

wieder. Anders die Kunst Japans, wie sie sich in ihrer Blüte darstellt. Weit unmittelbarer tritt sie an ihre Objekte heran, erfasst das Zufällige, Unsymmetrische, sucht die Bewegung im Fluge zu erfassen. Dadurch nähert sie sich mehr der Photographie als die europäische Kunst. Man sah zuerst in den japanischen Bildern Bewegungsmomente, die man in Wirklichkeit noch nie wahrgenommen hatte; zunächst mußten sie als falsch, als Phantasiegeburten erscheinen. Das europäische Auge war nicht imstande, sie aus der Folge der Bewegungen als charakteristisch herauszusehen. Da erwuchs der Richtigkeit der japanischen Auffassung ein starker Streiter, die Moment- und die Reihenphotographie. Der Vogelflug, wie ihn die Aufnahmen Mareys und Anschütz, das Galoppieren des Pferdes, wie es Muybridge darstellte, waren der japanischen Darstellung weit näher verwandt als der europäischen. Die japanische Kunst hatte ohne Apparate die Bewegungsformen in den einzelnen Momenten weit richtiger erfasst, als dies Europa selbst noch lange nach der photographischen Beurkundung dieser Darstellungen glauben wollte. Der Unterschied war ja auch groß. Man vergleiche die in der Malerei üblich gewesene Darstellung eines galoppierenden Pferdes mit der Aufnahmeerie von Muybridge. Die europäische Malerei hatte bisher das dahineilende Pferd so dargestellt, daß das Tier beide Hinterbeine nach rückwärts und beide Vorderbeine nach vorne gestreckt hatte. Jetzt aber zeigt die Serienphotographie, daß dieser Moment bei einem galoppierenden Pferde nie eintrete, daß vielmehr die erste Bewegung am Ende des Galopp-

sprunges, die zweite an seinem Anfang stattfindet. Zwischen diesen beiden Phasen ist eine, in der das Roß beide Beinpaare unter dem Bauch zusammengekrümmt hat. Die in Europa übliche Darstellung des Pferdes in derartigen Bewegungsmomenten war also durchaus falsch. Betrachtet man dagegen die Wiedergabe eines galoppierenden Rosses, wie sie uns der Japaner Ogita Korin im Jahre 1700 gibt, so lehrt der Vergleich mit der 180 Jahre später hergestellten photographischen Aufnahme von Muybridge die vollkommen richtige Erfassung der Bewegung durch die Japaner.

Die moderne Kinematographie gab uns dann die Möglichkeit, die Bewegungen des Tieres zu analysieren. Der Photograph brauchte nun nicht mehr gespannt aufzupassen, bis die gewünschte Phase der Bewegung gerade vor sich ging. Jetzt kann man mit Hilfe des kinematographischen Aufnahmeapparats von bewegten Objekten ohne Mühe große Reihen von Aufnahmen herstellen. Daraus sucht man sich dann erst die am meisten interessierenden Aufnahmen heraus. Eine ungezählte gute Kenntnis der Mechanik der Körperbewegung ist so erreicht worden.

Wenn heutzutage auch der Kino für die große Mehrheit der Bevölkerung in den Lichtbildtheatern hauptsächlich durch die dramatischen Darbietungen anziehend wirkt, so darf darüber nicht vergessen werden, daß das lebende Lichtbild als solches erst die Möglichkeit gegeben hat, die Bewegungen der Organismen aller Art genau kennen zu lernen.

Ingenieur P. M. Grempe, Berlin-Friedenau.

