

die von der Bühne herkommen, darunter auch dem genialen Baffermann zum Vorwurf machen kann, ist der Umstand, daß sie auch im Film noch immer zu sehr Schauspieler sind. Davon ist Asta Nielsen vollkommen frei. Dagegen aber fehlt ihr auf der Bühne jenes gewisse Etwas, was den berühmten Bühnenkünstlern wieder im Film fehlt. Asta Niensens Kunst ist einsam wie der Stern über unfremem Horizont, wenngleich von Millionen begrüßt.

Der Kino in Rom

In Rom gibt es über 50 Kinos, von denen etwa 20 elegant sind; Wartesäle mit Palmengruppen und einem besondern Orchester sind beinahe allgemein. Der eleganteste Kino gehört der Filmgesellschaft Cines; er ist nur für die bemittelten Klassen berechnet und übertrifft die städtischen Theater an Prunk; das Orchester, tiefer angelegt als der Zuschauerraum, ist von Blätter- und Rosengewinden verdeckt.

Aber ob elegant oder einfach, voll sind sie alle; von 4 Uhr nachmittags bis abends 10 drängt sich die Menge in den Wartesälen und vor den Lichtbildern. Viele der Zuschauer sind Kinder, vom Säugling an; man nimmt sie mit, damit sie nicht allein zu Hause oder gar auf der StraÙe bleiben. So verhält es sich auch mit den Theatern; jedesmal wenn es Vorstellungen zu volkstümlichen Preisen gibt, ist auf den Theaterzetteln folgende Bemerkung zu lesen: Kinder in Begleitung haben freien Zutritt. Auch im Opernhaus Costanzi füllten bei der Parfifalaufführung Scharen von Kindern vom dritten Lebensjahre an die Logen und das Amphitheater; nur Parkett und Galerie waren ausgenommen. Da saßen sie artig neben ihren Eltern, fünf Stunden lang, ohne Störungen zu veranlassen.

Aus diesem Grunde ist der Kampf gegen die Schundfilme in Rom schneller siegreich zu Ende geführt worden als bei uns; die Mittelklasse hatte das höchste Interesse daran, daß die Vorstellungen einwandfrei waren. Ganz einwandfrei sind sie freilich nicht immer; es macht einen seltsamen Eindruck, Backfische und Kinder z. B. im Film Pataplan und Florette zu sehen, dessen Komik auf ungezählten Ehebrüchen aufgebaut ist; aber der Italiener entschuldigt sich damit, daß das Stück in seiner Absurdität jenseits aller Wirklichkeit und Möglichkeit liegt. Diese Absurdität ist eine der Schwächen des Films in den Augen der Erwachsenen, die etwas Geschmack haben: 2300 m Absurdität, das ist zu lang.

Reizend ist dagegen der Gaumontfilm „Das Gafthaus am Bahnhof“. Kein Ehebruch, keine gewagte Moral, nichts als das behäbige harmlose Milieu der Schachspieler mit ihrem brennenden Ehrgeiz. Es gehört französischer Esprit dazu, um aus dieser einfachen Quelle Ströme der Komik herzuleiten und die Verfolgungs- und Konfusionszenen gut zu motivieren.

Als ein Mißerfolg kann der große historische Film „Spartakus“ von der Firma Pasquali bezeichnet werden. Eine süßlich sentimentale Liebesgeschichte, wie das Kleinbürgertum unserer Zeit sie liebt, und die den alten Römerinnen sicherlich sehr fern lag; die langjährigen Sklavenkriege auf das Niveau des Münchener Bilderbogens herabgebracht, in einer halben Stunde abgehaspelt, mit Akrobatenkunststückchen verquickt, Typen aus der Arbeiterbevölkerung unserer Zeit, mit hastigen eckigen Bewegungen, ach nein, das war keine Erweckung alter Zeiten. Auf diese Weise wird der historische Film bald zu Tode gehetzt sein, zur großen Freude der Kinofeinde. Geschichtliche Filme können nur im Lande, wo die Nachkommen der Protagonisten wohnen, altrömische Filme nur in Rom geschaffen werden, wo es noch viele klassisch schöne Gestalten unter dem Volke gibt, und die Erinnerung an vergangene Größe und Herrlichkeit weiter lebt. Junge Männer und Mädchen drängen sich zu der Teilnahme an Filmaufnahmen; sie betrachten es als eine Ehre und nehmen von selbst die richtigen Stellungen ein, drapieren sich ohne Anweisung so, als wären sie eben von einem antiken Relief herabgestiegen. Und die würdevolle, dabei elastische Haltung haben sie auch im Leben.

Einen guten Einfluß hat der Kino in Rom auf die Trinker gehabt; durch das städtische Zollamt ist der Nachweis geliefert worden, daß seit der Eröffnung der Kinos der Weinkonsum bedeutend zurückgegangen ist. Viele lockt ersichtlich nicht der Wein, sondern das Verlangen nach Gesellschaft in das Wirtshaus. Die Mäßigkeitsvereine könnten sich diese Erfahrung zunutze machen und volkstümliche Unterhaltungshallen neben den Milch- und Teehallen errichten; das würde überraschende Resultate liefern.

Der Hoffmannstalsche Film „Das fremde Mädchen“, der der Filmschöpfung neue Wege und Horizonte eröffnen sollte, und der den Zeitungsberichten nach in Rom großen Beifall gefunden, wurde in Wirklichkeit an einigen Stellen ausgepiffen. Sicher ist, daß die abfällige Kritik dem Inhalt galt; schauspielerisch ist das Stück eine Glanzleistung.

