



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Lange, Konrad: Die "Kunst" des Lichtspieltheaters

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

forderungen des praktischen Lebens einerseits und doch auch wieder zu den Kräften und Bedürfnissen der Jugend zu halten. Auch hier ist größere Elastizität nötig, als die heutige Organisation sie schaffen kann; auch hier würde eine freie, aber ständig arbeitende Kommission leichter einen wünschenswerten Ausgleich schaffen können.

So zeigt sich auch in den Einzelheiten jener Geist der Freiheit, der in der Althoff'schen Ära die führenden Männer beseelt hat. Möge sie keine bloße Episode in der Geschichte unseres Unterrichtswesens bleiben, möge jener Geist unserer Unterrichtsverwaltung nicht wieder abhanden kommen! Mögen sich Männer finden, die sich als wahre Nachfolger derer, die vom Schauplatz der entscheidenden praktischen Arbeit abgetreten sind, fühlen dürfen! Das ist alles, was wir unserem Staate und seinem Schulwesen wünschen können.



## Die „Kunst“ des Lichtspieltheaters

Von Professor Dr. Konrad Lange in Tübingen

Zum Thema „Kinematograph“ brachten die Grenzboten folgende Aufsätze: Vom „Geschmack“ der Völker. Von Dr. Warstat. 1912. Heft 6.  
 — Zwischen Kino und Theater. Von Dr. Warstat. 1912. Heft 23.  
 — Städtische Musterlichtbildbühnen. Von Dr. Warstat. 1912. Heft 39.  
 — Kino-Dramaturgie. Von Dr. Goldstein. 1913. Heft 16. — Schundfilm und Filmzensur. Von Dr. Hellwig. 1913. Heft 16.

Die Schriftleitung.



Es ist nachgerade höchste Zeit, daß die Auswüchse des Kinematographen beschnitten werden. Man sollte sie nicht nur literarisch bekämpfen, sondern auch auf dem Wege der Gesetzgebung eindämmen und beseitigen. Denn die Erfahrung hat gelehrt, daß die so beliebte „Aufklärung des Volkes“ ja doch nicht ausreicht.

Seit zwanzig Jahren und mehr arbeitet man an der künstlerischen Erziehung der Jugend, der Arbeiter und des mittleren Bürgerstandes. Und das Ergebnis ist, wenn man aufrichtig sein soll, gleich Null. Das heißt, es ist ein absoluter Tiefstand des künstlerischen Urteils festzustellen. Auf dem Gebiete der Malerei haben wir den Futurismus, auf dem des Theaters den Kino. Die Mehrzahl der Menschen ist ästhetisch noch nicht einmal so gebildet, daß sie den Schwindel des Futurismus als solchen durchschaut. Und sie ist mit ihrem Kunstverständnis noch nicht einmal so weit gekommen, daß sie das Unkünstlerische an den sogenannten Dramen im Lichtspieltheater erkennt. Aber freilich, wenn man in der

Gesellschaft sogar Künstler antreffen kann, die die große Anregung preisen, die sie dem Kinodrama verdanken, ja wenn sich sogar Dichter nicht scheuen, ihre Dramen — Wortdramen! — kinematographisch zuzufügen, d. h. verhunzen zu lassen, was kann man dann vom großen Publikum erwarten? Wenn so etwas am grünen Holze geschieht, was hat man wohl von dem dürren zu hoffen?

Nein, von selbst werden die Dinge, das hat sich jetzt deutlich gezeigt, nicht besser werden. Verständiges Zureden, Aufklärung und Überredung haben keinen Erfolg. Da kann nur das Gesetz helfen. Wer nicht freiwillig und aus Überzeugung in den richtigen Weg einlenkt, bei dem müssen Staat und Polizei das Nötige tun. Und glücklicherweise gehen ja auch schon einige deutsche Bundesstaaten in dieser Richtung vor. So haben wir z. B. in Württemberg kürzlich von der Regierung einen ausgezeichneten Gesetzesentwurf erhalten, der an Strenge nichts zu wünschen übrig läßt und sich der Zustimmung aller Urteilsfähigen erfreut. Mit Spannung sieht man auf die beiden Kammern, die den Entwurf soeben beraten, und jedermann hofft, daß sie ihn seinem wesentlichen Inhalte nach annehmen. Dann kann Württemberg auch für die anderen Bundesstaaten vorbildlich werden.

Natürlich fehlt es auch nicht an solchen, die bei aller Anerkennung des ganzen Entwurfes doch an einigen grundlegenden Artikeln desselben Anstoß nehmen. Die Argumente, deren sie sich dabei bedienen, sind aber derart, daß man ruhig sagen kann: auch die besten Kenner des Kinos, die es jetzt bei uns gibt, haben noch immer nicht verstanden, worin denn eigentlich die Gefahren der Kinodramatik bestehen, und was ihren fundamentalen Unterschied von der dramatischen Kunst, d. h. der Kunst der wirklichen Bühne ausmacht. Das sind eben Dinge, die man mit der Jurisprudenz allein nicht fassen kann. Zu ihrer richtigen Beurteilung gehört vielmehr ein fester ästhetischer Standpunkt, eine klare Anschauung vom Wesen der Kunst. Deshalb sei es dem Ästhetiker gestattet, von seinem Standpunkte aus gewissen juristischen Vorurteilen entgegenzutreten, die nur zu sehr geeignet sind, die Streitfrage zu verwirren und das klare Urteil zu trüben. Wir sind leider durch den Kampf gegen die lex Heinke und durch die liberale Agitation der Goethe-Bünde allmählich in eine so unbedingte Toleranz allem gegenüber, was nur von weitem nach Kunst aussieht, hineingeraten, daß es wohl an der Zeit ist, sich einmal zu befinden, wem denn eigentlich dieses humane Wohlwollen gilt, d. h. ob das, was man um keinen Preis durch Gesetze und Polizeimaßregeln beeinträchtigen möchte, denn wirklich den Namen Kunst verdient.