Kritik

Unter dieser Überschrift werden wir künftig wie bisher schon unter der Rubrik: Vom Markt, einzelne Filme einer ernstesten Kritik unterziehen. Besonders setzen oder hoffen wir als allgemeine Wirkungen voraus: Klärung der kritischen Grundbegriffe am tatsächlichen Beispiel und Anregung zum Schaffen. Lob der Tugend und Brandmarkung des Lasters auf dem Gebiete der Filmerzzeugung; Anregung der Tagespresse — der wir diese Besprechung zum kostenlosen Abdruck zur Verfügung stellen — zur Nachfolge; Durchdringen unserer Besserungsanregungen bis an die Filmfirmen selbst, die ja von solchen Kritiken, wenn sie sachverständig sind und es ernst meinen, nur Nutzen haben; Fingerzeige für Kinotheater und Programmverleihanstalten, wie sie gute Programme bekommen können; An-

regung an Filmsammler, sich Wertvolles beizeiten zuzulegen, und wenn es auch nur einen kinokünstlerischen Entwicklungsmarkstein darstellt; vor allem aber Anregung an alle Interessenten von Naturaufnahmen, das, was wir als hervorragend oder „einwandfrei“ bezeichnen können (wobei wir die in der Schrift Häfkers, „Kino und Kunst“ und die im folgenden ausgeführten Gesichtspunkte im allgemeinen als leitend benutzen), sich rechtzeitig zuzulegen. Freilich müssen wir zugeben, daß eine auch nur annähernd vollständige Prüfung der nach Deutschland gelangenden Filmbilder vorläufig unmöglich ist. Wir können zunächst nur Stichproben herausgreifen. Aber damit ist, wie wir hoffen, schon viel getan, jedenfalls mehr als — nichts. Dieser Versuch soll, wie all unsere andere Tätigkeit, dem Hauptzweck dienen, vom allgemeinen Tafteln und Dilletanteln zu einer straffen, disziplinierten, fruchtbaren, Werte schaffenden

Arbeit auf dem Gebiete der Kinoreform vorzudringen.

Die Kritik soll sich an eine Anzahl bestimmter Fragen anschließen. Der Gegenstand dieser Fragen geht zwar stellenweise ineinander über, und wir wollen uns damit nicht eine Geißel flechten, sondern sie zwanglos benutzen.

I.

„Germinal“, Realistisches Filmepoem in 5 Akten nach dem gleichnamigen Roman von Emile Zola.“ (Pathé Frères.)

Bei dem Bild „Germinal“ handelt es sich um ein „gestelltes“ Bild, ein dramenähnliches, das erfreulicher- und richtigerweise nicht als „Drama“, sondern ganz allgemein als „realistisches Filmepoem“ bezeichnet wird. Dieser Art der Filmkunst gegenüber drängen sich etwa folgende Fragen auf:

1. Zu welcher Art gehört es, d. h. wo liegt sein Hauptwert (in der Darstellung von Seelenvorgängen, der Wiederbelebung kulturgeschichtlicher Äußerlichkeiten, der Darstellung von Arbeitsverhältnissen, der Verwertung schöner Naturhintergründe, der Erzeugung von Stimmungen, Spiel mit Handlungen, Trick-, Zauber-, Märchenfilm, Tanzdichtung, Humor)? Wir werden bald sehen, daß diese Unterscheidung grundlegend wichtig ist. Denn wir sprechen meist ganz unterschiedslos von „Filmdramen“ und stellen dann an diese ganz unpassenderweise Forderungen, wenden Gesichtspunkte auf sie an, die von der hohen Kunst der Bühnen-Menschen-Darstellung genommen sind — wo es sich in Wirklichkeit gar nicht um dergleichen, sondern um ein ganz andern Stilgesetzten unterstehendes Mischgebiet der Filmkunst handelt. Nämlich — so können wir dieses Mischgebiet ganz allgemein bezeichnen — um die Darstellung von Naturausschnitten, die aus irgendeinem Zweck und in irgendeinem Kunstgrade mit dramatischer „Staffage“ belebt oder aber — Trickfilm, Humor — zum Gegenstand einer technischen Spielerei gemacht werden. Die Besprechungsbeispiele werden uns das mehr und mehr klären.

2. Wie ist das Bild aufnahmetechnisch?

a) die Arbeit des „Operators“? b) die Arbeit des Szeniereregisseurs (malerische Wirkung, Ausgleich technischer Mängel usw.)? c) die Arbeit des Menschenregisseurs (die allgemeinen Bewegungen besonders der Statisten, Massenverwendung, Zeitmaß usw.)?

