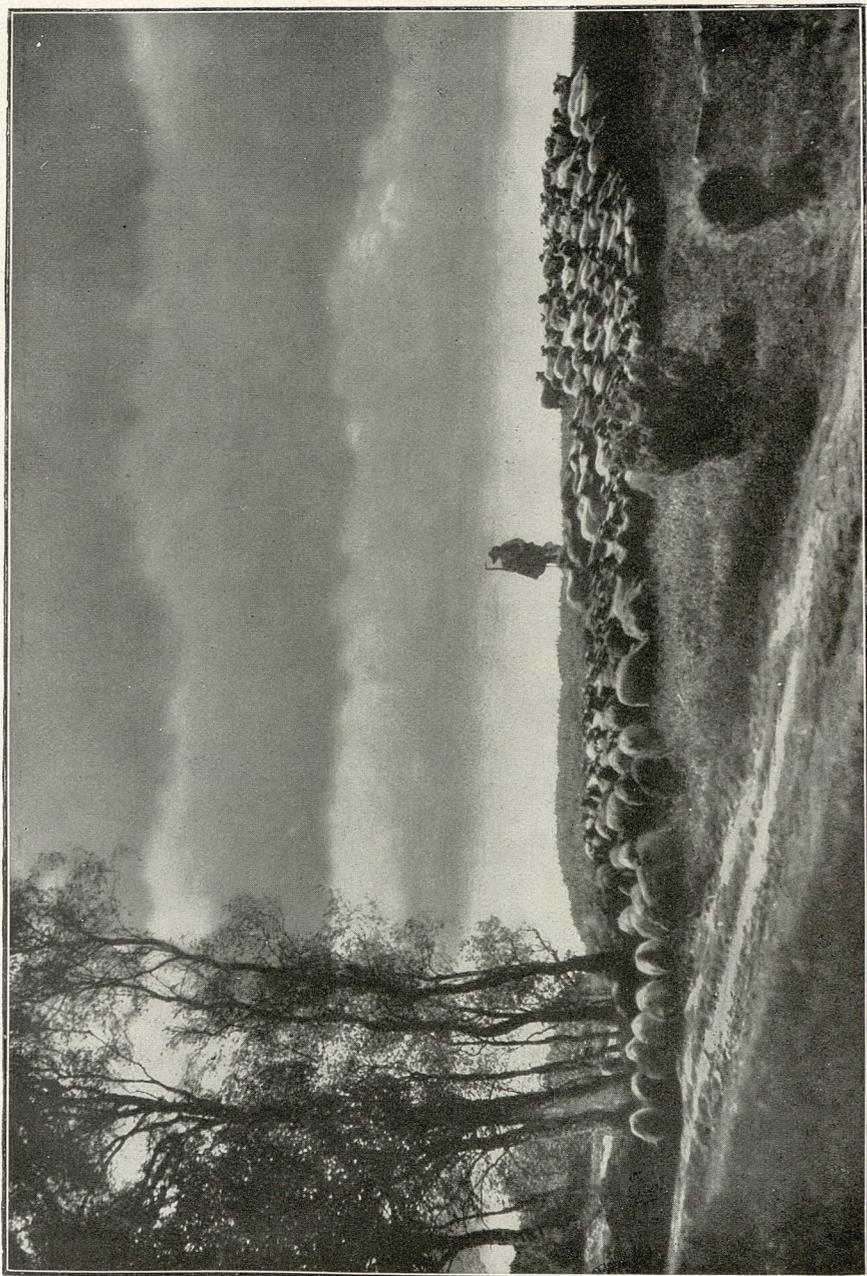
Vielleicht die stärkste Eigenart des modernen deutschen Lichtspiels, jedenfalls seine geistigste Vertreterin ist Lil Dagover. Intellekt und Instinkt sind ihr künstlerischer Antrieb. Unter ihrer Gestaltungskraft wird Oberflächliches seelisch aufgehellt. Sie analysiert die Gestalt, die sie mimt und rundet sie zu vollkommener Verständlichkeit. Die aparte Schönheit ihres Gesichtes, das wie eine Ballade in die leider nur zu oft noch seelenlose Filmwelt blickt, erhöht den unvergleichlichen Reiz ihrer Kunst, die in literarisch eingestellten Filmen wohl kaum übergangen werden kann.



Xenia Desni. Phot. Ufa, Berlin (Zu S. 63)



Die Burg aus dem Film „Zur Chronik von Grieshain“. Phot. Ufa, Berlin (Zu S. 48)



Weidelandchaft aus dem Film „Der Chronik von Grieshuus“. Phot. Ufa, Berlin (Zu S. 48)



Ähnlich wirkt die mondäne Vornehmheit der gleichfalls geistig eingestellten universell gebildeten Erna Morena, die eine der klügsten Frauen und eine der charmantesten in den exklusiven Kreisen des geistigen Berlins ist.

Wie sehr die Vorurteile, die gegen den Film sprachen, Schall und Rauch geworden sind, beweist die Tatsache, daß sich auch Damen der großen Gesellschaft und der Aristokratie der filmischen Laufbahn zugewandt haben. Gräfin Agnes Esterhazy, eine blendende Erscheinung, madonnen-schön ist ihr Profil, und ihre Haltung von königlicher Anmut und Würde, ist eine der vornehmsten Vertreterinnen dieser Gesellschaft im Filmlande. Sie entstammt einem der ältesten ungarischen Adelsgeschlechter und hat in Berlin ihre neue, arbeitsame Welt gefunden. Entzückend die kindliche Naivetät, die echt weibliche Bezauberung, die zugleich von ihr ausstrahlen, von ihr, dem vorzüglichsten Menschen und der weit über den ohnedies schon hoch gesteckten Durchschnitt begabten Darstellerin.

Mit berechnender Absicht wurde ein Name für den Schluß dieser bunten Reihe aufgespart. Es ist der Name der herrlichsten Frau im Reich des deutschen Films, der Name einer wundervollen alten Dame, die nur reine Beglückung spendet. Der Name Frieda Richard, deren verklärte, tief verinnerlichte Mütterlichkeit in vielen Filmen dem Beschauer wahre Feierstunden bereitet hat. Ihr sehr nahe an Tiefe des Ausdrucks kommt die warme Herzlichkeit der ausgezeichneten Ilka Grüning.

Schwerer als die Frauen hatten es immer die Männer, sich im Film durchzusetzen. Nur wenige, im Verhältnis zur überreichen Schar der populären Weiblichkeit sehr wenige, haben in den Himmel der Popularität Eingang gefunden.

Albert Bassermann, Werner Krauß, Emil Jannings, Otto Gebühr, Reinhold Schünzel, Klein-Rogge, Paul Richter, Paul Wegener — Namen von internationalem Klang, von einer in Amerika ebenso wie im alten Europa festgeprägten Geltung, stehen, jeder in anderem Fach, alle aber als Vollkommene und Vollendete, und dennoch in ewigem Reifen Weiterschreitende an der Spitze der deutschen Filmkunst. Seltsam, einer der größten deutschen Sprechschauspieler, Alexander Moissi, hat die Geheimnisse der Leinwand nicht durchdrungen; der große Filmerfolg blieb ihm, dem verwöhnten Liebling der Bühne, versagt.

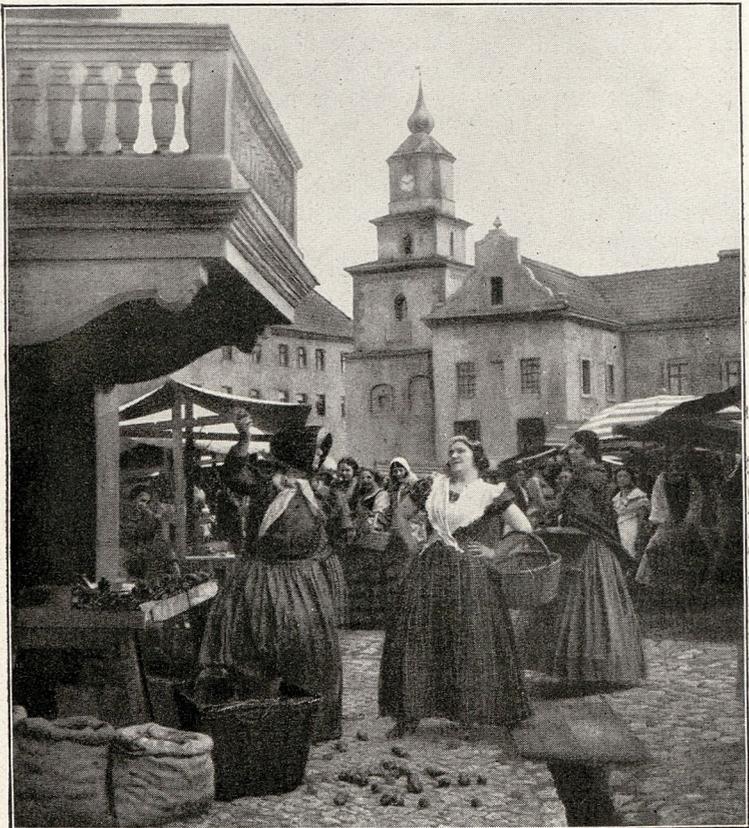
Für den Typus des nur schönen Mannes, wie ihn etwa Bruno Kastner vertritt, der übrigens in letzter Zeit auch darstellerisch vieles zulernte, hat das deutsche Filmpublicum wenig übrig; wenn es auch die Schönheit an sich, selbst auf Kosten der Begabung, bei der filmenden Frau durchaus gelten läßt. Max Landa, der einfachste aber doch einprägsamste aller Detektivingestalter, hat sich, obwohl weitaus weniger tätig als einst, seine große Beliebtheit erhalten. Auch Harry Liedtke und Mierendorff wahrten sich den großen Kreis ihrer Freunde.