Da muß ich nun gleich betonen, daß der Kampf gegen den Kino, der jetzt unter stetem Protest des organisierten Kinokapitals auf der ganzen Linie ausgefochten wird, nur diejenigen Vorführungen der Lichtspieltheater trifft, die unter dem Namen „Dramen“ oder „Kunstfilms“ bekannt sind. Man versteht darunter pantomimisch zugestuzte Handlungen dramatischen Charakters, die sich zum größten Teil als Bearbeitungen richtiger Bühnenstücke darstellen. Diese

teils rohen und sensationellen, teils schwächlichen und sentimental „Kunstfilms“ sind es vor allem, gegen die sich die Opposition richtet, und auf die sich denn auch die gesetzlichen Bestimmungen, von denen eben die Rede war, vorzugsweise beziehen. Nur von ihnen soll deshalb im folgenden gehandelt werden. Damit ist aber gesagt, daß es sich für uns nicht um einen Kampf gegen den Kino als solchen handelt, sondern nur um eine Opposition gegen bestimmte Teile der Aufführungen, bestimmte Nummern des Repertoirs. Nichts wäre verkehrter als dieser schönen Erfindung überhaupt Schwierigkeiten in den Weg legen zu wollen. Daran denkt auch, soviel ich sehe, niemand. Kein Mensch wird dem Kino verwehren, allerlei Tagesereignisse nach der Art eines gewissenhaften Reporters photographisch festzuhalten und im bewegten Bilde dem Publikum vorzuführen. Noch niemals ist etwas dagegen eingewendet worden, daß schöne Landschaften und Reiseaufnahmen, z. B. Darstellungen der bewegten See oder Blicke aus dem fahrenden Eisenbahnwagen im Lichtspieltheater zur Anschauung gebracht werden. Und wer hätte wohl je ein Bedenken dagegen gehabt, daß interessante Bewegungsvorgänge wie Manöver szenen, technische Manipulationen, landwirtschaftliche Arbeiten und dergleichen im bewegten Bilde vorgeführt werden, ganz zu schweigen von der Benutzung des Kinematographen für wissenschaftliche Zwecke, z. B. die Veranschaulichung gewisser sich in Bewegungen äußernder Naturvorgänge oder dergleichen mit der Absicht, über Fragen der Medizin und der Naturwissenschaft Licht zu verbreiten?

Ja selbst für künstlerische Zwecke kann das Lichtspieltheater ohne Bedenken nutzbar gemacht werden. Zunächst in Form der Burleske, die mit ihren spaßhaften Übertreibungen und phantastischen Kombinationen so recht das spezifische Feld einer Technik ist, für die es eigentlich keine Unmöglichkeiten gibt. Sodann als ein Surrogat des Tanzes und der Pantomime, das in dieser Form, besonders in Verbindung mit wirklich guter Musik, Effekte hervorbringen kann, die dem wirklichen Tanz und der wirklichen Pantomime nur wenig nachstehen.

Wogegen sich der Kampf allein richtet, das sind vielmehr jene fast immer nur in notdürftiger Weise zugestutzten, des Wortes beraubten und ganz auf die Bewegung eingeschränkten szenischen Arrangements, die mit wirklichen Theateraufführungen eigentlich nur das mimische Element der Bewegung und des Gesichtsausdrucks und die Tatsache gemein haben, daß Schauspieler bei ihnen als Modelle benutzt worden sind. Aber gerade sie nehmen in der Regel einen so großen Teil der Vorstellung in Anspruch — oft bis zu zwei Stunden —, daß man ganz ruhig sagen kann: sie sind es, die ihr den eigentlichen Charakter verleihen. Und mehr als das: sie bilden auch denjenigen Teil der Vorführungen, der die größte Anziehungskraft ausübt, auf den deshalb nicht nur die Besitzer, sondern auch die Besucher des Kinos den meisten Wert legen. Man kann deshalb sehr oft das Urteil hören, daß mit den „Dramen“ das ganze Lichtspieltheater steht und fällt, daß, wenn man sie beseitigen oder einschränken wollte, der ganze Kino seine Lebensfähigkeit mit einem Schlage ver-

lieren würde. Daraus sieht man ganz deutlich, wie gering gegenwärtig die Entwicklung der übrigen Nummern des Repertoires ist, wie wenig sich Dichter, Schauspieler und Musiker bisher bemüht haben, die im Wesen des Kinetographen liegenden Möglichkeiten der Entwicklung auszunutzen, d. h. einen eigentlichen Kinostil auszubilden.