3. Wie ist die Arbeit des „Dichters“ (Aufbau, Gehalt, Dramatik, Stilgefühl, Ursachenverknüpfung, Begründung) usw.?

4. Wie ist das Spiel (besonders der Einzelschauspieler, als kinomimische Kunst betrachtet)?

5. Wie steht's mit der geschichtlichen usw. „Echtheit“ a) äußerliche, b) innerliche?

6. Sittlich-erzieherische Gesichtspunkte?

7. Humor (d. h. nicht nur die Verwendung von Komik im engern Sinne, sondern „Saft“ (Humor) überhaupt, der gleichsam alles mit Lebensfülle und Vielheit durchdringt und das Gefühl der Lebenswahrscheinlichkeit und des Behagens erweckt)?

1. Die Wirkung beruht auf der Herstellung des echten Natur- und Menschenhintergrundes für das Massenschicksalgemälde. Die Fabrik, die Grube sind meisterhafte Kinoleistungen. Nicht minder meisterhaft aber die Massenregie und das Spiel der Einzelpersonen. Die Fabel ist geschickt gekürzt, hat aber — ein geringer Teil vielleicht infolge deutscher Polizeizensur? — mit Zola nur noch Äußerliches gemein. Die Größe des Zola'schen Werkes ist verloren, und der künstlerische Grundgedanke geradezu gefälscht. Der Anarchist Souvarine ist ein „Sonderling“ geworden usw.

2. Kinotechnisch in jeder Hinsicht meisterhaft, außer einer hölzernen „Vision“ (am Schluß) und einer Flimmeraufnahme (Lohnzahlung).

3. Die „Dichtung“ zehrt vom Reichtum Zolas an Motiven, aus denen nur wenige in geschickter Vereinfachung entnommen sind. Vorzügliche Anpassung an den Kinostil, sparsame Anwendung von „Titeln“. Der tiefere Gehalt an Seelenschilderung, Gedanken und Stimmungen, wie er bei Zola vorhanden, ist hier ganz verflüchtigt.

4. Das Spiel ist meisterhaft. Seelische Probleme irgendwelcher Art sind nicht darzustellen; die Aufgabe der Schauspieler besteht lediglich darin, Alltagsgefühle und -misere auf dem Naturhintergrund so natürlich wie möglich vorzuleben. Ich kenne kein Werk der Filmkunst, in dem diese Aufgabe von Haupt- und Nebendarstellern gleich restlos gelöst worden wäre. Man weiß nicht, was bezahlte Darsteller, was ahnungslose Arbeiter sind. Damit ist auch Frage 5 beantwortet.

6. Es wird jeder darin zu sehen glauben, was er mitbringt; der Film ist also weder sittlich noch widerstimmlich, sondern eben „unstimmlich, neutral. Geschmacklich durch die Sachszenen (Natur, Fabrik, Grube) wertvoll und bildend, literarisch infolge der Herabdrückung der Fabel zu einer Äußerlichkeit ebenfalls neutral.

7. Gerade die Fülle des Werkes an Einzelheiten, dabei eine Menge unaufdringlicher Humor, macht seinen Wert aus.

Ich bezeichne das Werk als eines der wertvollsten, das kennen muß wer an der Klärung des Kinostils mitarbeiten will. Hier gibt es

zunächst weit mehr zu lernen als zu kritisieren, zumal ja mit bloßen Forderungen nichts getan ist.

Lynx.

* * *

II. Kleopatra

1. Ein mit großem Aufwand hergestelltes Bildwerk deselben Inhalts wie Shakespeares „Antonius und Kleopatra“. Der Schwerpunkt liegt auf der Wiedereinfügung kulturgeschichtlich echt gemeinter Trachten, Bauten und Verhältnisse in möglichst natürliche Szenerie. Es gehört also zur großen Menge der Kinowerke, die uns vergangene kulturgeschichtliche Verhältnisse sinnlich nahebringen und sie so echt wie möglich im Bilde wiedererstehen lassen wollen. Mit diesem Bestreben ist — wie nicht anders möglich — als „Fabel“ die Geschichte von der Verweichlichung des Antonius bei Kleopatra und seiner und ihrer Befiegung durch Oktavian verknüpft.