Neue Kräfte sind am Werk und im Werden. Auch ihr Anstieg wird schwieriger sein als der schöner Frauen. Um so mehr Befriedigung mag es ihnen bieten, wenn sie als neue Sterne masculini generis in den Ring der Filmpopularität eindringen. Die Millionen, vom Lichtspiel Erfreuten und Ungerechten wissen allen, die ihnen Neues und Gutes

bringen, immerzu Dank; wenn sie auch mit dem höchsten Orden, den das Publikum verteilen kann, mit dem Großkreuz der Popularität, Männern gegenüber mehr zeigen als vor Frauen. Auch der Filmzuschauer ist eben ritterlich.

Sie alle aber, die Populären und die Unpopulären, schaffen mit am deutschen Film, einem Werk, das dem vielgeprüften Deutschland die künstlerische Achtung der Welt erobert hat.

Alle Welt drängt zum Film. Die Dame der Gesellschaft spielt mit der Versuchung, ach, nur ein einziges Mal vor dem Kurbelkasten zu stehen! Die kleine Verkäuferin träumt Tag und Nacht davon, ihrem Bilde auf der weißen Fläche zu begegnen; da ist auch kein Wesen weiblichen und wohl auch kaum eines männlichen Geschlechts, das nicht von dem einen, heißhungrigen Bestreben restlos erfüllt wäre, zu filmen. Eine Filmleidenschaft, die fast schon ans Krankhafte grenzt, beherrschte anfangs noch alt



Szene auf dem altberliner Markt aus dem Film: „Mein Leopold“.  
B.-B.-Film der Ufa (Su S. 26)



Aus dem Film: „Mein Leopold“ nach dem gleichnamigen berühmten Lustspiel Adolf Arronges. Familie Bernifow beim Nachmittagsstee. Gustav Bolz (Bernifow), Paula Conrad (seine Frau), Marie und Emma (Renate Kosner und Lotte Heinhoff). B.-B.-Film der Ufa (Zu S. 47)

und jung. Die Regisseure können sich des Angebots, das in allen Abschattungen an sie heranflutet, von der bescheiden zugestüsterten Bitte bis zur stürmischen Liebesverheißung, vom selbstbewußten Ton des überzeugten Dilettanten bis zur entsagungsvollen Träne des verkannten Genies, nicht erwehren. Die Massenhypnose Kino hält diese Begehrlichen in ihrem Bann. Dazu kommt, daß ein hartnäckiges Gerücht dem Uneingeweihten goldene Berge beim Film verspricht; jeder hofft, bei angenehmer, anregender Arbeit, in einem zigeunerhaft seligen Leben Geld zu erraffen. Nichts ist törichter als dieser Irrwahn! Der Filmfuchtige wird es in 990 von 1000 Fällen nicht über Komparsendienste bringen. Der Statist erhält aber heute für die anstrengende, durch Geduldproben entnervende, oft bis zur Grenze der körperlichen Leistungsfähigkeit gesteigerte Tätigkeit ein Taggeld von 10—15 Mark. „Edelkomparsen“, die Frack oder Gesellschaftstoilette mitbringen, etwa das Doppelte. Davon haben sich die Komparsen einen ganzen Tag zu verpflegen und Fahrgehalt auszulegen, denn Reisevergütungen werden nur bei Aufnahmen außerhalb bezahlt. Ein wirtschaftliches Genie bringt von dem Taggeld vielleicht noch ein paar Mark Überschuß heim; ein schwächerer Rechner zahlt glatt darauf, zumal ein Statist kaum mehr als 10—12 Aufnahmetage im Monate hat. Die Film Laufbahn ist mit Enttäuschungen, mit Mutlosigkeit und

Opfern, mit dem Aufwand von Nerven und Gesundheit zu erkaufen. Und der Enderfolg ist nur zu oft ein so geringer, daß das Mißverhältnis von Einsatz und Preis allzu kraß wird. Es gibt eine besondere Filmbegabung, die aus einer gewissen Ruhe und einer starken Eindruckskraft der Bewegungen erzielt wird. Doch das Talent allein ist noch nicht alles. Die entsprechende Frage beim Film bleibt stets: wie wirke ich im Bilde? Der Begabteste kann photographisch versagen. Wo alle Welt zum Film drängt, gibt es nur einen wohlgemeinten Rat: Hände weg vom Kino! Das Mahnwort ist noch immer in den Wind geredet, aber ausgesprochen muß es werden. Wenn Filmschulen Dilettanten Ausbildung und fachgemäßen Unterricht versprechen, so ist das eine rücksichtslose Spekulation auf den Massentrieb der kinosüchtigen Menge. Das Filmen läßt sich nicht lernen. Man wird als Kinodarsteller geboren und tritt gleich das erstemal als ein Fertiger oder Unverbesserlicher vor das Objektiv. Regie und Übung, aber praktische, berufliche, nicht schulhafte Übung können erst dem Fertigen die Vollendung holen. Wer immer den Zug zum Kino fördert, stärkt nur das ohnehin allzu zahlreiche Filmproletariat, das oft und oft, beschäftigungslos, undiszipliniert, und ohne Halt moralischer Entartung in die Arme treibt.

In sehr schätzenswerter und sehr straffer Weise hat die Organisation der Filmfabrikanten all die vielen kleinen Leuten vom Film erfaßt, um ihnen die Möglichkeit zu einer geordneten Tätigkeit zu eröffnen. In Berlin dient diesem Zwecke die Filmbörse, die in den Ausstellungshallen am Lehrter Bahnhof untergebracht ist. Das Börsenleben, das sich sonst „wild“ in verschiedenen Kaffees abspielte, ist jetzt in einen Mittelpunkt gedrängt, wenigstens was die kleine Filmwelt anbelangt. Einst war in den Kaffees der Friedrichstadt große Börse. Dichter, Regisseur, die Rollen-träger und -trägerinnen, manchmal auch die „Diva“ und sehr oft der männliche Star waren dort zu treffen. Sie ließen sich sehen, besprachen das Geschäft, zeigten Toiletten, redeten eine Sprache, die ein gewöhnlicher Sterblicher kaum versteht, vergaßen plötzlich die Wirklichkeit und fielen in den Stil einer Rolle; sie kokettierten, intrigierten, furrten, girrten, hatten großartige Gebärden oder die kleine, nüchterne Geste des Alltags. Dichter Zigarettenrauch stockte wie ein riesiger Luftballon über dieser kribbelnden Welt, aus der alle Gesichter, alle Besonderheiten, alle Linien, die vor dem Kurbelkasten zum Bilde werden, in einem bunten Herzentanz aufleuchteten. Ein klein wenig Romantik geisterte am hellen Tage in nüchterner Zeit durch ein verräuchertes Kaffeehaus.