Solange die Dinge so liegen, muß man sagen, daß der Kino seine Kinderkrankheiten noch nicht überwunden hat. Und das ist deshalb sehr schlimm, weil aus der einseitigen und übertriebenen Betonung der Dramen dem wirklichen Theater eine Konkurrenz erwächst, die in ihrer vollen Tragweite noch immer nicht erkannt zu sein scheint. Wohl weiß man, daß in Deutschland viele kleinere Theater infolge der Konkurrenz des Kinos eingegangen sind und geradezu in Lichtspieltheater haben umgewandelt werden müssen. Aber man sagt sich zur Beschwichtigung wohl: das waren Poffen- und Operettenbühnen, an denen nicht viel verloren war, und gegen die ein gutes Lichtspieltheater vielleicht sogar als Gewinn gelten könnte. Und man unterschätzt dabei den Verlust an wirklich künstlerischen Werten, der mit diesem Vordringen der Lichtspieltheater verbunden ist. Denn sie bereiten dem echten Theater nicht nur insofern Konkurrenz, als sie ihm durch ihre Billigkeit und das Sensationelle ihrer Vorführungen das Publikum abspenstig machen und damit die Lebensfähigkeit untergraben, sondern sie schädigen auch die Bühne und die ganze dramatische Kunst dadurch, daß sie das Publikum der Fähigkeit, dramatische Werte zu erkennen und zu genießen, völlig berauben, und zwar in einer Weise, die, wenn das so fortgeht, notwendig zum Verfall der Bühnenkunst führen muß. Daß man diese Gefahr in weiteren Kreisen immer noch nicht erkannt hat, daß man infolgedessen auch die Gesetze und Gesetzentwürfe, die sich auf die Einschränkung des Lichtspieltheaters beziehen, immer wieder falsch beurteilt und ungerecht kritisiert, beruht auf einer ganz verkehrten Auffassung von dem angeblich „künstlerischen“ Charakter der kinematographischen Vorstellungen. Man stellt diese nämlich vielfach mit wirklich künstlerischen Theateraufführungen auf eine Stufe und will sie genau wie diese behandeln, d. h. von jeder strengen Zensur befreit wissen. Dafür nur ein Beispiel:

Der erwähnte württembergische Gesetzentwurf bestimmt im Artikel 2: „Die Zulassung eines Bildstreifens ist zu versagen, wenn seine öffentliche Vorführung vermöge der dargestellten Vorgänge oder der Art, wie sie dargestellt werden, geeignet wäre, die Gesundheit oder Sittlichkeit der Zuschauer zu gefährden, oder eine verrohende oder die Phantasie verderbende oder überreizende oder den Sinn für Recht und öffentliche Ordnung verwirrende oder abstumpfende Einwirkung auf sie auszuüben.“ Eine durchaus zutreffende Bestimmung, die insbesondere auf die sogenannten Schundfilme, d. h. Bildstreifen mit sexuell anstößigem oder sonstwie sensationellem Inhalt, vollkommen paßt. Aber freilich eine Bestimmung, durch die ein großer Teil der Dramen unmöglich gemacht werden würde. Das darf aber natürlich nicht sein, denn darunter könnten ja

die armen Kinobesitzer leiden. Und deshalb hat der Schöpfer des Wortes „Schundfilm“, Gerichtsassessor Dr. Albert Hellwig (Berlin-Friedenau), in mehreren Artikeln diesen Paragraphen beanstandet, weil er eine ästhetische Zensur enthalte, zu der der Staat nicht berechtigt sei\*).

Hellwig argumentiert folgendermaßen: die verderbliche Wirkung des Schundfilms nicht nur auf Kinder, sondern auch auf Erwachsene (die ja in solchen Fällen der Mehrzahl nach große Kinder sind), steht außer Frage. Es handelt sich nur darum, wieweit der Staat berechtigt ist, aus diesem beklagenswerten Zustand die Folgerung zu ziehen, daß mit Hilfe von Repressivmaßnahmen gegen die Schundfilms eingeschritten wird. In dieser Beziehung betont Hellwig nun, daß ein polizeiliches Einschreiten aus ästhetischen Gründen weder mit dem geltenden Recht vereinbar sei, noch daß es wünschenswert sei, die Polizei zum Zensor in Geschmacksfragen zu machen. In unserem heutigen Rechtsstaat pflege man der Polizei nur diejenigen Befugnisse einzuräumen, die unbedingt erforderlich sind, um das Publikum im öffentlichen Interesse vor denjenigen Gefahren zu schützen, vor denen es sich nicht selbst schützen kann. Daß Kinder wie Erwachsene sich gegen die ethischen und ästhetischen Gefahren des Kinos nicht schützen können, habe zwar die Erfahrung zur Genüge gelehrt. Dennoch liege bezüglich der ästhetischen Fragen kein dringendes öffentliches Interesse vor, welches staatliche Schutzmaßnahmen unbedingt erforderlich mache. Gewiß ist die Geschmacksverirrung der Kinodramatik außerordentlich bedauerlich, aber daß dadurch die öffentliche Ordnung und Sittlichkeit gefährdet werde, wird man nicht behaupten wollen. Wenn man den Zensor zum Richter über ästhetische Fragen beim Kino mache, müsse man konsequenterweise auch die ästhetische Zensur beim Theater einführen. Ist auch der ethische Schaden, welchen die Schundfilms anrichten, unendlich viel größer als der Schaden, der von ethisch verwerflichen Theaterstücken droht, so kann man doch nicht in Abrede stellen, daß die große Mehrzahl der gehaltlosen Operetten, der faden geistlosen Dramen auch nur ästhetischer Kitsch ist. Vom ästhetischen Standpunkt aus könnte man also eine Reform des Theaters nicht minder wünschen als eine Reform des Kinos, und doch wird niemand daran denken, für die Theaterstücke eine ästhetische Zensur vorzuschlagen. In dieser Beziehung ist aber sicherlich, was dem Theater recht ist, auch dem Kino billig.