2. Das Werk ist aufnahmetechnisch tadellos bis auf die stellenweise Virage, die nicht immer geschmackvoll bleibt. Die Regie der toten Dinge (Natur, Bauten, Gewänder usw.) ist oft meisterhaft, nur stellenweise etwas unruhig. Die Verwendung der Natur hinreichend schön, aber manchmal (das ständige Waten ganzer Volks- und Heeresmassen durch Strandwasser) unbegründet. Eindrucksvolle Verwendung von Massen. Die Regie der Körperbewegungen minder lobenswert: zu hastig (Grüße!), zu zappelig-modern-italienisch. Aber doch großer Fortschritt gegen früher Übliches.

3. Es sind nach Art des Hintertreppenromans wirkungsvolle Szenen aneinandergereiht worden, unter Bevorzugung solcher, die Entfaltung von Massenwirkungen oder Brutalitäten erlauben. An Stelle tiefen Gehalts widerspruchsvolle Phrasen, die zwischen den Bildern schriftlich erscheinen.

4. Das Spiel ist mit Ausnahme kleiner Szenen (besonders die Sklavin „Hagar“) so schlecht, wie es sein kann. Die Schauspieler machen nicht den geringsten Versuch, irgendeinen seelischen Vorgang mimisch auszudrücken oder überhaupt ein geistiges Hin und Her anzudeuten. Sie erfassen nicht die einfachsten Aufgaben und lassen sich jede Gelegenheit zu packen und zu glänzen, meisterhaft entgehen. Der Vorwurf trifft natürlich auch die Regie. Alles zum Verständnis Nötige ist daher in die „Titel“ und „Briefe“ verlegt worden, und ohne sie wüßte man nicht, was los ist.

5. Die „innere“ (seelische) „Echtheit“ ist danach zu beurteilen. Das Äußerliche scheint

in der Hauptsache vorhanden zu sein, besonders in Beziehung auf Römer und Kostüme, während die ägyptische Architektur stellenweise zu viel Theater und die Darsteilung der ägyptischen Verhältnisse dürrig und einseitig ist.

6. Das Werk ist nicht „unsittlich“, aber vielfach geschmackverbildend, insofern es Szenen, von denen der wirkliche Dramatiker mehr die seelische Begründung als den äußerlichen Verlauf bringt (Sklavin wird den Krokodilen vorgeworfen), umgekehrt behandelt. Vor allem aber in den „Titeln“ widerliches Spiel mit hochtrabenden Phrasen, wie sie gerade zur Erhöhung des Effekts dienen. Die vorgeführten Manieren häufig unfein und markthallenmäßig.

7. Lebensfülle fehlt wie im Spiel der Hauptpersonen so auch in der Begründung der Nebensachen; und von Humor ist gar nicht die Rede. Es wird alles rasch heruntergehaptelt.

Alles in allem: Durch starke Dämpfung der „Handlung“ und mehr Herausarbeitung der kulturgeschichtlich-illusionistischen Werte wäre auf dem Wege etwas zu erreichen. So bleibt es eine unerquickliche aufregende, oft peinliche „Haupt- und Staatsaktion“.

Lynx.

* * *

III. Völker Schlachtdenkmal

Einweihung des Völkerdenkmals. Über diesen zeitgeschichtlichen Film kann ich mich kurz fassen. Eine technisch zumeist saubere, inhaltlich ganz wertlose Wiedergabe von Äußerlichkeiten und Nebensachen. Das einzige, einen Augenblick Packende sind die anlangenden Botenläufer. (Firma mir unbekannt.) Ein schmachvolles, aber ganz echtes Dokument von — 1913.

Lynx.