Die kleinen Leute vom Film waren auf die Börse angewiesen. Hier, an den vielen Tischen zu ebener Erde und im ersten Stocke saßen sie, warteten auf die Hilfsregisseure, die ab und zu mit cäsarischer Miene die Räume durchschritten und passende Gestalten suchten. Der Blick des Hilfsregisseurs bohrte sich in diese angestaute Menschheit, in dieses lebende Warenlager von Spezialitäten, prüfte blitzschnell, wählte, winkte, engagierte. Es war streng verboten, den Hilfsregisseur anzusprechen, sich ihm aufdringlich in den Weg zu werfen; aber die Sprache der Augen ließ sich nicht mundtot machen. Diese Augen sprangen den Suchenden an, sie



Aus dem Film: „Mit dem Kurbelkasten um die Erde“. Tänzerinnen bei einem Verbrennungsfest auf Bali. Colin Ross. Neumann-Produktion, Berlin (Zu S. 83)

bettelten und schmeichelten und boten an, sie verkrampften sich in den Blick des Wählenden, sie hofften und bangten. Hier sitzt der „Bonvivant“ neben dem Greis mit dem verwüsteten Gesicht, der sanfte Christustyp neben dem Dämonischen, das gleichgültige Findelkind, das sich nach Spiel und Wiese sehnt, neben der rundlichen komischen Alten, die ehrwürdige Hausfrau neben dem frühreifen Großstadtplänzchen, dem halbwüchsigem, englisch aufgemachten Mädchlein aus dem Norden, der kleine, saubere junge Mann neben der in gepumpter Seide wogenden Talmidiva, die niemals in ihrem schon heftig betagten Leben über die Vorbeeren der Statistrie hinauskommen wird; die sentimentale Langweile stochert bedächtig in himbeerfarbenem Eis herum, die Frau mit den verruchten Augen dampft wie ein Schlot Zigaretten und trinkt einen Mokka nach dem andern. In dieses menschliche Warenlager bringt das Erscheinen des Hilfsregisseurs Bewegung und Gliederung. Viele sind berufen, wenige aber auserwählt. Wer an einem Tage keine Gnade vor den Augen des Gebieters über das wirtschaftliche Sein oder Nichtsein gefunden hatte, der hatte in den nächsten Tagen sichere Aussicht auf Beschäftigung. Es entwickelte sich auf der Grundlage des Rechtes auf Arbeit ein gewisser Turnus, der jeden an die stets gefüllte Krippe herankommen ließ. Eintritt zur Filmbörse hatte jeder, der mindestens dreimal gefilmt hatte und darüber eine Bescheinigung und damit eine Legitimation zum Besuch der

Börse hatte. Heute ist der Betrieb weniger romantisch aber menschenwürdiger und praktisch geregelt. Auch für die Mitwirkung von Filmkindern gelten strenge, pädagogisch durchdachte Vorschriften.

Das sind die Menschen, die in buntem Wechsel die Leinwand bevölkern. Auch die ganz kleinen Leute, die unscheinbaren Helfer, stehen auf bedeutsamen, für den Gesamtbetrieb wesentlichen Posten. Da ist einmal der Entwickler, dessen geschultes Auge entscheiden kann, ob das Negativ gelungen ist, und der Fritürmer der Belichtung ausmerzt. Dann die Filmkleberin, die ein Stückchen Film an den anderen reißt, die Filmenden in die Maschine klemmt und als bescheidenstes, aber durchaus nicht unwichtiges Glied in der Kette der vielen im weißen Kittel alle Großartigkeiten des Films, alle Divaträume bereits zu Zelluloid erstarrt empfängt. Der Vorführer, der das Filmband durch den Projektionsapparat laufen läßt und für das richtige Zeitmaß der Vorführung verantwortlich zeichnet. Nicht zu schnell, nicht zu langsam, ist sein oberstes Gesetz. Er muß Gefühl für das Tempo einzelner Szenen haben. Mag die Kleberin noch so sorgfältig geklebt, der Vorführer noch so geschickt das Band haben laufen lassen, plötzlich reißt der Film an einer hochdramatischen oder lyrischen Stelle. Zwischenfälle, die sich bei aller Vorsicht nicht vermeiden lassen.

☒

☒

☒

Eine mit so ungeheurem Aufwand, mit einer so selbstverständlichen Überwindung von Hindernissen und Schwierigkeiten arbeitende Industrie, die sich immer auf Superlative einstellt, mußte natürlich bald zu einem riesenhaften Reklameapparat greifen. Es gibt Bezeichnungen, die der Film zu Reklamezwecken geradezu ausschließlich für sich in Anspruch genommen hat. All die tönenden Worte, die nach Riesenhaftem schmecken — Kolossalfilm, Monumentalfilm, Klassefilm — sind ausschließlich Eigentum der Kine-matographie geworden. In den Fachzeitschriften der Industrie sieht es wüst aus. Es wimmelt von „noch nicht dagewesen“, von unerreicht und beispiellos, man stolpert über das Wort Schlager; dem Käufer, für den ja die Fachzeitschrift geschrieben ist, wird unablässig der Vorzug eines Filmwerkes in die Ohren getrommelt, mit einer unerhörten Papierverschwendung werden Serien- und Einzelfilme angepriesen, oft ist auf einem einzigen dieser meist auf Kunstdruckpapier gedruckten Blätter bloß ein Ausrufzeichen, ein Fragezeichen zu sehen, dem auf der nächsten eine in lärmenden Farben gehaltene Zeichnung und dann erst Name und Beschreibung des angebotenen Films folgen.

Im allgemeinen hängt es natürlich vom Geschmack der Filmgesellschaft ab, wie sie Propaganda betreibt. Es läßt sich ebenso mit üblen, wie mit vornehmen und künstlerischen Mitteln Reklame treiben. Jede größere Filmgesellschaft unterhält ihr eigenes Propagandabureau, mit einem Presse- und Propagandachef an der Spitze, der den Verkehr mit der Fach- und Tagespresse, mit den Theaterdirektionen und der Provinz regelt. Meist sind die Pressechefs aus dem praktischen Journalismus hervorgegangen, so F. W. Koebner, der erste Pressechef der Ufa, die jetzt in einer Dame, Frau Vorschleißer, eine männlich umsichtige Kraft gewonnen hat, ferner Fritz Jacobsohn, der schon manchen Film machte und in Amerika ge-



Altprager Ghetto. Erbaut für den „Solem“. Universum-Film-A. G.  
(Zu S. 40)

wonnene Anregungen reichlich nützte. Was der Pressechef für den Film leistet, läßt sich in knappen Worten gar nicht ausdrücken. Er bedient die Tagespresse, die dem Film fast ausnahmslos einen besonderen Teil einräumte und eine sachlich geschulte ernste Filmkritik eingestellt hat, mit geschickt verfaßten Reklamenotizen wie mit allgemein wissenschaftlichem Filmmaterial, er entwirft geschmacklich das Filminterat, beruft den Plakatzeichner, mit dem er sich bis in die feinsten Einzelheiten über das zu entwerfende Werbeplakat berät; Graphiker von Rang, führend Theo Matejko, haben im Filmplakat ihre besondere künstlerische Aufgabe gefunden. Immer seltener werden die Plakatscheußlichkeiten, immer mehr ist das rein Künstlerische betont, immer mehr besticht die Architektur solcher Plakate, ihr durchgreifender Rhythmus im Thematischen, die eigenartige Anordnung und Einkomponierung der Schrift in den lebendigen Charakter des Plakats. Ganze Straßenzüge sind mit Kinoplakaten übergossen, die Linien der Kinopaläste verschwinden unter diesen Bildern, und für ein empfängliches Auge, das

den Mist vom Guten scheiden kann, wird so die Straße zur Ausstellung. Sie schwimmt in Farben und Linien und predigt: Kino, Kino, Kino!

☒ ☒ ☒

Ist schon das Theaterstück der Sprechbühne — vom wirtschaftlichen Standpunkt gesehen — eine Ware, deren Wert genau wie bei jedem anderen Handelsgegenstand sich nach Angebot und Nachfrage feststellt, so tritt das noch viel sinnfälliger beim Film zutage, wo tatsächlich so und soviel Meter bespielten Filmbandes in einer ganzen Reihe von Exemplaren (nämlich Kopien) in



Silvan Hall-Davis. Phot. Ufa (3u S. 62)



Ilona Karolewna  
Phot. D'Dra, Wien. (Zu S. 63)