Es ist sehr zu bedauern, daß ein Jurist, der sich selbst um die richtige Beurteilung des Schundfilms so verdient gemacht hat wie Hellwig, aus formal juristischen Gründen die einzig richtige Schlußfolgerung, die aus seiner Beurteilung gezogen werden muß, nicht zu ziehen wagt. Das Argument, daß ein polizei-

\*) Schwab. Merkur vom 28. Februar 1913 Nr. 98 und 2. April Nr. 149. Volkswart, Organ des Verbandes der Männervereine zur Bekämpfung der öffentlichen Unsitlichkeit, 6. Jahrgang 1913, S. 67 ff. Projektion 1913 S. 1457. Bild und Film, Jahrg. II, S. 159. Zeitschrift für die freiwillige Gerichtsbarkeit und die Gemeindeverwaltung in Württemberg und „Jugendfürsorge“ 1913. Vgl. dagegen die Erwiderung von Gaupp in Schwab. Merkur 12. März Nr. 117, mit der ich vollkommen übereinstimme.

liches Einschreiten mit dem geltenden Recht nicht in Einklang stehe, hat, da es sich ja um Vorschläge de lege ferenda handelt, keine Bedeutung. Die Angst vor der polizeilichen Bevormundung mag in Preußen bis zu einem gewissen Grade berechtigt sein, in Württemberg ist sie es nach dem Urteil der Sachkenner jedenfalls nicht. Der Hauptfehler aber, den Hellwig macht, ist der, daß er die kinematographischen Vorführungen — ich meine natürlich immer nur die „Dramen“ — als Kunstwerke behandelt, was sie nicht sind, was sie schon aus rein äußerlichen Gründen nicht sein können. Und da dies der Punkt ist, den die meisten Menschen gar nicht zu verstehen scheinen, sei es mir gestattet, darauf etwas näher einzugehen.

Es ist bekannt, daß die Kunst sehr vieles darstellen darf, was in der Wirklichkeit verboten ist, d. h. Anstoß erregen, ja sogar bestraft werden würde. Maler und Dichter dürfen Handlungen und Vorgänge schildern, die an sich unerlaubt sind, und ihre Werke werden an öffentlichen Orten ausgestellt, vorgelesen und aufgeführt, wo der wirkliche Vorgang einfach verboten wäre. Nicht nur, daß die bildende Kunst ganz ungeniert, und zwar mit vollem Recht, das Nackte darstellt, Männlein und Weiblein in adamitischem Kostüm nebeneinander stehen läßt, was in der Wirklichkeit durchaus verpönt ist. Auch die Poesie schildert ohne Bedenken die aller schlimmsten Verbrechen, Mord und Totschlag, Ehebruch, Verführung, Raub, Diebstahl und Brandstiftung, auf denen im Leben zum Teil schwere Strafen stehen, deren Anblick uns deshalb durch Sitte und Gesetz aufs strengste verwehrt wird. Ja gewisse Kunstgattungen, wie die Tragödie und der soziale Roman, haben sogar im allgemeinen eine Vorliebe für graufige, häßliche und verbrecherische Handlungen, gegen deren Anblick wir uns im Leben mit allen Mitteln zu schützen suchen.

Der Grund, warum Kunst und Wirklichkeit hierin so ganz auseinandergehen, ist bekannt. Die Kunst, die nach starken Gefühlswirkungen strebt, bietet uns diese ausgesprochenen Handlungen nicht als Wirklichkeit, sondern in der Form von Scheinhandlungen dar. Wir nehmen den Inhalt eines Kunstwerkes, wenn ich mich so ausdrücken darf, immer nur hypothetisch, mit einem gewissen Vorbehalt in uns auf. Um Gefühle erleben zu können, setzen wir den Fall, daß es so wäre, wie der Künstler es darstellt. Beim Anblick eines auf der Bühne dargestellten Mordes sagen wir uns im stillen: dieser Mord würde sich, wenn er in Wirklichkeit passierte, ungefähr so abspielen. Bei dem Bilde einer Hinrichtung sagen wir, sie würde, wenn wir sie miterleben dürften, etwa so vorbereitet werden wie es der Maler hier darstellt. Durch dieses „hypothetische Schauen“, wie ich es einmal nennen will, durch diesen imaginären Charakter alles in der Kunst von uns Gesehenen werden die inhaltlichen Gefühle, d. h. die Gefühle, die denjenigen entsprechen, welche der dargestellte Inhalt in der Wirklichkeit bei uns auslösen würde, ganz bedeutend abgeschwächt. Und zwar wird diese Abschwächung umso größer sein, je mehr wir bei der Anschauung des Kunstwerks an den Künstler denken, der das Werk geschaffen hat, d. h. je

stärker die künstlerische Individualität ist, die sich in dem Kunstwerk ausspricht. Das ist es eben, was wir ästhetische Anschauung nennen, eine Anschauung, die sich aus zwei Dingen, nämlich dem Erleben der Inhaltsgefühle und der Bewunderung des Künstlers zusammensetzt.