Diese Zeilen waren längst geschrieben und schon in den Händen der Schriftleitung, als dieser wie mir Aufklärung über die aufnehmende Firma und mir zugleich das Manuskript zurückging mit dem Wunsche, einen „geharnischten Protest“ dagegen anzufügen, daß es wiederum eine französische Firma ist, an die — und gerade bei einem derartigen Gegenstand — unter Zurückweisung der sich bewerbenden deutschen Filmfirmen die Aufnahme verrammt wurde. Denn um nichts anderes handelt es sich. Das Aufnahmerecht wurde der meistbietenden Firma zugeschlagen, und diese war keine andere, als die wiederholt wegen mindestens fahrlässiger Ausgabe von deutschenfeindlichen Filmen in der Presse bereits festgenagelte Firma Pathé Frères. Ich fühle mich gewiß rein von jeder Möglichkeit einer „chauvinistischen“ Denkweise und von jeder Art von Hurratriotismus, und

ich bekenne hier, daß ich die Leipziger Völkerschlachtskundgebung als eine sehr geschmacksarme Kundgebung von Patriotismus von vornherein gewertet habe. Daß dahinter kein allzu gluterfüllter Geist stehen konnte, ließ sich schon vermuten, und allerlei Einzelheiten bestätigten es. Hier will ich aber die Sache von rein kinematographischen Gesichtspunkten beleuchten. Ob musterhaft oder fragwürdig, auf jeden Fall handelte es sich um einen Vorgang, der das Deutschland von heute bei besonders feierlicher Gelegenheit zeigte, und der bestimmt war, ein eindrucksvolles, Herzen gewinnendes Bild deutschen Wesens und deutschen Ruhmes nach innen wie nach außen zu spiegeln. Würde diese Feier einmal kinematographisch festgehalten, so mußte man damit rechnen, daß sie in Deutschland selber in wohl fast allen Kintheatern eine unmeßbare Menschenmenge seelisch beeinflussen würde; daß sie aber gleichzeitig ihren Weg um den Erdball machen und das seinen Sieg feiernde Deutschland fast allein, jedenfalls in der bei weitem lebendigsten Weise allen Völkern der Erde zeigen würde; daß sie Tausenden das wohl einzige Dokument sein würde, das in unbedingt unverfälschter Weise festhält, was es überhaupt festhält. Für den auch nur im geringsten Feinfühligem konnte es also nicht zweifelhaft sein, daß hier in die Hand einiger Operateure oder ihrer Leiter rund und klar ein Stück deutscher Ehre, deutschen Gemüts und deutschen Rufes gegeben wurde. Die Stelle, die den Auftrag vergab — Wer der wirklich Verantwortungsvolle war, haben wir ein Recht zu erfahren —, hätte also eine solche Aufnahme nach sorgfältigster Erwägung in die Hände eines Unternehmers legen müssen, der sich dieser welt- und vaterlandsgeschichtlichen Bedeutung seiner Aufgabe bewußt und ihr gewachsen gewesen wäre. Es wäre hier — wieder einmal — Gelegenheit gewesen, durch großzügige Planung, Vorbereitung und Durchführung der Aufnahmen — wozu natürlich auch ihre Ausdehnung weit über das in Leipzig sichtbar werdende gehört hätte — ein Muster- und Meisterstück, und damit ein gut Stück tatkräftiger Kinoreform zu schaffen. (Vgl. Häfker, „Kino und Kunst“ S. 27 ff). Nichts davon geschah. Die Auftraggeber fahen in der ganzen Sache nichts als eine neue Gelegenheit, Geldquellen zu eröffnen, und sie machten in ebenso bedenkenloser Weise davon Gebrauch wie — von andern Gelegenheiten. Haben sie etwa geglaubt, Film sei Film, und die Vergebung an eine, wir dürfen ruhig sagen „deutsch-feindliche“ Firma könne nichts scha-