den Handel gelangen. Und wie jede andere Ware wandert auch der Film durch verschiedene Hände, ehe er an den „Verkäufer“ gelangt, der das Publikum unmittelbar bedient. Wollte dieser „Verkäufer“, d. h. der Besitzer des Kinotheaters, seinen Film gleich vom Erzeuger, dem Filmfabrikanten, beziehen, so hätte er eine Riesenarbeit zu bewältigen. Denn welcher Theaterbesitzer wäre imstande, den ganzen mächtigen Filmmarkt zu übersehen, aus der Zahl der fast täglich neu entstehenden Filme gerade diejenigen auszuwählen, die für ihn, d. h. für sein Publikum geeignet sind? Es ist ja klar, daß ein Luxuskino im vornehmsten Viertel der Großstadt schon ganz andere Filme braucht, als etwa ein mittleres Kinotheater in einer bürgerlichen Wohngegend derselben Stadt. Um wieviel schwerer wäre es für den Theaterbesitzer in der Kleinstadt, das Richtige zu finden! Zwar gibt die Filmsachpresse einen ziemlich lückenlosen Überblick über alle entstehenden Filme, allein aus den Filmzeitungen ersieht der Theaterbesitzer kaum mehr als den Titel des Films, die Namen der Hauptdarsteller und eine kurze Inhaltsangabe. Diese Anhaltspunkte genügen natürlich nicht, um die einzelnen Filme auf ihren eigentlichen Gehalt hin zu beurteilen, und wollte der Theaterbesitzer sich wirklich ein klares Bild schaffen, so müßte er alle vierzehn Tage nach einer der wenigen in Frage kommenden Großstädte reisen und die Neuheiten des Filmmarktes persönlich studieren. Das ist freilich unmöglich, und so tritt hier der Zwischenhändler als notwendiger Vermittler in Funktion. Dieser Zwischenhändler ist der Filmverleiher. Da in den meisten Kinos kaum ein Film länger als acht Tage „läuft“, so wäre es sinnlos, wollte der Theaterbesitzer den Film kaufen. Auch wäre es gar nicht möglich, einen erfolgreichen Film in soviel Kopien herzustellen, wie nötig wären, um alle Städte damit zu versorgen. Aus dem natürlichen Bedürfnis heraus hat sich daher seit Jahren ein Verleihgeschäft entwickelt, bei dem der Filmverleiher der eigentliche Käufer ist, der den Film von dem Fabrikanten erwirbt. Die Haupttätigkeit des Filmverleihers besteht nun tatsächlich darin, ständig zwischen dem Wohnsitz des Erzeugers und dem seiner Kunden, der Theaterbesitzer, unterwegs zu sein. Eine jede Filmfabrik hat in ihren Bureaus auch einen Vorführungsraum, der es gestattet, dem nach frischer „Ware“ Ausschau haltenden Verleiher jederzeit den neuesten Schlager vorzuführen, lange bevor der Film in der Öffentlichkeit erscheint. Der Verleiher seinerseits kennt die besonderen Bedürfnisse seiner einzelnen Kunden ganz genau. Er weiß, daß das „Zentral-Kino“ in K-Hausen eine Vorliebe für kurze Lustspiele hat, während das „Olympia-Theater“ in Y-Stadt gern langatmige Dramen mit möglichst viel Leichen erwirbt. Und so ist der Verleiher in der Lage, jedem einzelnen von ihm bedienten Theater genau das anzubieten, was das Publikum dieses Theaters liebt. Der Verleiher arbeitet meistens nach Bezirken, d. h. er hat die Kinotheater der größeren und kleineren Städte einer bestimmten Gegend als Kunden.

Jedenfalls ist der „Verleiher“ im ganzen Filmhandel eine der wichtigsten Persönlichkeiten, die selbst von den größten und stolzeften Fabriken wie ein rohes Ei behandelt wird. Ja, selbst die berühmte



Helena Matowska. Phot. A. Binder, Berlin (Zu S. 62)

Filmdiva wird nicht verfehlen, einen größeren Verleiher bei zufälliger Begegnung durch eine besondere liebenswürdige Begrüßung auszuzeichnen.

☒ ☒ ☒

Mode und Gesellschaft können vom Film nicht unbeeinflusst bleiben. Manche feine Schneiderwerkstatt lebt davon, daß sie die führenden Filmkünstlerinnen bekleidet, denn der Ruf der Firma wird gehoben, wenn sie in einem Atem mit dem Filmgeschäft genannt wird. Von der Toilette der Kinodiva beim Rennen spricht man, von den Kleidern, die sie bei den Filmbällen trägt, will man den Hersteller wissen. Wo die Mode ein Wort zu reden hat, dort ist das ge-

ellschaftliche Interesse um so stärker betont. Film und Gesellschaft haben mannigfaltige Berührungspunkte gewonnen. Man nimmt die Filmwelt in der großen Welt ebenso ernst wie das Theater. Die Menschen des Films dominieren, wo sie, sei es auf Bällen, Wohltätigkeitsveranstaltungen, Schönheitskonkurrenzen selbständig auftreten.

Film und Presse haben eine Zweckgemeinschaft geschlossen. Vor noch gar nicht langer Zeit tat die Tagespresse die Erzeugnisse der Film-literatur mit wenigen Zeilen ab, als eine durch die Benützung des Inseratenteils erwachsene Verpflichtung. Es galt als selbstverständlich, daß man eine Ware, die inseriert wird, nicht schmähen darf. Heute herrscht die unabhängige ernsthafte Filmkritik in der Tagespresse; binnen kurzer Zeit hatten sich die Filmberichterstatter der Blätter eingeschrieben und den Aufstieg zu stilistisch gewandten, alle technischen und literarischen Werte eines Films gewissenhaft prüfenden Kritikern gemacht. Ihr Ehrgeiz ist es, mit den Theaterkritikern auf gleicher Stufe zu stehen. Die Filmindustrie tut alles, um mit der Tagespresse Berührung zu halten. Es werden bald in den Kineothatern, bald in den meist vornehm auf-

gemachten Vorführungsräumen der Gesellschaften — oft in Verbindung mit einem Tee — eigene Presseveranstaltungen gegeben. Einige Regisseure verfallen auch auf die Idee, die Presse zu besonders interessanten Aufnahmen zu laden.

So wie von der Sprechbühne Brücken zum Film geschlagen wurden, so hat sich auch das Varieté immer wieder an den Film herangebrängt. Es ist der Ehrgeiz vieler Kräfte der Buntbühne, ihre Nummern auf der Leinwand zu zeigen, und gelegentlich wird diese Bereicherung des bildmäßigen Eindruckes von der Fabrikation nicht undankbar angenommen. Auch die Tanzkunst behauptet ihren Platz im Kinoprogramm. Die kultivierte Bewegung, die rhythmische Geschlossenheit der tänzerischen Pose wäre vorbestimmt, im Filmbilde zu erscheinen, an dem Reichtum des Ausdruckes mitzuwirken. Gleichwohl hat der Tanz im Film, sei es als solistischer Effekt, sei es als Mengenbewegung nie besonders gut gewirkt.

Es ist kein Dörflein so klein — ein Kintopp muß drinnen sein! In der wackeligsten Scheune, im Wirtshaus des kleinsten Fleckens hat sich das Kino heimisch zu machen verstanden, es überschwemmt die Vororte der großen Städte und nützt die stidigen dunklen Gräfte der freud- und lichtlosen Mietkasernen für seine Zwecke. In andächtigen Stauern füllt die Menge diese Kintöpfe vierten Ranges und folgt hingerissen dem, was der reichlich „abgespielte“, durch vielfachen Gebrauch bereits recht unscharf gewordene Film da draußen zu erzählen hat. Stullenpapier knistert in die lyrischen Szenen hinein, die Liebesdinge auf der Leinwand finden ein beherztes Echo in den eng aneinander geschmiegt Paaren (Abb. S. 88), aufgewühlte Phantastien träumen von großen Aufgaben, Helden und Verbrecher werden für Augenblicke geboren, um dann im nüchterneren Lichte des Alltags die heroischen Masken wieder fallen zu lassen und das Kinoheldentum den berufenen Gauklern zu überlassen. Im Dorf, in der Vorstadt feiert die Menge Andachts-



Maria Korda. Phot. D'Orta, Wien (Zu S. 68)

stunde, wenn sie die zappelnden Lügen einsaugt, einatmet wie Sauerstoff in verbrauchter Werktagluft. Der Kintopp — weiß Gott, wer diesen Namen in sinngemäßer Verquickung der Begriffe Kino und Topp — Getränkemaß — zuerst erdonnen hat, — das „Vitaskop“ oder „Bioskop“-Theater (ein bißchen Fremdtümelei macht sich ja großartig) verzaubert die Züge der Zuschauer; jede Regung ihres Gesichtes spiegelt die Vorgänge auf der weißen Fläche wider. Vom Vorstadtkino zum vornehmen Lichtspielpalast des Stadtimmeren, zum Festspielhaus der vornehmen Welt führt ein weiter Weg. Aber die Anhänglichkeit der Menge ist da und dort die gleiche. In den breiten, die Gestalt des Zuschauers wie ein Gebäude umfangenden Sesseln der mit erlesenem Geschmack ausgestatteten Kinopaläste schlägt das Herz ebenso begeistert, ist der Geist ebenso aufnahmefähig wie draußen, wo die Stadt zum Dorfe wird, und der Palast Kintopp heißt.