Dies allein kann uns auch davor bewahren, die Gefühle, die wir beim Anblick z. B. einer Theateraufführung erleben, in die Tat zu übersetzen. Wir kommen dem Helden, den wir auf der Bühne von dem Dolche des Mörders bedroht sehen, nicht zu Hilfe, was wir doch in der Wirklichkeit unbedingt tun würden. Denn es ist uns bekannt, daß das, was wir da sehen, nur Schein ist, daß der Dolch ein Theaterdolch ist, der nicht in die Brust eindringt. Wir rufen nicht nach der Polizei, wenn wir sehen, daß die Unschuld bedroht ist, denn wir wissen ja, daß es nicht zum Äußersten kommen kann, weil alles, was da auf der Bühne vor sich geht, nur Schein, nicht Wirklichkeit ist. Gerade darauf beruht ja der höhere Kunstgenuß, d. h. die befreiende Wirkung, die von der Kunst ausgeht, daß wir zwar zu Gefühlen angeregt werden, diese aber nur soweit miterleben, wie der Künstler es gewollt hat oder wir selbst es im Bewußtsein des ästhetischen Scheins, der uns geboten wird, wollen.

Ganz anders ist die Wirkung im Kino. Zwar sitzen wir auch da in einem Zuschauerraum und sehen etwas, was sich vor unseren Augen abspielt, was uns vorgespielt wird. Aber diese Vorspielung ist so sehr auf die Erregung wirklicher Gefühle berechnet, das Scheinhafte ist bei ihr so sehr zurückgedrängt, daß die „Freiheit des Gemütes“, wie Schiller sagen würde, dabei nicht gewahrt werden kann. Man hat viel über die Gründe nachgedacht, die dem Kino zu seiner ungeheueren Popularität verholfen haben. Die Billigkeit der Vorstellungen, die Bequemlichkeit des Besuches, die geringen geistigen Anforderungen, die es stellt, werden dabei immer in erster Linie genannt. Aber alles das ist nichts gegen die Tatsache, daß die Zuschauer im Lichtspielhause die vorggeführten Ereignisse viel intensiver erleben als im gewöhnlichen Theater. Man mache sich nur klar, worauf das beruht.

Im Theater sind uns die Ereignisse, die sich auf der Bühne abspielen, schon durch das erhöhte Podium der letzteren bis zu einem gewissen Grade entrückt, über die Wirklichkeit emporgehoben. Die Kulissen, die das Bühnenbild einrahmen, sondern es von der Umgebung ab, ähnlich wie das gemalte Bild durch seinen Rahmen von der Umgebung abgefordert, als etwas für sich Bestehendes, als ein Scheinbild charakterisiert wird. Im Theater ist der Zuschauerraum meistens hell genug, daß man seine nächste Umgebung erkennen, sich mit seinen Nachbarn zusammen als Zuschauer, als an der Handlung Unbeteiligte fühlen kann. Dazu kommen dann die Worte, die von den Schauspielern gesprochen werden, und die zum Teil schon durch ihre poetische Form, dann aber auch durch die Art des Vortrags das Kunstwerk im wesentlichen ausmachen. Sollen sie verständlich sein und soll der Gefühlsgehalt des Schauspiels auf den Beschauer übergehen, so muß eine ganz besondere Kunst der Sprache

angewendet werden, eine Kunst, von der freilich die meisten Menschen nichts wissen, weil sie keine Kultur der Sprache haben. Dazu gehört schon die weit über die sonst herrschende Gewohnheit gesteigerte Deutlichkeit der Aussprache, dann aber die vom Dichter vorgenommene poetische Steigerung des Ausdrucks, das Bildliche, Anschauliche, akustisch Wohlthuende einer schönen poetischen Sprache. Alle diese Dinge, die wir unter dem Begriff Stil zusammenfassen, haben nicht den Zweck, die Natur zu idealisieren, die an sich vielleicht häßliche Wirklichkeit zu verschönern, sondern einerseits den, die Handlung zu verdeutlichen, das Spiel auch auf die Entfernung verständlich zu machen, anderseits den, einen Schutzwall für unser Gefühl zu schaffen, durch den wir uns der oft nur zu graufigen Handlung gegenüber jenes Bewußtsein der Freiheit wahren können, ohne welches keine ästhetische Wirkung denkbar ist.

