

Einficht kommen mußte, daß diese „Kunst-  
art“, falsch ist, — wenngleich gerade er hier  
wenn er überhaupt mitmachte, sich einen wei-  
tern, u. a. auch auf die Reklame erstreckenden  
Einfluß sichern mußte. Das Spiel kann ich  
ebenfalls so schlecht nicht finden. Die Spieler  
haben ihr Bestes getan; wenn z. B. der Held  
in „seelischem“ Ergehen überaus zurückhaltend  
ist, so glaube ich darin eine Absicht, sich dem  
Wesen des Kinos anzupassen, erkennen zu dür-  
fen. Um so klarer — wenn auch nicht dem  
durch die Texte betäubten Publikum klarer  
— tritt das Verfehlt dieser Art Mimik hervor.  
Aber man darf nicht vergessen, daß ja auch  
geschätzte Künstler, wie Baffermann, und ernst  
zu nehmende Theoretiker — mir fiel's bei  
Dr. Elster auf — die Hoffnungen auf diesem  
Gebiete nicht fahren lassen wollten. Nun, da  
mögen sie probieren. — Aber auch wirklich  
genutzreiche und wertvolle Teile enthält meines  
Erachtens der Film — nämlich überall da,  
wo und soweit er die technischen Eigentümlich-  
keiten des Kinos ausbeutet. Da kommt wirk-  
lich mit Hilfe einer meines Erachtens stellen-  
weise außerordentlichen Technik Schönes und  
sogar Stimmungsvolles zustande. Also erstens  
in den Wäldern, die — leider stets viel zu kurz  
— nur „Natur“wirklichkeit zeigen; das Meer  
— vorüberauschende Dampfer — stille Gassen  
und Wiesen. Zweitens da, wo „Tricks“ verwendet  
werden: in den Traum- und Visionenszenen.  
Da ist doch wirklich mit Geschmack gearbeitet  
worden, und ich kann mir wirklich keine höhere  
Kinowirkung, d. h. Kino als Ausdruck see-  
lischer Vorgänge, denken, als in der durch das  
Läuten der Schiffsglocke ausgelösten Traum-  
szene des „Helden“. Hier sind Möglichkeiten,  
und zwar nicht nur erraten, sondern auch aus-  
genutzt. Man muß die kinoechten  
von den kinofremden Bestand-  
teilen in diesem Filme trennen.  
Ich bitte die interessierten Leser, doch noch  
meine Besprechung im „Kunstwart“ zu lesen.  
Das Allererfreulichste aber scheint mir die Ent-  
schiedenheit, mit der angeichts dieses Films  
sowohl L. H. wie die von ihm angeführten  
Kritiker sich von dem großen Unsinn und der  
Brutalität der sogenannten, auf Bühnennach-  
ahmung beruhenden Kinodramatik abwenden.  
Möchte ihre Klarheit Allgemeingut werden  
und der Tag des endgültigen Aussterbens die-  
ser Kinoseuche nunmehr nahe sein. Dann beginnt  
die Zeit der wirklichen Kinoreform und Kino-  
kunst.

Nebenbei: ich glaube nicht an das Ankaufen  
eines Ozeandampfers. Das versinkende Schiff ist

eine Atrappe und der ganze Schiffbruch in der  
Tat eine unwürdige und schlecht gespielte Poffe.

Ich lese übrigens in Nr. 368 des „Kinemato-  
graph“, in der mein von dessen Schriftleitung  
durch eine Fußnote mißdeuteter und widerrecht-  
lich um einen wesentlichen Bestandteil gekürzter  
Aufsatz „Kinobesitzer und Kinoreformer“ ab-  
gedruckt ist, daß Dr. Sigurd Ibsen, wenn auch  
unter „strengen Bedingungen“ der „Gesellschaft  
Svenska Biografteatern“ die Erlaubnis zur Ver-  
filmung von Peer Gynt, Nordische Heerfahrt,  
Kronpräsidenten, Fest auf Solhang und Frau  
Inger auf Oestraat gegeben haben soll. Aller-  
dings soll der Plan dann wieder infolge von  
„Schwierigkeiten“ vertagt worden und nunmehr  
„das Interesse der schwedischen Gesellschaft  
für die Ibsenfilme bedeutend abgekühlt“ sein.  
Hoffentlich bleibt es dabei. Häfker.