□ □ □  
Eine Welt für sich — eine reiche und schöne Welt — bedeutet der Film im Dienst der Wissenschaft, im Dienst ernhafter Aufklärungsarbeit. Der Kulturfilm, richtiger vielleicht Lehrfilm genannt, gehört zu den frühen Errungenschaften. Er gehört aber auch der Zukunft, und um seinetwillen mag manche Sünde, die auf der belichteten Fläche begangen wurde, verziehen und vergessen sein. Die Verwendung des Films als Hilfsmittel des Unterrichts oder einer volkstümlichen Kenntnissbereicherung umfaßt alle Gebiete der anorganischen Natur, der Pflanzenwelt und des Tierreiches, das weite Feld der Medizin, zahlloser menschlicher Zivilisationsbestrebungen und Kulturerrungenschaften. Der Beginn wurde mit der Technik gemacht. Man zeigte z. B. die Bereitung des Käses; vom Melken der Kuh vollte jede Zwischenstufe bis zum fertigen Käselaiß vor den Augen des Zuschauers vorüber. An wichtigen Stellen kann ein solcher Film durch eine sinnreiche Vorrichtung durch den Stillstandsapparat auf beliebige Zeit festgehalten werden. Durch diese Einrichtung vermag der Vortragende — solche Lehrfilme werden ja immer von erläuternden Vorträgen begleitet — das Tempo der Vorführung zu hemmen und selbst zu bestimmen. In das Reich der Pflanzen wurde der nächste Ausflug unternommen; aberhundert rasch hintereinander auf die Fläche geworfene Bilder hielten die winzigsten Teilstufen aus der Entwicklung einer Pflanze fest, so daß der Beschauer wahrhaftig den Eindruck hatte, dem Werden einer Pflanze zuzusehen; er ist Zeuge des Aufblühens der Victoria Regia oder sieht, ins Tierreich entführt, das Leben der Qualle im Meer so genau und lebensecht, als schwämme der Zuschauer selbst neben diesen garten Ballons der Tiefsee umher. Der Lehrfilm geht an keinem wissenschaftlichen Zweige vorbei; er weiß auch der trockenen Geographie Leben abzurufen, zeigt die Entstehung eines Flußlaufes, zeigt, in die geschichtliche Geographie abbiegend, in rasch durcheinandergewürfelten Landkarten das Werden eines Staates, seine Vergrößerung, seinen Zerfall, sein Wiedererstarken, besser, eindringlicher als es die tote, starre Karte je vermöchte; er wirbt um Liebe und Verständnis für den Zauber von Landschaften, deren windbewegte Bäume winken, deren Einwohner in maleischer Volkstracht bunt und frisch vorüberziehen, zur Kirche gehen, Volks-

fest feiern, Hausindustrie betreiben, alte Sitten und Gebräuche üben. Wieder andere Lehrfilme eröffnen Rückblicke in verklungene Zeiten; sie geben Einsicht in die Kulturgeschichte, entwerfen Bilder gut gestellter, archäologisch beratener Szenen des klassischen Altertums, der mittelalterlichen Romantik, des zierlichen und zärtlichen Rokoko. Die Schönheiten geschichtlicher Trachten werden im lebendigen Flusse am lebenden Körper gezeigt, aus dem Faltenwurf ahnt die von einer plumpen Mode geknechtete Nachwelt die Freiheit und Zweckmäßigkeit ausgestorbener Kleidschönheit oder auch die Verstiegenheit verirrter Moden von einst. Die Bühne kann nie so eindringlich das Trachtenbild zeigen, denn dort ist es nur Beiwerk, nur Mittel zum Zweck; im Lehrfilm aber verweilt es, wird es deutlich und unterstreicht die bezeichnenden Einzelheiten. Der landwirtschaftliche Film zeigt das Leben der Bauern in allen Stunden harten Tagewerkes und gleicht, Verständnis erweckend, die Unterschiede zwischen



Emil Jannings in „Der letzte Mann“. Phot. Ufa, Berlin (Zu S. 65)

Stadt und Land aus. Der Industriefilm, groß und wuchtig, führt in Fabriken und Werke, er läßt Hammer niedersausen, flüssiges Eisen quellen, läßt ungeheure Werke in einer Viertelstunde gesammelter Stimmung vor dem Auge des entrückten und beglückten Zuschauers erstehen und greift unaufdringlich und doch zwingend hinein in die ungeheure, noch immer ungelöste soziale Frage. Sehr interessant ist auch der Sportfilm. Da es möglich ist, jetzt an 400 Aufnahmen in der Sekunde zu machen — bisher brachte man es nur auf etwa 14 — so läßt eine so beispiellos ins einzelne gehende Zerlegung eines sportlichen Vorganges — jede Teilercheinung, etwa des Sprunges über eine Hürde mit wahrhaft märchenhaft wirkender Deutlichkeit verfolgen. Man sieht die galoppierenden Pferde verhältnismäßig noch langsam daherkommen, sieht jeden angespannten Muskel des Tieres, jede Regung im Gesichte des Reiters, man kann den Absprung messen, die Tätigkeit des Reiters in jedem Bruchteil einer Sekunde verfolgen. Die Bewegung von Pferd und Mensch kann aus diesen Bildern neue, sportlich sehr wichtige Aufklärungen entnehmen.

Das wichtigste und edelste und am tiefsten in Volksnotwendigkeiten und wissenschaftlichen Ernst eingreifende Betätigungsfeld des Lehrfilms ist wohl der medizinische Film. (Abb. S. 33.) Die Universitäten sind überfüllt; von mancher wichtigen Operation kann der Student keinen klaren, bildenden Eindruck erfassen. Der Film aber vermag die Tätigkeit des Chirurgen in jedem Augenblick der Operation festzuhalten. Der Operationsfilm ist tatsächlich Gegenstand des medizinischen Unterrichts geworden, denn er zeigt alles Sehenswerte deutlich, und so oft man nur will, im klarsten und eindrucksvollsten Bilde.

Das Gebiet des medizinisch-wissenschaftlichen Films, dem noch eine gewaltige Zukunft offen steht, ist schon heute ein überaus weites. Selbst einen medizinisch-historischen Film gibt es; die Aufnahme zeigt eine von dem berühmten Chirurgen Bergmann ausgeführte Unterschenkelamputation. Ein Positiv davon befindet sich im Besitze des Berliner Kaiserin Friedrich-Hauses für das ärztliche Fortbildungswesen. Was der medizinische Lehrfilm in kleinen Ärztevereinen mittlerer Städte zu leisten vermag, wo die großen Apparate der Universitäten nicht zur Verfügung stehen, das liegt auf der Hand. Über den Wert, den die Kinematographie für Forschungs- und Sammlungszwecke hat, nur einige Worte. Unser Auge und unser Gehirn sind bloß auf das Erfassen von Bewegungen eingestellt, die eine gewisse Geschwindigkeitsgrenze nicht übersteigen. Die Kinematographie aber gewährt eine wesentliche Erweiterung unseres Auffassungsvermögens. Wir sind z. B. nicht in der Lage, den Gang des Menschen bei normaler Geschwindigkeit in seinen einzelnen Abschnitten zu verfolgen. Mit einem kinematographischen Apparat aber ist es möglich, mittelschnelle Bewegungen mit erhöhter Bildwechselzahl aufzunehmen, jedoch mit normaler Bildwechselzahl wiederzugeben, so daß eine künstliche Verlangsamung der Bewegung um ein Drittel erzielt wird. Man hat im Kinematogramm die Hebel- und Rotationsbewegungen des Herzens gezeigt, die Wirkung von Herzgiften im Tierexperiment, so die augenblickliche Einwirkung des Chinins, des Nikotins, des Chloroforms; sehr interessant sind die Aufnahmen der



Aus dem Film „Friedericus Rex“. Otto Gebühr als Friedrich der Große.  
Phot. Ufa, Berlin (Zu S. 65)

Magen- und Darmbewegung; Filme, die Vorgänge im Geburtskanal und geburtshilfliche Operationen verdeutlichen, sind nicht minder lehrreich. Die wissenschaftlichen Tatsachen, die unabweisklichen Forderungen der modernen Hygiene, die Gymnastik, die Diätetik, die Samariterkunst, Ursachen und Entstehungsweise von Krankheiten und gesundheitlichen Schädigungen, all das wird ebenso wie die Mittel zur Krankheitsverhütung im Film vorgeführt. Wollte man auf das Anwendungsgebiet des medizinischen Lehrfilms auch nur annähernd eingehen, müßte man, um gewissenhaft zu sein, schon ein ganzes Buch schreiben. Mit diesen ausgesprochen medizinischen Weiterbildungszwecken gehen die auf breite erzieherische Volkswirkung bedachten medizinischen Aufklärungsfilme ziemlich Hand in Hand. Bei einer Vorführung der Kulturabteilung der Ufa, der Universal-Film-Aktiengesellschaft in Berlin, wurden solche unter ärztlicher Anleitung aufgenommene Aufklärungsbilder gezeigt. Die volksvergiftenden Folgen der Geschlechtskrankheiten fanden im Bilde eine abschreckende, eindringlich

mahnende Deutlichkeit. Man sah, tief erschüttert, Rückenmarksleidende, die die Herrschaft über ihre Gliedmaßen verloren hatten, sah die quälenden Bemühungen eines Paralytikers, seinen Rock anzuziehen; sah die Spirochäten, die Erreger der Syphilis, in riesenhafter Vergrößerung ihr zerstörendes Wesen in der Blutbahn treiben. Mehr als das abmahnende Wort des Arztes, mehr als die beschwörende Gebärde des Soziologen kann dieses flimmernde Bild auf der weißen Fläche wirken.