den? Die Firma Pathé Frères ist sicherlich leistungsfähig. In rein technischer Hinsicht verbürgt sie gute Ware; außerdem verfügt sie über einen der größten Verbreitungsapparate für ihre Bilder. Sie verfügt darüber — aber wird sie ihn in diesem Falle benutzen? Wird eine durchaus im französischen Selbstbewußtsein wurzelnde, von ihm abhängige Firma besonders beflissen sein, das Bild einer Feier in der Welt zu verbreiten, die doch immer eine ihrer empfindlichsten Niederlagen und Stürze und den Triumph ihrer Feinde ins Gedächtnis ruft? Wird es gerade diese Firma tun, die besonders in romanischen Ländern Deutsche als Hanswürste oder Schufte verfilmt hat, die mit wohl erkennbarem Plane und bewunderungswürdiger Großzügigkeit ununterbrochen Bilder in die Welt setzt, die der französischen Propaganda dienen? Auch eine deutsche Aufnahmefirma würde sich zwecks Weltverbreitung ihrer Bilder mit ausländischen Häusern haben verständigen müssen. Aber ihr hätte der Weg über englische oder amerikanische Firmen offengestanden, die die Aufgabe unbefangener ausgeführt hätten, ja vielleicht erfolgreicher, als es selbst die große, aber isolierte Firma Pathé mit gutem Willen hätte tun können. Rein technisch hätten die Aufnahmen eines leistungsfähigen deutschen Hauses denen von Pathé heute natürlich auch nicht mehr nachgestanden. Aber inhaltlich hätten wir sie, bei rechter Beratung und Unterstützung, doch weit übertreffen können. So tief wir diese Möglichkeiten werten wollen: es wäre doch gegangen, mehr vom Volke und seiner Begeisterung zu zeigen als von den Fürsten und ihrem — Gefeiertwerden. Das einzige, was ja in dem Pathé-Film packend wird, ist die Ankunft der braven Turner, die ihre ehrliche Begeisterung von den Enden Deutschlands her zum Botenlauf in Bewegung gesetzt hatte. Davon, wie die Feier ehrliche deutsche Volksmassen in Bewegung gesetzt hat — trotz Absichtstehender — hätte mit etwas gutem Willen ein solcher Film doch wohl mehr und mitreißende Bilder zeigen können. Gern gebe ich mich dem Glauben hin, daß der miserable Inhalt dieses Films oder seine gegenständliche Inhaltslosigkeit doch zum Teil eben auf die begreifliche Interesselosigkeit, den Mangel der aufnehmenden Firma an innerem Anteil zurückzuführen ist. Ich wenigstens habe angesichts dieses Bildes sofort gesagt, was die obigen, ohne Kenntnis der Umstände entworfenen Zeilen ja auch deutlich aussprechen: wenn man der Welt die unerfreuliche Vorstellung vom gänzlich vermilitarisierten, verfürsteten, ledernen, untertägigen und dumm-protzigem

Deutschland befestigen wollte, wie sie in der Phantasia anderer Völker leider sehr verbreitet ist, so konnte man das nicht boshafter tun als durch diesen Film. — Solange aber jedenfalls, mit oder ohne Anerkennung des besondern hier vertretenen Standpunktes, bei solchen Gelegenheiten derartig verfahren wird, solange der doch sonst so geschwätzig deutsche Patriotismus in Kinofachen plötzlich schweigt, sobald das Geld im Kasten springt, solange man da, wo man selber etwas leisten oder doch Höhe halten könnte, die Hände in den Schoß legt, solange bleibt jede „Kinoreform“ in Deutschland das, als was sie der Vertreter einer deutschen Firma, die manchmal ein Haar darin gefunden hat, sie mir kürzlich — mit meiner Zustimmung — bezeichnete: „Don-Quichotterie“. Kinoreform ist ein Stück — Weltpolitik.

Nebenbei: Warum krähte auf diesem Film nicht der Hahn Pathés?

Lynx.