**Hanns Heinz Ewers: Der Student von  
Prag.** Es gibt Leute, die es bezweifeln, daß  
es je gelingen kann, Kunst und Kino mit-  
einander zu vereinigen. Das, was bisher der  
Kino bot, scheint ihnen ja recht zu geben. Da  
war es das Stoffliche der sogenannten Dramen,  
das sich oft aus einem unglaublichen Gemisch  
von Sentimentalität, Roheit und „heldenhaftem“  
Verbrecher- und Dirnentum zusammensetzte.  
Aber auch das Darstellungsmittel, die Mimik,  
mußte doch allerlei Bedenken erregen. Sie, sie  
Dienerin im Drama der Schauspielbühne, die  
sollte hier plötzlich zur Herrin werden; aus  
verzerrten Mund- und Körperbewegungen sollte  
das Publikum selbst lesen, allerdings mit Hilfe  
des berüchtigten Meisterrezitators, der sich ver-  
zweifelte Mühe gab, über die Hauptpersonen  
nicht nur zu berichten, sondern sie womöglich  
zu charakterisieren. Zugegeben, daß das alles  
im künstlerischen Sinne Kitsch war und ist,  
wie aber war es denn auf dem eigentlichen  
Gebiet des Kinematographen, wie dort, wo er  
wirkliches Leben, wo er das der Natur Abge-  
lauschte objektiv gab, wie es der Lichtstrahl nun  
einmal auf die Platte malte? Gewiß gibt er dort  
Wahrheit, soweit es die Technik ermöglicht,  
aber damit noch lange nicht Schönheit. Die  
Bilder aus dem Naturleben, aus dem Stadttreiben  
— sie mögen noch so echt sein, sie garantieren  
noch nicht den ästhetischen Eindruck, weil sie  
in ihrem ganzen Rhythmus mehr oder minder  
Produkte des Zufalles sind. Das Kunstwerk aber  
entsteht erst durch den überlegenen Willen des  
Menschen, der sein Material formt und meistert,  
wie er es für nötig erachtet, der hier ausschei-  
det, dort ergänzt, hier etwas ins Blickfeld rückt,  
dort zurückdrängt, der alles zum höchsten



Ausdruck zusammenrafft, und zwar so, daß alles ungezwungen, niemals arrangiert erscheint. Das kann dem Photographen mit seinem Apparat gelingen, ebenso wie dem Amateur, aber immer werden sie mit Zufälligkeiten zu rechnen haben, die da im Leben ihrer Objekte liegen, und gegen die der Mensch nur zu oft machtlos ist.

So wäre also die Vereinigung zwischen Kunst und Kino tatsächlich nur ein Werk des Zufalles? Bisher war es leider so. Und doch könnte es anders sein. Und es wird anders werden, wenn sich Künstler des Filmbildes annehmen, wenn Schauspieler sich in seinen Dienst stellen, die die uralte menschliche Kunst verstehen, die unsere Kinder immer wieder noch mit zur Welt bringen, <sup>1)</sup> mimisch durch den ganzen Körper zu reden, im Dienste einer Idee und Handlung, die ein Dichter ihnen suggerierte. Wohl sei es betont, daß ein Dichter hinter dem Werke stehe, der es versteht, ein typisches Stück Menschenleben zu gestalten. Und kommt dann der Regisseur dazu, der zu dem allem den ersten Rahmen, das echte Milieu liefert, so wirken alle Faktoren bewußt darauf hin, eine Welt durch den Menschen erleben zu lassen, d. h. Kunst zu geben.

Bisher waren diese Voraussetzungen kaum verwirklicht. Immer wieder war es der eine oder andere Faktor, der versagte. Waren es die Schauspieler, war es der Dramenmann, war es der mangelnde Geschmack des Regisseurs — wir kamen nicht zum guten Filmdrama.

Und nun will's anders werden. Schauspieler und Dichter wollen sich des Theaters des kleinen Mannes annehmen. Und das ist gut; wird da doch die Brücke geschlagen zwischen der Bühne des Schauspielhauses und dem Leinwandbild des Kintopps; wird da doch wieder einmal versucht, sie beide unter den Begriff der Kunst zu stellen. Hanns Heinz Ewers hat von jeher eine Lanze für Kinokunst gebrochen, indem er ihre Möglichkeit lebhaft bejahte. Die Berliner Biokopfgesellschaft gab ihm Gelegenheit, seine Behauptung zu beweisen.

Schon im Stoff sollte sich sein Kinodrama vom literarischen Schauspiel unterscheiden. Und er tat einen glücklichen Griff: das traumhaft-dämonische Moment, das da in jeder Menschenseele unter der Schwelle des Bewußtseins schlummert, das da dann plötzlich erwacht und nun im Kampfe liegt mit allem vernünftigen Denken — es wird hier zur Handlung ausgebaut. Der Traum wird Bild, das so stark spricht, daß der Zuschauer immer wieder fragt: ist es Wirklich-