Fast unbegrenzt ist das Gebiet des Kulturfilms; freilich, nicht alle Hoffnungen, die sich daran knüpfen, werden erfüllt werden können, denn die Herstellung kostet Geld, und es wird, wenigstens bei uns, noch recht lange dauern, bis das Wort eines amerikanischen Filmorganizers: daß jede Schule der Welt ihren Vorfahrungsraum für Filme haben müßte, zur Wahrheit geworden sein wird. Fast alle Gebiete des menschlichen Lebens und der Geistesarbeit harren der Verwertung im Film. Der Staatsmann, der Politiker, der Finanztechniker, alle, alle nützen den Film zu Propagandazwecken aus. Die Eindruckskraft des Films hat sich so recht deutlich im Kriege gezeigt. Deutschlands Feinde betrieben, in richtiger Erkenntnis der Massenwirkung des Kinos, ihre Hauptpropaganda durch den Film. Sie überboten einander an Unwahrheiten und Geschmacklosigkeiten in Propaganda- und Sezfilmen und schürten in den „Cinemas“ stets aufs neue die erschlassende Volkswut gegen alles Deutsche. Deutschland konnte gegen diesen „gestellten“ Lügenfeldzug nichts unternehmen, ihm fehlte ja durch die Blockade jede Wirkungsmöglichkeit auf das Ausland. Für nationale Propaganda im edelsten Sinne werden wir uns künftig mit allen Kräften einsetzen müssen. Während der fünf schweren



Strassenbild aus Krähwinkel für den Film: „Der Unheimliche“. Decarli-Film-Ges.  
(Zu S. 20)



Gräfin Agnes Esterházy  
Phot. A. Binder, Berlin (Zu S. 65)





Strassenbau in expressionistischem Stil für „Caligari“. Entwurf von Architekt Hermann Warm  
Decca-Bioskop-Film-Ges. (Zu S. 48)

Kriegsjahre war der deutsche Propagandafilm darauf beschränkt, im Inlande zu wirken und zu werben. Er hat es redlich getan, mochte er in hübsch erfundenen Bildern, in geschickt gebauten Stücken Stimmung für die Kriegsanleihen machen oder in würdigen, ehrlichen Ausschnitten aus dem Kriegswelttheater deutsches Heldentum in unvergleichlicher Anspannung, oder deutsche Tüchtigkeit, deutsche Anpassungsfähigkeit und deutsche Zivilisation in eindringlichen Szenen zeigen. Der Propagandafilm wirbt wie nicht bald ein Mittel für Zeitgedanken, er kann der lautlose und doch der beredteste Demagoge sein; ein Volksprediger, ein Volkslehrer, ein Volkserzieher. Er kann die tiefere Volksfremdheit manchen Lichtspiel dramas wet machen durch die wahre, innere Volkstümlichkeit des aufklärenden, kulturtragenden, Gedanken vermittelnden propagandistischen Reichtums.

Able Berechnung hat, zumal in allerjüngster Zeit, mit dem Schlagwort vom Kulturfilm oder Aufklärungsfilm bösen Mißbrauch getrieben. Es ist geradezu empörend, was, insbesondere seit Aufhebung der Zensur, unter der Maske des Aufklärungsfilms in die breiteste Öffentlichkeit zieht. Zunächst beschränkte sich eine halb ehrliche, immer aber auch halb geschäfts-

tüchtige Aufklärungsarbeit darauf, in dramatisch bewegten, auf die Grundidee gestimmten Stücken das Verheerende der Geschlechtskrankheiten zu zeigen. Man durfte dieser Tätigkeit, die, wenn auch nur geringen praktischen, so doch immerhin grundsätzlichen erzieherischen Wert hatte, nicht in den Arm fallen, ja, es muß mit einer gewissen Anerkennung des Regisseurs und Filmschriftstellers Richard Dswald gedacht werden, der dieses Gebiet mit Ernst und Geschick beging und sich von jeder Ausschreitung frei hielt, durchaus mit sauberen Händen arbeitete. Auch vom rein wissenschaftlichen Standpunkt ist gegen diese in Handlungen eingekleideten medizinisch aufklärenden Filme nichts einzuwenden gewesen; gerade bei Kinematogrammen über Geschlechtskrankheiten ist die dramatische Handlung das Betonte, denn nur sie kann die ganze Tragödie des geschlechtlichen Glends so hinreißend darstellen, daß die aufklärende und abschreckende Wirkung erzielt wird. Ein anderer ähnlicher Film „Die siegende Sonne“ wirkte im Sinne der Volksaufklärung gegen die Volksseuche Tuberkulose. Aber, was dann weiter aus dieser Bestrebung an übel bemäntelter Spekulationsucht erwuchs, war widerwärtig. Es gehört, gottlob, bereits der Vergangenheit an.



Filmbauten: Orientalisches Stadtviertel für „Sumurun“. Universum-Film-Akt.-Ges. (Zu S. 26)

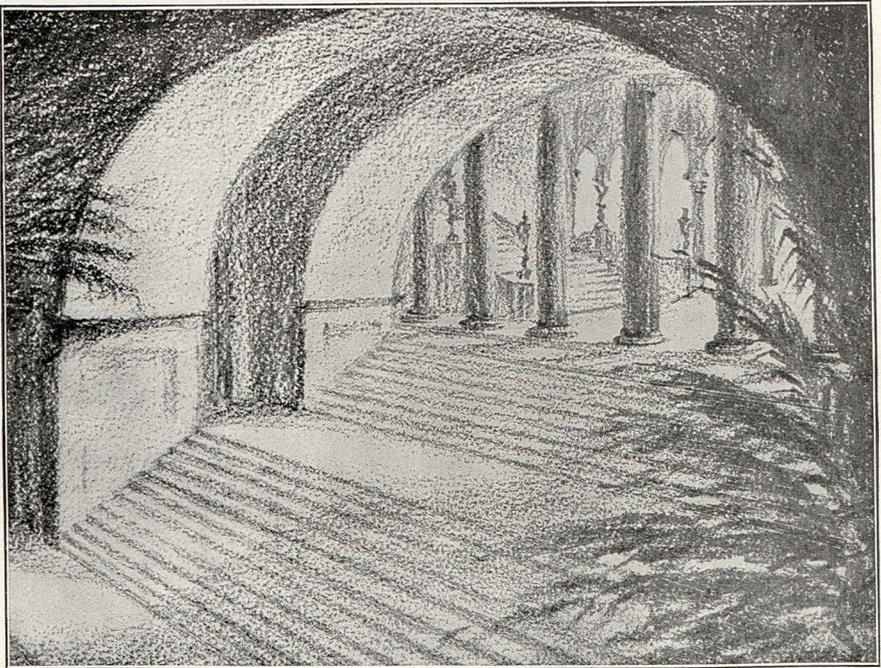


Filmbauten: Altägyptischer Felsentempel von Abu-Simbel von Architekt Hermann Seemann  
Decla-Stoffop (Zu S. 26)

Immer unabsehbarer wird das Gebiet des Lehrfilms, des Kulturfilms. Der entzückende deutsche Spielfilm „Wein, Weib und Gefang“ wirbt als flott maskierter Kulturfilm um Vertiefung der Heimatliebe. In ferne Länder sind deutsche Filmexpeditionen vorgedrungen und haben unter Mühen und Gefahren, mit jener Gewissenhaftigkeit, die unserem Volke eigen ist, Land und Leute an der Quelle belauscht und uns im Bildstreifen lebend wiedergebracht, was ihre Augen sehen durften. In die unendliche Schönheit der winterlichen Landschaft, des Skisports führt einer der gelungensten, geradezu dramatisch vorwärtsgetriebenen Filme. Die Sorge um die Scholle breitet ein anderer Kulturfilm der Ufa vor uns mit allem Verständnis für landwirtschaftliche Schönheit und Bedeutung. Zu „Kraft und Schönheit“ mahnt dieser Ufa-Film, der überzeugend für körperliche Ertüchtigung Stimmung macht. Mit dem in seiner Wirkung geradezu hinreißenden Wunder der Zeitlupe ist dem Film ein neuer, wissenschaftlich ebenso wertvoller, wie optisch bezaubernder Reiz gewonnen. Die

Vorrichtung der Zeitlupe gestattet es, wie erwähnt, in normaler Geschwindigkeit aufgenommene Bewegungen, bei der Abrollung auf der Leinwand, an beliebigen Bewegungsphasen anzuhalten, zu „arretieren“. Wie in ganz langsamem Schweben gleitet das Bild dahin und eröffnet verblüffende Einblicke in die Geheimnisse der Bewegung, die wir sonst niemals mit der Einstellung unseres Auges allein hätten erkennen können.