Gerade diese Schutzvorrichtungen fehlen nun dem Kino. Da gibt es keine Bühne, durch welche die Handlungen über das Niveau des Alltäglichen emporgehoben würden. Da fehlt der Kulissenrahmen, der uns die Ereignisse als etwas für sich Bestehendes, von der Wirklichkeit Getrenntes erscheinen ließe. Da fehlt die Sprache mit ihren Möglichkeiten der Idealisierung, mit ihrem Wohlklang, an dem wir uns berauschen könnten. Da ist der Zuschauerraum so verdunkelt, daß wir schon unseren nächsten Nachbar nicht erkennen können. Das einzige was wir wahrnehmen, ist das helle Viereck an der Wand uns gegenüber, auf dem sich die Menschen zwar farblos und lautlos, aber doch so bewegen, wie es etwa die Menschen auf jenen vor den Fenstern angebrachten Spiegeln tun, in denen unsere Großmütter und Urgroßmütter das Leben auf der Straße zu beobachten pflegten.

Mit einem Worte, das, was wir im Kino sehen, ist gar nicht Kunst, sondern Wirklichkeit. Es ist zwar nach einer gespielten, d. h. von Schauspielern vorgestellten Szene photographiert, aber es ist nicht durch künstlerische Mittel über die Wirklichkeit emporgehoben. Vor allem ist aus diesem Spiel gerade das Wichtigste, nämlich das Wort hinweggenommen. Und mit ihm ist der Gehalt im tieferen Sinne, das, was den Inhalt des Stückes in erster Linie ausmacht, beseitigt. Übrig geblieben ist nur der äußerliche Vorgang als solcher, die Bewegung, die Mimik, die natürlich, um trotz dieses Ausfalls zu wirken, gesteigert, d. h. ungebührlich übertrieben werden muß, wodurch alles einen gewaltfamen, sensationellen, rohen und widerwärtigen Charakter annimmt. Durch die raffinierte Art der Aufmachung, durch die Konzentration der Aufmerksamkeit auf die beleuchtete Bildfläche wird der Bewegungsvorgang als solcher in seiner Wirkung maßlos gesteigert, und darauf beruht in erster Linie das Faszinierende, das ungesund Erregende, das diese Vorführungen haben.

Und dazu nehme man nun den sensationellen Inhalt dieser Schundfilms, diese raffinierte Anhäufung alles Rohen, Gemeinen und Perverten, was es je in der Welt gegeben hat: Mordanschläge, Brandstiftungen, Verbrecherverfolgungen, Eisenbahnunglücke, Menschen in der Gewalt reißender Tiere

Martyrien, Stierkämpfe, explodierende oder einen Abhang herunterstürzende Kraftwagen und was dergleichen schöne Dinge mehr sind, die auch ohne Worte, rein durch das Geschehnis als solches erschreckend, ängstigend und schaudererregend wirken. Und nachdem man sich das alles und die Art der Vorführung recht lebhaft vergegenwärtigt hat, frage man sich, ob das überhaupt noch als Kunst bezeichnet werden kann! Ich glaube, wenn man durch Zusammentragen lauter unkünstlerischer Elemente zeigen wollte, was nicht Kunst ist, so könnte man nichts besseres tun, als einfach ein solches Lichtspiel-drama nennen!

Man stelle sich nur, um den Unterschied zwischen Kunst und Unkunst zu verstehen, vor, wie etwa ein Dichter den Selbstmord schildern würde und wie er im Kino dargestellt wird. Der Dichter motiviert den furchtbaren Entschluß des Helden, seinem Leben gewaltsam ein Ende zu machen, in psychologischer Weise. Er zeigt, wie er ganz allmählich, durch die Macht der Ereignisse, durch seine eigene innere Entwicklung zu dem letzten Schritte gedrängt wird. Dadurch erhält die tragische Handlung etwas, ich will nicht sagen Versöhnendes, aber doch wenigstens Verständliches. Man sieht, daß es nur ganz besonders schwere Ereignisse, geradezu unentrinnbare Schicksale sind, die dazu führen konnten, und das allein ist es eben, was den Anblick solcher Ereignisse auf der Bühne erträglich macht. Der Dichter kann so etwas allmählich vorbereiten, psychologisch begründen, als notwendig erscheinen lassen, weil er das Wort als Kunstmittel zur Verfügung hat, und mit dem Worte den Gedanken, den Gefühlsausdruck, den Zweifel, die Abwägung des Für und Wider. Gerade das ist aber bei einem Drama die Kunst.

Wo bleibt diese nun im Kino? Ihm ist das Wort versagt. Er greift folglich aus der ganzen Reihe von Handlungen, die erst in ihrer Gesamtheit die Handlung ausmachen, nur die äußerlichen Bewegungsvorgänge heraus. Für ihn ist der Selbstmord identisch mit dem Zücken eines Dolches oder dem Losdrücken eines Revolvers. Wir sehen das mit an, so wie wir es im Leben mit ansehen würden, d. h. von Angst und Schrecken erfüllt, ganz niedergeschmettert von dem Unglück, das wir nicht verhindern können. Ich brauche nach dem Gesagten nicht zu betonen, daß so etwas das reine Gegenteil von künstlerischer Wirkung ist.

