

complete works. (Oxford text by Craig.) 9 vols. London, Crowde, 1910-11. Für gelehrte Zwecke: A new variorum edition. Ed. by H. H. Furness. Seit 1871. Bisher 18 Bände, und The Old-Spelling Shakespeare Being the works of Shakespeare in the spelling of the best Quarto and Folio texts. Ed. by Furnivall and Boswell-Stone. London, Chatto & Windus. Seit 1908. Bisher 16 Bände.

Von den englischen biographischen Werken nenne ich: Sidney Lee, A life of William Shakespeare. 2. ed. London, Smith, Elder & Co., 1898. Auch in deutscher Übersetzung: Leipzig, Georg Wigand, 1901. — F. Harris, The man Shakespeare and his tragic life story. London, Palmer, 1909, und endlich W. C. Hazlitt, Shakespeare himself and his work. 4. ed. London, Quaritch, 1912.

Buch und Kino.

Von * * * (3. St. verwundet).

Die Wirkung des Kinematographen ist etwa dieselbe wie die eines schlechten Buches: beide unterhalten, ohne zu bilden. Zwar ist es auch nicht unbedingt die Aufgabe des guten Buches, zu bilden, sondern es gilt in dieser Beziehung für heute und morgen der Goethe'sche Satz, daß die Kunst nicht moralisch zu wirken brauche. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß jegliches Machwerk, das ohne die Absicht, bilden zu wollen, in die Erscheinung tritt, ins Gebiet der Kunst fiele, noch weniger, daß das Künstlerische unmoralisch, d. h. in unserem Falle ohne Bildungswert sein müsse.

Die erste Entwicklung des Kinematographen fiel in jene Zeit, in der das Feldgeschrei gegen die Schundliteratur am lautesten hallte. Dick Carter und Buffalo Bill bildeten damals den Lesestoff von Jungdeutschland und spukten in allen Köpfen. Es ist also kein Wunder, daß der mit allen Hunden gehegte Detektiv, sowie der wadere Scout, der nie eine Hand frei hatte, weil er stets gleichzeitig zwei Revolver auf die ihn umringenden Rothäute abschob, die Handlungen der ersten Filme belebten. Das sind die frühesten Beziehungen zwischen Literatur und Kino, in diesem Falle richtiger: Schundliteratur und Schundkino.

Gleichzeitig mit dem Einsetzen des Kampfes gegen Schund und Schmutz in Wort und Bild erhob sich jedoch ein scharfer Widerspruch gegen das Schundkino, der es schließlich durchsetzte, daß die Filme einer strengen Polizeizensur unterstellt wurden. Und damit wurde die Betätigung der Filmfabrikanten in wesentlich andere Bahnen geleitet. Zunächst liehen die beteiligten Unternehmer den Pädagogen ihr Ohr, indem sie für die Jugend nützliche und auch sehr schöne Filme herstellten. Das waren Aufnahmen aus der freien Natur, völkerkundliche, technische, populärwissenschaftliche und Kolonialbilder, kurz alles, was das Herz erfreut und den Geist bilden kann. Aber diese wunderschönen und herzlich gut gemeinten Lichtbilder entbehrten der »Spannung« der Hintertreppensfilme, vielleicht witterte unsere Jugend auch hinter ihnen Moraltheorien, oder sie waren ihnen sonst zu brav. Jedenfalls fanden die Filme so geringen Anklang, daß sich die Theater gezwungen sahen, sie lediglich zur Programmfüllung zu benutzen. Die Interessenten sahen sich nach anderem Stoff um und fanden ihn im sogenannten Kinodrama. Diese Art Drama hatte mit seinem literarischen Namensvetter zunächst keinerlei Ähnlichkeit. Sie wurde nicht in Akte eingeteilt, sondern in Abteilungen, deren Szenen unzählige Male gewechselt wurden, weil das eben beim Kino keinerlei Schwierigkeiten verursachte. Der häufige Shakespearesche Szenenwechsel, der den Regisseuren der Schaubühne so viel Kopfschmerzen macht, ist gegenüber den Szenen-Mattenkönigen der Filmdramen kaum der Erwähnung wert. Die einzelnen Abteilungen waren häufig nicht durch den Gang der Handlung begründet. Ferner schienen diese Filmschauspiele freie Erfindung der Filmfabrikanten und ihrer Mitarbeiter zu sein. Natürlich konnte das nicht immer so bleiben, denn wie es selbst dem erfindungsreichsten Künstler