Aber Welch ein entsetzlicher Gedanke, die Verschleppung und das Martyrium eines Mädchens von Musik begleiten zu lassen! Die Musik ist noch nicht komponiert worden und wird wohl auch nie komponiert werden, die das auszudrücken oder in das Reich der Kunst zu erheben vermöchte. Den Zuhörern müßten die Haare zu Berge steigen; sie müßten schreckensbleich davonstürzen.

Schon der unkünstlerische, unbehandelbare Gegenstand stieß das südliche Publikum ab; dazu kam eine Maßlosigkeit in den Bildern, gegen die der Römer wie der alte Grieche sehr empfindlich ist: Umherschleppen eines Sterbenden im Mondenschein, bergauf, bergab, ein Zugeständnis an landschaftliche Effekte, für die der Zuschauer bei dem Graufigen des Arguments gar nicht empfänglich ist, die ihn geradezu beleidigen; endlose Wiederholung einer innern Vision. In Lessings Dramaturgie ist eine Stelle, die von den Geistererscheinungen in Shakespeares Hamlet und Voltaires Semiramis handelt und die Gründe erörtert, die Shakespeares Verfahren künstlerisch rechtfertigen, der Erscheinung des Ninus dagegen in der Semiramis jede Wirklichkeit nehmen. Ein ähnlicher Fehler wie Voltaire ihn begangen, liegt im Drama „Das fremde Mädchen“ vor. — es verstoßt gegen die psychologischen Gesetze.

Ein jeder, der sich über das Wesen seiner innern Visionen Rechenschaft zu geben sucht, wird wahrnehmen, daß diese der Form und der Örtlichkeit nach unbestimmt sind und sich nie außer ihm, in seiner unmittelbaren Nähe befinden. Deshalb die geschlossenen Augen oder der starre abwesende Blick in solchen Augenblicken. Spielt der Seher selbst eine Rolle in der Vision, so sieht er sich darin als Erscheinung unter Erscheinungen. Es gehört ein Willensakt dazu, sie nach außerhalb in die Nähe zu versetzen. Soll nun diese innere Vision nach außen projiziert werden, um seelische Vorgänge zu schildern, so muß sie unbestimmt, flüchtig und in der Ferne erscheinen. Das fremde Mädchen aber, das als innere Vision gedacht ist, erscheint dem Protagonisten hell beleuchtet, bestimmt und drängt sich zwischen ihn und seine Geliebte, während er ganz richtig mit nach innen gewandtem Blick leer in die Ferne starrt. Wenn er dann zeitweise seinen Blick in die Nähe, auf das luftige Bild richtet, wird es zu einer äußern Vision, einer objektiven Erscheinung, wie Hamlets Vater oder Banquos Geist. Das gibt Wirrwarr. Eine einmalige, ferne, unbestimmte Erscheinung wäre sachgemäß gewesen. Das ewige Wiederauftauchen des Bildes zerstört zudem die Bilder, die sich die Phantasie der Zuschauer unwillkürlich gestaltet, und wirkt peinlich. Als äußere Vision gedacht, so etwa als Astralkörper, hätten der Erscheinung ganz andere Gesetze zugrunde gelegen; vor allem durfte sie dann nicht hin und her fahren. Das Hin- und Herflitzen deutet keineswegs Intensität an, es verflacht den Eindruck.

Die nordischen Schriftsteller, die sich mit Vorliebe Gegenstände aus der Romantik und dem Spiritismus wählen, möchte man bitten, deren Wesen etwas genauer zu studieren und es nicht so zu materialisieren. Auch in der Schlussszene des Parsifal begehen manche Sänger VerstöÙe; da ich nie in Bayreuth gewesen bin, weiß ich nicht, wie Wagner selbst sich jene Szene gedacht hat; aber wie dem auch sei — das lange Emporheben des rotfunkelnden Grals, das Umherzeigen, das kein Ende zu nehmen scheint, schwächen den mystischen Eindruck. Mystische Eindrücke sind zeitlos. Ihre Intensität wird nicht durch lange, minutenlange Zeit erhöht, sondern zerstört. Als Gipfelpunkt des ganzen Musikdramas gedacht, muß jener Augenblick in Wahrheit ein Augen-Blick sein.

L'histoire d'un Pierrot, ein Film, der das von den Theoretikern so hoch gepriesene pantomimische Element einführen sollte, entsprach den Erwartungen nicht. Der pantomimische Charakter war nicht rein durchgeführt; Pierrot, der Taugenichts, die ganze Zeit über als Maske, die übrigen Rollen einfach schauspielerisch besetzt. Ein Mißgeschick. Dazu Längen in den idyllischen Szenen, die den dünnen Faden der Handlung zerrissen, und auch auf der Bühne matt ausgefallen wären; nun gar als Bild! Stilgerecht hätte der Teufel kommen und den Pierrot holen müssen; statt dessen hält ein Kind veröhnend die Hände über ihn und seine einst so schmählich verlassene Frau. — Eine Pantomime muß starken Inhalt haben, wenn sie im Film wirken soll, oder kurz und von äußerster Zartheit sein; sonst ist sie langweilig. Malwine Rennert, Rom.

Im D-Zug

Die Lichtbilderei in M. Gladbach

(Fortsetzung)

Cöln und M. Gladbach liegen schon auf dem Vorlande des Meeres. Sein Hauch und seine Linien herrschen hier. Verschwunden die zierlich aufgebauten Fachwerkhäuser des Mittellandes und ihre malerischen Hintergründe. Das einsam breit hinterm Baumkranz gelagerte niederländisch-friese Gehöft bewohnt die endlose Fläche, auf der der Kohl bis in den Winter stehen bleibt. Hier aber hat sich überall hinein der Dämon der niederrheinischen Industrie gewühlt und neue Städte geschaffen, zwischen denen die Bauerngehöfte verkümmern. Arbeiterhäuferei erinnern, wie vieles andere, an England. Und über allem der rauhe Himmel