Eckeners prachtvolle deutsche Tat, die Überfliegung des Ozeans mit Z R III hat uns der Kulturfilm vermittelt und Flettners epochale Erfindung des Rotorschiffes unter Ausnutzung des Magnuseffekts. Beim Flettnersfilm unterstützte das Verständnis für das wirksame physikalische Prinzip sehr wesentlich die Einstreuung von Trickzeichnungen, die auch Hunderte andere von Lehrfilmen belebten und amüsanter machten, also eine Materie der Erfassung des Laien näher brachten. Diese Trickzeichnungen sind eine ungeheuer mühsame Arbeit. Dipl.-Ing. A. Rossowsky, der so viele vorzügliche Lehrfilme der Vorbildlichen Kulturabteilung der Ufa geleitet hat, beschreibt das Zustandekommen dieser Tricks also: Der Trickzeichner entwirft in großen Zügen ein Bild des zu behandelnden Gegenstandes in einer Größe, die dem Format des Tricktisches entspricht. Über diesem vierbeinigen Tisch sind zahlreiche hochkerzige Halbwattlampen angebracht und ein Aufnahmeapparat. Der Verschluss des Objektivs am Apparat, dessen Höhe zum



Decorationsentwurf von Robert Dietrich für den Film: „Christian Wahnschaffe“.  
Terra-Film-Ges. (Zu S. 66)



Decorationsentwurf von Ernst Stern für den Film:  
„Figaros Hochzeit“. Terra-Film-Ges. (Zu S. 56)

Tricktisch verstellbar sein muß, wird von unten durch eine Druckluftpumpe oder eine mechanische Vorrichtung ausgelöst, und zwar muß das immer nach jedem einzelnen Bilde geschehen. Der Trickzeichner zeichnet nun die Figuren in bestimmter Stellung, nimmt sie auf und ersetzt die Zeichnung durch eine neue in der Stellung bereits abweichende, oder er schneidet aus Pappe eine Figur, gestaltet ihre Glieder beweglich und erzielt damit auch im Trick die entsprechende Bewegung. Welche Arbeit und welche Kenntnis der natürlichen Bewegung gehören nun dazu, etwa einen laufenden Mann aufzunehmen, wobei mehr als 100 Weinstellungen zu zeichnen und filmisch aufzunehmen sind. Oft nimmt eine kleine Serie von Trickzeichnungen bis zu 20 Stunden Arbeit in Anspruch. Populär

wurde der Trickzeichnungsfilm ganz besonders dort, wo er kleine scherzhafte Grotesken zeigte, namentlich Bilder, in denen Tiere eine Rolle spielen. Ein anderer Trick, der nicht auf einer Zeichnungsreihe beruht, stellt ein Mittelstück zwischen figürlichem, von Personen und Gegenständen erfülltem Film und zeichnerischem Trick dar. Es ist der Trick mit modellierten Figuren. Will man etwa ausgestorbene Tiere, also die prähistorische Tierwelt (die man in eine, wissenschaftlicher Erforschung angepasste Stimmungswelt setzt) darstellen, so behilft man sich damit, daß man mit wissenschaftlicher Treue Tiermodelle aus knetbarem Stoff, aus Plastelin, herstellt, die man nun ganz beliebig in ihren Stellungen und Proportionen herausarbeiten kann, die dann photographisch aufgenommen werden. Mit Recht spricht der hochverdiente Ingenieur Rossowsky diesem Trickfilm, dessen Art immer mehr auch auf dem Gebiete des Spielfilms Verwendung findet, eine besondere Zukunft zu.

☒

☒

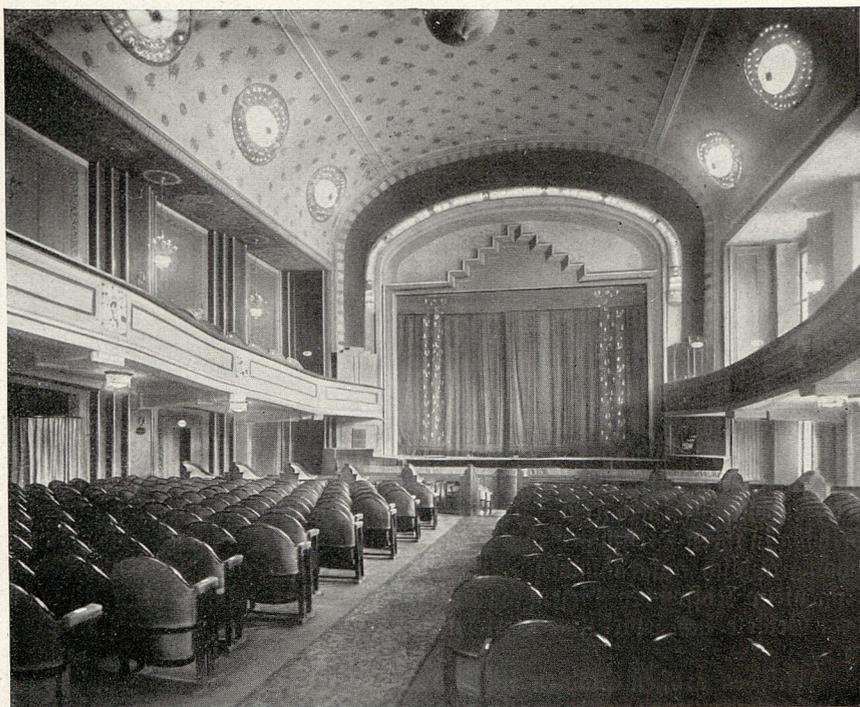
☒

In den großen Städten sind Kinopaläste nach amerikanischem Vorbild aufgeschossen, nur in den Linien von deutschem Geschmack gebändigt. Architekten haben schöpferischen Einfall an ihre äußere und innere Gestaltung

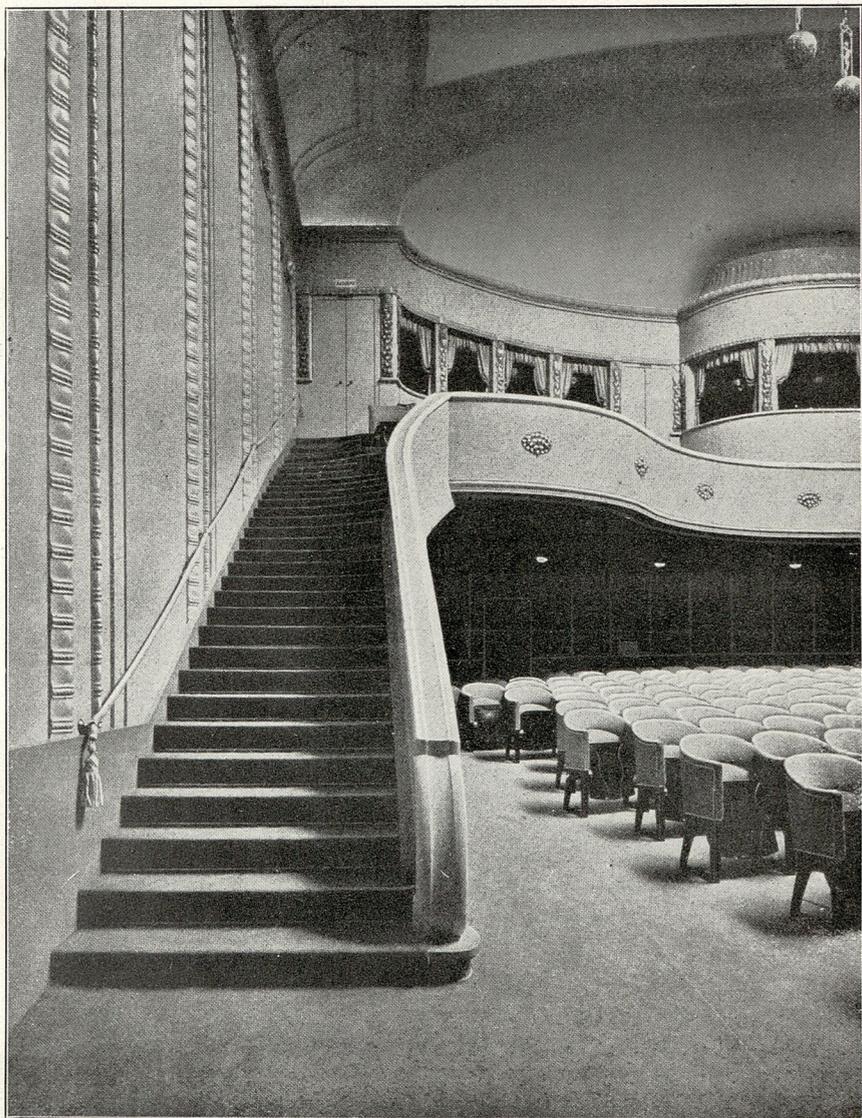
verwendet. Die prachtvollen Ufa-Theater im Reich, der Deulig-Palast Alhambra in Berlin, die neuen Kinopaläste, die am Kurfürstendamm, dem Broadway der Reichshauptstadt, zahlreich entstehen, sind Schlösser von Pracht und Geschmack. Edles Material verschmäh't es mit Täuschungen zu lügen. Die holde Täuschung gehört dem belebten Bild. Orchester, auf feinste Musikalität abgestimmt, umrahmen, von feinnervigen Dirigenten straff geleitet, die Vorgänge auf der Leinwand. Jeder Kapellmeister hat den Ehrgeiz, das Stück mit einer erlesenen Begleitmusik zu verschönen. Wenn er es nicht vorzieht, eigene Komposition dem Werk zu widmen. Manche Filme, so der wunderbare Nibelungenfilm, gehen mit einer von ernsthaften Musikern geschaffenen, programmatischen Musik versehen, in die Welt. Die Nibelungenmusik stammt von Gottfried Huppertz.