Der Tod in Sevilla. Ein Asta-Nielsen-Film von Urban Gad. Das Geheimnis dieses wie aller „dramatisch“ wirkenden Filme läßt sich mit einem Wort aussprechen: Überhastung. Durch unnatürliche Beeilung von Bewegungen, gelegentlich unterstützt durch Verzögerung, die um so stärkere Erwartung hervorruft, durch einander jagende Sekundenzenen, durch trickartige Beschleunigung katastrophaler Vorgänge, durch Pausenlosigkeit — durch all diese Mittel, den Zuschauer nicht zu Atem und zur einfachsten Überlegung kommen zu lassen, wird eine dramenähnliche Spannung erzeugt, die aber mehr mit Seekrankheit als mit Dramatik zu tun hat. Auch würde das Mittel allein nicht ziehen, wenn nicht all diese Unwahrheiten und Unmöglichkeiten durch Naturhintergründe verblüffend wahrscheinlich gemacht würden. Und wenn nicht diese Hintergründe, wie im in Rede stehenden Film, oftmals wahrhaft zum Weinen schön wären. Es ist bezeichnend: in „Naturaufnahmen“ (die ja auch nach der Umschreibung der „Ältesten der Berliner Kaufmannschaft“ zu Filmen von Kunstwert „nicht rechnen“) findet man nie derartige Herrlichkeiten, die eben gerade in Einzelheiten und Kleinigkeiten bestehen. Warum in diesen „Dramen“? Weil da überhaupt ein oft in Beziehung auf das malerische nicht zu unterschätzender Wille zum künstlerisch Schönen arbeitet, der denn auch seine Gegenstände zu finden weiß. Übertragt diesen Willen in die Naturaufnahme, und der echte Kunstfilm erstet wie Venus aus dem Meere! Freilich wirkt die „Handlung“ dabei als belebende und Spannung

erhöhende „Staffage“. Aber was wirkt? Die der Landschaft angepaßten, in sie hineingehörenden Figuren, Kostüme und Bewegungen an sich, oder ihr Zusammenhang mit einer albernen, den Verstand fortwährend peinigenden Fabel? — Das Spiel im „Tod in Sevilla“, auch das Asta Nielsens, ist als Ausdruck seelischer Vorgänge betrachtet, miserabel. Eintönig, nicht überzeugend, komödiantisch, geistlos, ohne Individualität. Die Männer spielen mit ihren malerischen Mänteln, Asta bringt mal ihre Kufztechnik, mal ihre tragische Pose an. Es ließe sich selbst für den Film mehr herausholen. Die Einpassung in die Natur ist erträglich.

Lynx.

Der Shylock von Krakau. Felix Salten ist der geistige Vater dieses „Mimodramas“, und Rudolf Schildkraut lieh seine große Kunst der Hauptfigur des Stückes.

Der Kino mag sich freuen. Immer größer werden die Scharen der hilfreichen Geister, die sich redlich mühen, ihm den Charakter einer gewöhnlichen Volksbelustigung zu nehmen und ihn zu einer „fürnehmen und adeligen Kunst“ zu gestalten. Und doch Liegt es an den proletarischen Kindheitserinnerungen der in niedern Regionen geborenen Kinomuse, daß sie immer noch nicht gänzlich „fürnehm und adelig“ werden will, trotz aller liebevollen Bemühungen seitens so feinbesaiteter Helfer und Förderer, wie Dichter und Mimen es zu sein pflegen? Besonders schwer scheint ihr das richtige Maß halten zu werden, ohne das nun einmal echte Kunst und wirkliche Vornehmheit undenkbar ist. Auch läßt sie es, ganz wie ein emporgekommenes kleines Mädchen, nur zu oft an einigen Kleinigkeiten fehlen, deren Nichtvorhandensein dem Kenner auf der Stelle die Herkunft verrät. Zu diesen letzten wünschenswerten Feinheiten, die auch der neue Schildkraut-Film noch vermiffen läßt, gehört in erster Linie eine erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber der ästhetischen Ausgestaltung des „Briefes“. Es wirkt sehr peinlich, wenn in einem harmonisch ausgestatteten, intimen Theaterraum, dessen aparte Farbensymphonie noch vor Augen steht während das Licht verlischt, plötzlich Buchstaben von zyklischer Häßlichkeit erscheinen. Es ist auch ein geringes an Mühe und Witz, die Ankündigung des Films auf der Lichtwand so zu gestalten, daß sie nicht nach Schmiere schmeckt. Diesen Fehler beging man leider noch beim „Shylock von Krakau“. Man beschränkte eine Art Vorspiel, die so deplaziert wie möglich war. Was geht es uns an, daß die Herren Schildkraut, Salten und Wilhelmi sich der bei korpulenten