keit, ist es bloße Vision? Und dieser Widerstreit der Meinungen in der eignen Brust — er läßt den Zuschauer teilnehmen an der ganzen Handlung, so sehr, als wär er es selbst, der hier ein Stück Menschenchickfal zu durchkämpfen hätte. Es handelt sich um ein ganz altes Motiv; was E. T. Hoffmann sich in seinem „verlorenen Spiegelbild“ zum Vorwurf nimmt, wird von Ewers aufgegriffen. Auch zu Goethes „Faust“ und Chamisso's „Peter Schlemihl“ ließen sich Beziehungen feststellen. Das ist aber nicht wesentlich. Hauptsache bleibt, daß Ewers die Idee, das Traummotiv mit all seiner Märchenhaftigkeit auf die Leinwand warf und damit einen sichern Blick bekundete, für das, was dem Kino wesenseins war. Denn das, was als bloße Schauspielerei, als gespielte Wirklichkeit lächerlich wirken mußte —: der photographische Apparat machte es glaubhaft, weil er alle scheinbaren technischen Schwierigkeiten spielend lösen konnte und so das Traumhafte des Ganzen nicht störend unterbrach, sondern vielmehr als wahr und möglich unterstrich. Auf die Fabel des Ganzen gehe ich nicht weiter ein, verweise vielmehr auf die Kritik von U. R. im vorigen Hefte dieser Zeitschrift (S. 88); besonders hindeuten möchte ich nur auf das, was über die Lyduschka gesagt wird. Sie gleicht völlig der Zigeunerin in Wilh. Jensen's „Über der Heide“. Ebenso wie hier, soll sie auch dort den Gegensatz zu der selbstlosen keuschen Liebe verkörpern, soll das sinnliche Moment hineinragen, das keine Skrupel kennt und die Rivalin kaltlächelnd vernichtet, wenn ihr nur allein der Geliebte angehört. Aber was bei Jensen ganz glaubhaft wirkt, ist hier doch zu schemenhaft geblieben, ganz besonders deswegen, weil Balduin, der Student, auch nie in Versuchung kommt, sich ernsthaft zu prüfen, welches der Mädchen er vorzuziehen habe, sondern sich lediglich allein um die Komtesse Margit kümmert. Auch daß diese sich ihres jungen Liebesglückes unbesorgt erfreut und ganz ahnungslos bleibt, daß sie von der Zigeunerin auf Schritt und Tritt verfolgt wird, daß keine Auseinandersetzung zwischen beiden Mädchen erfolgt, und Lyduschka verschwindet, so wie sie gekommen ist, bedeutet einen Fehler. Allerdings wirkt andererseits auch so viel Erfreuliches mit, daß man schon über Einzelheiten hinwegsehen darf. Da ist Scapinelli, der Hexenmeister, der Balduin das Spiegelbild abkauft. Das ist ein Dämon in Menschengestalt, der erscheint, wenn es niemand vermutet, der aus scheinbarem Mitleid Geld gibt und doch nichts will als die Knechtung und Vernichtung einer feinfühlenden Menschenseele. Dazu kommen

<sup>1)</sup> Man beachte, wie der Körperrhythmus der Kinder in ihren Reigen- und Tanzliedern mitspricht.



dann die feinen Bilder aus dem alten Prag, die dem Ganzen den einheitlichen und harmonischen Rahmen geben. Ob es sich um Innenräume, ob es sich um äußere Stadtbilder handelt, alles wirkt echt und gibt Schauplätze, die da einer Vergangenheit entstammen, die hundert Jahre hinter uns liegt. Es berührt eigentümlich, daß Ewers dieser romantischen Zeit auch den Stoff entnahm, der ihrem Charakter so völlig entsprach, und daß er ihn als Gegenwartsmanisch, mit ganz realistischen Mitteln gestalten konnte, ohne doch einen Zwiespalt in die Sache hineinzutragen.

Gewiß wird das Visionäre des ganzen Geschehens zum Schluß zerstört, so daß man nicht ganz befriedigt sein kann. Aber doch bedeutet das Ganze einen Fortschritt, der uns in unserer Meinung bestärkt, daß ein gutes Kinodrama möglich ist, das uns auch zugleich einen Weg zeigt, der zu ihm hinführt. Hoffentlich ist die Zeit nicht mehr fern, wo man auch von einem deutschen Kinodrama ernsthaft sprechen kann.

Ernst Lorenzen, Hagen.