Daraus erklärt es sich nun auch, daß die Kritiker des Kinematographen fast einstimmig der Überzeugung sind, daß viele dieser Dramen eine verrohende zum Verbrechen anreizende Wirkung ausüben, daß insbesondere Kinder durch den fortwährenden Anblick von Verbrechen, die noch dazu als etwas ganz Gewöhnliches und Alltägliches erscheinen, selbst auf den Weg des Verbrechens gedrängt werden. Hellwig freilich möchte das bezweifeln oder jedenfalls die Beweise, die dafür vorliegen, in ihrer Tragweite abschwächen: ebenfalls ein sehr bedauerliches Bemühen und eine durchaus irreführende Kritik. Die Tatsachen, die hier vorliegen, reden wahrlich eine deutliche Sprache. Es ist auch

durchaus nicht einzusehen, warum der Einfluß auf die Kriminalität, der für die Schundlektüre längst nachgewiesen ist und bei so vielen Verbrechern festgestellt werden kann, beim Lichtspieltheater, das doch viel stärker als die Lektüre auf das ganze Gefühlsleben einwirkt, nicht vorhanden sein soll. Das ist eben der Punkt, wo sich der Unterschied von Kunst und Unkunst am deutlichsten zeigt. Die wahre Kunst regt uns nicht unmittelbar zum Handeln an, weil sie nur ästhetischer Schein ist. Sie wirkt nicht direkt ethisch auf uns ein, sondern läßt uns nur bei der Anschauung verharren. Die Pseudokunst des Kinetographen dagegen muß notwendig Handlungen auslösen, eben weil sie nicht Kunst, sondern Wirklichkeit, raffiniert vorgeführte Wirklichkeit ist. Wenn es schon Menschen gibt, die der Meinung sind, daß eine nackte Venus Tizians leicht erregbare Menschen zu sexuellen Exzessen verleiten kann, wie groß muß da erst die Wirkung all dieser unmoralischen und verbrecherischen Handlungen sein, die uns im Lichtspieltheater vorgeführt werden? Eine Venus Tizians ist doch wenigstens durch die Kunst der Darstellung in ein höheres Niveau emporgehoben, wo sie jenseits von Gut und Böse steht. Ein Mordfilm oder ein sexueller Film dagegen ist in den meisten Fällen nicht einmal künstlerisch eingekleidet, muß also mit der brutalen Kraft der Wirklichkeit auf erregbare Menschen, besonders Kinder und Ungebildete wirken.

Gerade deshalb ist es nun aber auch unzulässig, beim Lichtspieltheater die ästhetischen und ethischen Wirkungen so scharf voneinander zu scheiden, wie es die toleranten Kritiker durchaus möchten. Man kann nicht sagen: wir wollen zwar die ethischen Auswüchse des Kinos beschneiden, aber die ästhetischen Mißgriffe gehen uns nichts an, da sie keinen Schaden stiften. Sondern die Sache liegt vielmehr so: die ästhetische Minderwertigkeit der Kinodramen ist geradezu die Hauptursache ihrer ethisch verderblichen Wirkung, denn ihr graufiger Inhalt wird nicht durch die Kunst eines wahren Dichters in seiner Wirkung abgeschwächt und vertilgt. Die ästhetischen Fehler eines solchen Stückes werden immer gleich in ethische Gefahren umgesetzt, weil der Schutzwall fehlt, den die künstlerische Formulierung bieten würde. Deshalb ist es ja auch so verkehrt, wenn man die Verteidigung des Nackten in der bildenden Kunst, die gewiß ihre volle Berechtigung hat, auch auf die Photographie oder gar auf das Leben, auf Nackttänze u. dgl. ausdehnen möchte. Was für die Kunst gilt, gilt eben für die Natur oder für die Pseudokunst nicht. Wir haben nicht das geringste Interesse daran, minderwertige Kunst unter dem Vorwande zu schützen, daß die wahre Kunst keine polizeiliche Maßregelung vertrage. Eben deshalb müssen wir uns von dem falschen Vorurteil frei machen, daß das Lichtspieltheater gegen polizeiliche Bevormundung geschützt werden müsse, weil es Kunst sei. Im Gegenteil, es braucht nicht dagegen geschützt zu werden, weil es keine Kunst, wenigstens in den Vorführungen, um die es sich hier handelt, keine Kunst ist.

Dann wird man aber auch einsehen, wie verkehrt es ist, wenn gesagt wird: da wir beim Theater keine ästhetische Zensur wollen, müssen wir sie kon-