Viele Filmtheaterleiter stellen überdies zu jeder Premiere eine eigene, besonders wirksame Außenreklame an ihren Kinotheatern bei.

Filmuraufführung! Aus allen Poren des dampfend atmenden Lichtspielpalastes brechen Bäche von Licht. Superlative klettern fest die Fassade hinan. Das Riesenbilderbuch der Plakate ist entblättert. Farben winken, leuchtend hoch aufgereckte Riesenbuchstaben schmettern Namen in die Nacht. Lässig breitet sich hinter dem gesteigerten Lärm des festlich umspülten Theaterportals die Vornehmheit eines in Künstlerlaune blühen-



Vorführraum des Ufa-Theaters, Tauentzienpalast in Berlin (Zu S. 86)



Der Zuschauerraum des Filmpalastes am Nollendorfsplatz zu Berlin (Zu S. 86)

den Foyers. Wie ein Vakuumsauger schluckt das Tor die Menschen von der Straße, hält die Autos mit hypnotisierender Gebärde fest. Im Filmpalast ist Premiere — und fünfhundert Schritte im Umkreis knistert die Luft von der Elektrizität eines Ereignisgewitters.

☒

☒

☒

Das ist, nach fünfundzwanzig Jahren, das äußere Zeichen, in dem eine Lichtspieluraufführung vor der bewegten Öffentlichkeit der Großstadt vor sich geht. Welche innere, welche künstlerische Entwicklung die Kinematographie in diesem Zeitabschnitt genommen hat, das versuchte dieses Buch aufzuzeigen. Die Kinematographie ist in dem Volksbewußtsein verwurzelt, sie ist Volksbesitz geworden. Wenn eine volkstümliche Ausdrucksform gegen Geschmack und künstlerisches Gewissen sündigt, sündigt sie doppelt. Wenn sie Gutes bringt, bringt sie es aber dreifach. Weil sie sich an eine durch Schranken persönlichen Geschmacks nicht gebrochene geschlossene Gesamtheit wendet. Hier Volk — hier Film. Eines strebt zum andern. Alles andere bedeutet Stufe auf dem Weg nach oben. Diesen Weg nach oben geht, zuversichtlich, der Film, und nicht zuletzt marschirt hier Deutschland mit, geachtet in der Welt.

Vielleicht noch vor zwei Jahren hätte ich geögert den Satz niederzuschreiben: Der Film ist Kunst geworden. Heute darf er mit ehrlichem Gewissen geschrieben werden.

Film ist Träger der Kultur, berufener Kulturfaktor. Film ist Wegbereiter wissenschaftlicher Erkenntnis. Film ist Freude, Film ist edle Sinnlichkeit, Film ist Kunst. In die Hände derer, die ihn schaffen, ist die Verantwortung für ein Stück Menschenwürde gelegt. Bewahret sie . . .

Der Film gehört dem ganzen Volke. Das Lichtspiel ward zum Spiel befruchtenden Lichtes.



„Das Auge sieht den Himmel offen,  
Es schweigt das Herz in Seligkeit —“

Zum Vorstadtkino. Aufnahme von Mac-Walten, Berlin (Zu S. 75)

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld



# Velhagen & Klasing's Volksbücher

Zur Zeit sind folgende Bände lieferbar:

- Band 1. Rembrandt. Von H. Jansen. Zweite Auflage.  
" 2. Tizian. Von Heinz Josten. Dritte Auflage.  
" 5. Schiller. Von J. Wychgram. Zweite Auflage.  
" 7. Beethoven. Von Ferd. Pfohl. Dritte Auflage.  
" 10. Albrecht Dürer. Von Hans W. Singer. Vierte Auflage.  
" 11. Der Schwarzwald. Von M. Bittrich. Dritte Auflage.  
" 12. Luitpold, Prinz-Regent. Von U. Schleitner.  
" 15. Bismarck. Von U. O. Meyer.  
" 19. Richard Wagner. Von Ferd. Pfohl. Vierte Auflage.  
" 26. Raffael. Von E. Diez. Zweite Auflage.  
" 35. Friedrich der Große. Von Max Hein. Zweite Auflage.  
" 38. Sardasce. Von W. Hörstel. Zweite Auflage.  
" 43. Königin Luise. Von Herman von Peteradorff. Zweite Auflage.  
" 48. Rubens. Von P. Schubring. Zweite Auflage.  
" 51. Das Nibelungenlied. Von Dr. Wolfgang Golther. Zweite Auflage.  
" 58. Der Große Kurfürst. Von W. Steffens.  
" 60. Goethes Faust. Von Karl Strecker. Zweite Auflage.  
" 65. Gerhart Hauptmann. Von S. Spiro. Vierte Auflage.  
" 66. Vorkort von Wartenburg. Von Walter von Bremen. Zweite Auflage.  
" 67. Mozart. Von Wilhelm Meyer. Zweite Auflage.  
" 79. Johannes Brahms. Von Ludwig Misch. Zweite Auflage.  
" 80. Goethes Frauengestalten. Von S. Philipp. Zweite Auflage.  
" 85. Der Hausgarten. Von U. Jansen. Zweite Auflage.  
" 86. Thüringen. Dritte Auflage von U. Trinius.  
" 89. Die Mosel. Zweite Auflage von U. Trinius.  
" 91. Der Harz. Von Gustav Uhl. Dritte Auflage.  
" 96. München und Oberbayern. Von Max Krauß. Dritte Auflage.  
" 99. Fritz Reuter. Von Walter Nohl. Zweite Auflage.  
" 104. Goethe. Von Johannes Höffner. Dritte Auflage.  
" 113. Das Salzkammergut. Von Franz Brosch. Zweite Auflage.  
" 135. Kaiser Franz Josef. Von Richard Charmaß.  
" 140. Hans Thoma. Von Heinrich Werner. Zweite Auflage.  
" 141. Wilhelm Busch. Von Carl W. Neumann. Zweite Auflage.  
" 142. Kino. Von Dr. Max Pless. Zweite Auflage.  
" 143. Ernst Moritz Arndt. Von Erich Gützow.  
" 144. Die Mark Brandenburg. Von Erich Griebel.  
" 145. Der Maler Karl Spitzweg. Von Fritz von Ostini. Zweite Auflage.  
" 146. Lessing. Von Georg Wittowski.  
" 147. Verlorenes Land, deutsches Land. Von P. Rupertii.  
" 148. Die künstlerische Photographie. Von Matthias-Masuren.  
" 149. Das Kleinhaus. Von U. Wentscher.  
" 150. Gellert. Von Fritz Fleischhauer.  
" 151. Hamburg. Von Alfred Korn. Zweite Auflage.  
" 152. Finnland. Von Paul Ostler Höder. Zweite Auflage.  
" 153. Das Ruhrgebiet. Herausgegeben von S. C. von Jobeltitz.  
" 154. Der Sachsenwald. Von Alfred Korn.  
" 155. Franz Schubert. Von Georg Richard Kruse.  
" 156. Max Reger. Von Dr. Hermann Unger.  
" 157/8. Johann Sebastian Bach. Von Prof. Dr. Karl Haffé.  
" 159. Potsdam. Von G. v. Diekhuth-Harrach.  
" 160. Cassel. Von Willy Norbert.  
" 161. Eduard Mörike. Von Paul Merbach.  
" 162. Armin, Deutschlands Befreier. Von Paul Rupertii.  
" 163. Die deutsche Nordsee. Von Willy Norbert.

Die Sammlung wird fortgesetzt.