nicht gegeben ist, dauernd Originelles zu schaffen, so mußte schließlich auch die Phantasie des spitzfindigsten Filmregisseurs erlahmen. Als diese Zeit gekommen war, wurden bei der Literatur Anleihen gemacht, und damit trat die Filmkunst abermals in ein neues Stadium. Die Filmregisseure beschritten nun zwei Wege. Zunächst wandten sie sich an bekannte Dichter oder Literaten und ließen sich besondere den Bedürfnissen des Kinematographen angepaßte Dramen herstellen. Beispiele hierfür sind »Der Andere« von Paul Lindau, ferner der von H. S. Ewers bearbeitete »Student von Prag«. Diese Art der Filmherstellung hat zweifellos einen gewissen inneren Wert, und wenn man ihr keinen positiven Erfolg nachrühmen kann, so mag das daran liegen, daß sie allzuwenig versucht worden ist.

Der zweite Weg war folgender: Die Hersteller suchten irgendein Werk der Literatur, das schon auf dem Büchermarkte seine Zugkraft erwiesen hatte, und arbeiteten dieses für ihren Zweck um. Beispiele hierfür sind Sienkiewicz, Quo vadis?, Lhtton, Die letzten Tage von Pompeji, Schnitzlers Liebelei und viele andere mehr. Dieser Weg ist viel häufiger beschritten worden, weil er der bequemere ist, und die bekannten Titel schon an sich den Erfolg verbürgten. Das sind im wesentlichen die heutigen Beziehungen zwischen Buch und Kino. Sie sind ganz äußerlich, rein stofflicher Natur, während ideelle Beziehungen überhaupt nicht zu bestehen scheinen.

Das Kino ist eine ausländische Pflanze, und es wundert uns deshalb nicht, daß es sich zur Industrie entwickelt hat, während es doch ein Kunstzweig sein könnte. Daß wir es trotz seines kulturwidrigen Zustandes in seiner ursprünglichen Form übernommen haben, ist kein gutes Zeichen. Der Filmvertrieb mit seiner Organisation, seiner Reklame und allem Drum und Dran ist so ausländisch, vor allem aber deutscher Arbeit und deutschem Wesen so fremd, daß es einem ganz hoffnungslos zu Mute wird. Sämtliche Filmtheater sind heute über einen Leisten. Sie abonnieren einfach bei einer Filmfabrik und haben damit ihr Programm für eine bestimmte Zeit fertig. Irgendwelche Charakterisierung, freie Stückwahl, wie bei der Schaubühne, gibt es nicht, weil das den geordneten Verleihbetrieb und das Geschäft beeinträchtigen würde. Es bleibt hier nur eine Umgestaltung von Grund aus übrig.

Nun sind ja allerdings Filmkunst und Dichtkunst wesensverschieden in der Darstellung, aber gerade diese Tatsache sollte eine schöne Aufgabe enthalten, nämlich über diese Schwierigkeiten hinweg ein einheitliches künstlerisches Ganzes zu schaffen. Wenn man aber ein Werk mit seiner Filmbearbeitung vergleicht, so fällt sofort die Gedankenlosigkeit der Übertragung auf. Die Handlung eines literarischen Werkes, etwa eines Romans, kinematographisch darzustellen, ist sehr schwer, die vielen psychologischen Feinheiten gehen fast immer verloren. Glendes Stückwerk ist das heutige Lichtspiel schon dadurch, daß eine komplizierte Handlung ohne textliche Erklärung nicht verständlich gemacht werden kann. Diese Tatsache legt den Gedanken nahe, daß der Kinematograph weit über sein Ziel hinausgeschossen ist. Man möge sich der mittelalterlichen Pantomime erinnern, und man erkennt sofort die Hemmungen und Möglichkeiten des Kinos. Der Kinematograph kann vielleicht einmal die Fabel, den Kern der Handlung eines literarischen Werkes zur Darstellung bringen, niemals aber wird er imstande sein, den Inhalt eines Werkes in dem Sinne zum Ausdruck zu bringen, wie es bis jetzt versucht wurde.

Ob diese Kultivierung des Kinos möglich ist, weiß ich nicht. Mir jedenfalls erscheint es durchaus nicht unmöglich, seine Betätigung auf das rechte Maß zurückzuführen oder in andere Bahnen zu lenken. Die Schwierigkeit besteht vielleicht nur in der Auffindung, geschickten Bearbeitung und künstlerischen Darstellung von einfachen Stoffen. Will man das literarische Moment heranziehen, so bedarf es zumindest einer behutsameren Behandlung des Gegebenen, und vor allem muß man vom Sensationsmäßigen absehen, dem wirkliche Kunst stets fremd sein wird. Solange dies nicht geschieht, kann es das Buch nur diskreditieren, wenn es mit der Filmkunst in einem Atem genannt wird.