## II. Erdkunde

### Berichte über erdkundliche Kinematographie.

Die Oberflächlichkeit der Landschaftskinetographie zwingt zu einer eher strengen als milden Kritik. Das Wort Landschaft ist hier in weiterem geographischen Sinne genommen: nicht allein der Boden, sondern auch, was auf ihm wächst, also auch Mensch, Tier und Pflanze, soweit sie Glieder — beeinflussende oder beeinflusste — des betreffenden Naturauschnittes sind. Ziel der Landschaftskinetographie kann nicht das bisherige zufällige, von keiner Kenntnis getriebene Auslesen einzelner Objekte sein, auch nicht ein nur gefühlsmäßig ästhetisches, sondern die Darstellung der Wesenszüge, des Typischen unter genauer Beachtung kinematographischer Darstellungsmöglichkeit. Die kritische Berichterstattung wird daher ausgehen müssen von der Prüfung zweier Fragen: einmal, ob aus der Fülle der Naturobjekte mehr typische als individuelle Züge herausgehoben sind, d. h. also, ob der geographische Inhalt einwandfrei ist, sodann ob die Eigenart der kinematographischen Technik gewahrt ist. Unter diesen Gesichtspunkten hat der Berichterfasser seit anderthalb Jahren die erdkundlichen Filme in den Vorführungsräumen der Berliner Firmen und Verleiher beichtigt und darüber in der Zeitschrift des Verbandes deutscher Schulgeographen („Geographischer Anzeiger“, Justus Perthes, Gotha, 14. Jahrg. Heft 3, 5, 7, 9; 15. Jahrg. H. 2) berichtet. Diese für Schulmänner berechnete rein geographische Wertung soll in diesem Blatte gemäß der Stellung des erdkundlichen Laien zur Natur erweitert werden zu einer letzten Endes ästhetischen Würdigung, aber in dem Sinne, daß die sachliche Vertiefung die Grundlage bildet zu einer Steigerung des ästhetischen Genießens.

Die Einleitung zu diesen mit dem Aprilheft beginnenden Berichten mögen einige Besprechungen aus dem „Geographischen Anzeiger“ bilden.

### Die letzten Wege des Kapitäns Skott

Aus der Masse der augenblicklichen Filmware heben sich zwei Erscheinungen heraus, die nicht das Eintagslos der üblichen Filmproduktion verdienen. Das sind erstens die kinematographischen Aufnahmen, die das Mitglied der britischen Südpolarexpedition H. J. Ponting im Auftrage der Firma Gaumont gemacht hat. Der Titel des Films, „Die letzten Wege des Kapitäns Skott, Ewigkeitsdokumente vom Südpol“, sticht etwas reklamehaft ab von der für sich allein wirkenden sachlichen Fülle dieser Wirklichkeitsbilder, die über den Aktualitätswert hinaus uns etwas zu sagen haben. Zwar wäre auch bei diesem Film, der eine Fortsetzung von Aufnahmen ist, die etwa vor einem Jahre in Deutschland gezeigt wurden, das Adjektivum „wissenschaftlich“ unangebracht, der Operateur hat eben das aufgenommen, was dem Laienpublikum daheim interessant sein dürfte, aber im ganzen wird unsere Anschauung von jenem nur den allerwenigsten Menschen durch Augenschein bekannten Erdgebiete durch diese Aufnahme körperhafter; das Filmstück z. B., das den Ausbruch des Erebus von dem Expeditionslager aus zeigt, verdiente einen Platz in dem geographischen Bilderschatz jeder Schule. Ich wüßte auch nicht, wie man einen klareren Eindruck von dem umständlichen und doch so notwendigen Apparat einer solchen Erforschungsfahrt erzielen könnte als durch diese Bilder: da werden an Bord der „Terra Nova“ die Arbeitsmethoden der Expeditionsmitglieder vordemonstriert, da werden die hunderterlei Dinge ausgeschifft und auf Hunde- und Autoschlitten verpackt, die für das etappenweise Vordringen nötig sind. Wir sehen schließlich Scott mit seinen vier Begleitern zum letzten, schwersten Wegstück mit ihren sibirischen Ponys aufbrechen, ihr Zeltlager aufschlagen und, während die „Hoosh“, die dicke Rindfleischsuppe, kocht, sich der doppelten nassen Strümpfe entledigen, die erfarrten Finger über dem Dampf der Suppe erwärmen und nach der Mahlzeit dicht aneinandergeschmiegt in ihre Schlafjücke kriechen. Solche kleinen Züge mühseligen Forscherdaseins schlagen vielleicht mehr, als es Worte vermögen, die Brücke zur Anteilnahme und damit zum Verständnis der Jugend für geographische Werte und Errungenschaften. Eines wäre für diesen Film nicht nur wünschenswert, sondern erforderlich: eine Orientierungskizze, wenn möglich eine kinematographische, etwa der Art, wie es die Firma Gaumont als dankenswerte Neuerung bei dem ändern zu besprechenden Film gebracht hat, bei dem

### St. Gotthard-Film

Vor jeder der sechs Abteilungen dieser „Reisestudie“ erscheint eine Reliefkarte, eine Hand zeigt die Filmroute, die sich von Biasca auf der Südseite bis nach Amsteg auf der Nordseite erstreckt. Sie führt uns also die eigentliche Bergbahn des Livinen- und Reußtals vor, bringt aber auch den eigentlichen Berg-