sequenterweise auch beim Kino bekämpfen. Denn Theater und Kino stehen künstlerisch durchaus nicht parallel, sie sind vielmehr so verschieden von einander, daß sie überhaupt nicht in einem Atem genannt werden können. Sie verhalten sich ungefähr so zueinander wie plastische Museen zu Panoptiken oder Gemäldegalerien zu Panoramen. Gewiß, es gibt auch im Theater minderwertige Erzeugnisse, und ich bin der letzte, der schlechte Operetten oder leichte französische Ehebruchskomödien verteidigen möchte. Aber wenn man gesagt hat, ein gutes Kinodrama sei immer noch besser als derartige Erzeugnisse, so muß ich dem, soweit die Dramen in Betracht kommen, entschieden widersprechen. Selbst die dümmste Posse, die ihrem Inhalt nach gar keinen bildenden Wert hat, bedient sich doch wenigstens des Wortes und enthält somit ein gewisses künstlerisches Element. Und sie kann als Aufführung mehr oder weniger gut sein, d. h. charakteristisch und flott gespielt werden. Dann söhnt sich schließlich auch der strenge Kritiker mit ihrem faden Inhalt aus und ist zufrieden, einen harmlos vergnügten Abend verlebt zu haben. Selbst die sexuell anstößigste Operette kann doch musikalisch gut sein und man kann sie grazios spielen und temperamentvoll singen. Das will ja positiv nicht viel besagen, aber es ist doch wenigstens nichts geradezu Negatives, vielmehr etwas, was die demoralisierende Wirkung des Inhalts abschwächt oder vielleicht gar völlig aufhebt. Jene jungen halbwüchsigen Burschen dagegen, die allabendlich im Kinetheater die graufigen Verbrecherdramen an sich vorüberziehen lassen und mit stieren Augen und geröteten Wangen, keuchend und schnaufend vor Wollust die Aufregungen der sensationellen Handlungen dort an der Wand miterleben, das sind unsere künftigen Verbrecher, die Sternickel und Genossen, an denen wir einmal unsere Freude erleben können. Denn ihnen kostet es nur einen Schritt, das Gesehene, ohne künstlerische Verklärung Gesehene, in die Wirklichkeit zu übersetzen.

Deshalb ist es auch verkehrt, wenn man sagt: der Kino ist doch immer noch besser als das Spezialitätentheater und der Tingeltangel, deshalb tut man gut, ihn nicht zu beschränken, weil man damit die Menschen nur in den Tingeltangel treiben würde. Ich gestehe ganz offen, daß ich den Kino in den Vorführungen, die hier in Frage stehen, für schlechter und gefährlicher halte, als das Spezialitätentheater. Dieses ist in den meisten Nummern seines Repertoirs, z. B. in den Kraft- und Geschicklichkeitsproduktionen durchaus harmlos. Und mag auch das Kuplet, mag die ganze Poesie des Kabarets manches Anstößige enthalten, es ist doch wenigstens Poesie. Es sind Worte, Gedanken, Verse, zuweilen sogar geistreiche und witzige Verse, die dem Publikum da geboten werden, während der Zuschauer im Kino stumpfsinnig dasitzt und die Vorführungen nur mit den Augen aufnimmt — ganz abgesehen von den häufigen Fällen, wo er sich infolge einer ganz unmöglichen Kunstform vergeblich den Kopf darüber zerbrechen muß, was denn eigentlich gemeint ist.

Ein besonderes Kapitel wäre die Frage des Kinderbesuchs. Doch würde das hier zu weit führen. Genug, daß nach meiner Überzeugung die einzige

einwandfreie Lösung aller Schwierigkeiten das absolute Verbot des Kinderbesuches für alle Vorstellungen wäre, die nicht besonders als Kindervorstellungen gekennzeichnet sind. Aber freilich, dazu wird man sich nicht entschließen. Denn das wäre ja gegen die armen Kinobesitzer zu grausam. Sie würden vielleicht nicht mehr ganz so rasch reich werden wie bisher. Und das Wohl unserer Kinder darf uns natürlich nicht so am Herzen liegen wie das Gedeihen des Kinokapitals, das sich ja sonst gar nicht mehr zu helfen wüßte und das doch — soweit es nicht dem Ausland gehört — für den Staat so wertvoll ist, weil es so hohe Steuern abwirft. Erlauben wir also unseren Kindern ruhig weiter, sich die Augen zu verderben, abends über die Schlafenszeit hinaus in dunkeln schlecht gelüfteten Lokalen zu sitzen und sich durch die gepfefferte Ankunft der Films den Sinn für wahre Kunst gründlich zu verderben. Dann wird die kommende Generation wohl noch um einen Grad stumpfsinniger werden als die heutige Jugend, die den Futurismus für Kunst hält und den Kino dem Theater vorzieht.



## Giovanni Boccaccio

Von Dr. Hubert Rauffe in München

Wir begehen in diesem Jahre Boccaccios sechshundertsten Geburtstag. Das genaue Datum ist unbekannt. Vielsach wird der 16. Juni als Geburtstag angenommen.



Es ist ein charakteristischer Zug des Mittelalters, daß es in seiner gesamten Kunst in einem viel geringeren Grade wie wir jetzt auf die Suche nach neuem ging. Das gilt für die bildende Kunst so gut wie für die Dichtkunst. Wie lange hat die Malerei die stets gleichen antiken und religiösen Motive verarbeitet! Wie eng — in die Breite gemessen — ist der Stoffkreis noch unserer ganzen ersten Blüteperiode! Und wie überraschend wirkt deshalb etwa der Meyer Helmbrecht mit seinem für die damalige Zeit ganz eigenartigen Stoff.

Das Volk des Mittelalters war nicht sensationslüstern, vielleicht neugierig, was schon den engeren Rahmen beweist. Denn die Neugier ist ein Fehler, der räumlich wie zeitlich seine Grenzen hat, die Sensationslust aber ein Laster, das alle Gebiete an sich reißt und keins verschont. Wir haben dieses neu hinzubekommen, ohne jenen verloren zu haben.