

Zeitschrift: Zappelnde Leinwand : eine Wochenschrift fürs Kinopublikum
Herausgeber: Zappelnde Leinwand
Band: - (1923)
Heft: 31

Artikel: Asta Nielsen
Autor: V.G.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-732190>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

und Edouard de Lisa sich kennen. Einige Minuten später ziehen sich die beiden in das obere Stockwerk zurück, und Doris neugierig, folgt ihnen heimlich; es gelingt ihr durch eine Türspalte ein Gespräch zu belauschen, das sie nicht wenig beunruhigt.

La Parola klagt Edouard an, sie verlassen zu haben und droht ihm, einen Skandal zu machen, wenn er nicht einwilligt, ihr eine große Summe Geldes zu geben. Aufgeregt verläßt Edouard La Parola, während Doris hinter der Tür stehen bleibt. Was für ein Geheimnis mag wohl zwischen der Tänzerin, La Parola und Edouard de Lisa bestehen?

Unbesonnen dringt Doris in das Zimmer der La Parola ein, und diese stürzt sich wie eine Furie auf das junge Mädchen. Zum Glück eilt Larrita herbei, er ergreift La Parola bei den Handgelenken, und sein eiserner Griff zwingt sie, das junge Mädchen loszulassen.

Doris erfährt zu ihrem Erstaunen, daß der Toreador der Sohn der La Parola ist.

„Senorita, meine Mutter ist etwas leidenschaftlich, aber Sie haben hier nichts zu befürchten, auf meine Ehre!“

Aufgebracht gießt La Parola ihren ganzen Zorn auf die beiden aus und verrät dabei ihr Geheimnis.

„Deine Ehre, Larrita! Du wagst davon zu sprechen, Du, ein Bastard! Dein Vater war hier vor einigen Minuten — ist Edouard de Lisa, der mich verlassen hat.“

Doris begreift die furchtbare Wahrheit. Sie beschwört Larrita den Worten seiner Mutter keinen Glauben zu schenken . . . Der Mann, den La Parola beschuldigt, ist ihr Vater, unfähig einer solch schmähhlichen Handlung . . .

Larrita begibt sich zu Edouard de Lisa und fordert von ihm, die Frau zu heiraten, die er betrogen hat, und so das Unrecht, das er an ihr begangen hat, wieder gut zu machen.

De Lisa weist dem Eindringling die Tür und die beiden Männer werden handgemein. Da öffnet sich die Tür und Doris stürzt herein.

Sie wirft sich zwischen ihren Vater und Larrita und von der Waffe, die letzterer gegen de Lisa gezückt hat, getroffen, sinkt sie nieder.

Ralph, der inzwischen herbeigeeilt ist, fängt sie in seinen Armen auf.

„— Ralph, mein guter Ralph, nicht wahr — ich sterbe wie eine moderne Frau!“

★ ★

Asta Nielsen.

Erzvater grub, Erzmutter molk, das Schicksal
nährend für ein ganzes Volk. George.

Auch der begabteste Ironiker wird keine sachlichen Einwendungen gegen dieses Zitat haben, wenn er Asta Nielsens Verhältnis zum Film als Ganzes betrachtet. Durch sie begannen die Begriffe Film und Kunst sich zu nähern, bis es ihr gelang, sie zu einigen. Ihr zuerst, und ihr lange Zeit allein.

Denn sie hatte zuerst erfaßt, was uns heut Binsenwahrheit ist: daß der Film mehr sein kann, mehr sein soll als eine mehr oder weniger technisch vollendete Wiedergabe beliebiger künstlerisch gleichgültiger Vorgänge; daß mit dem Film, vielleicht seit Jahrtausenden zuerst wieder, eine ganz neue Kunstgattung mit ihren eigenen Gesetzen und eigenen Formen aufgekommen ist. Sie als erste erfaßte im Tiefsten mit jener Intuition, wie sie nur dem Genie

eigen ist, den fundamentalen Unterschied zwischen dreidimensionaler und zweidimensionaler Darstellkunst, begriff, daß Theater und Filmschauspielkunst denselben Effekt zwar abzwecken, ihn aber nur mit grundverschiedenen Mitteln erreichen können, und schuf sich und den andern aus dieser Erkenntnis heraus das für jede neue Kunstübung maßgebende, wichtigste: die neue Technik.

Es ist ein Unglück mit der Stellung des Films innerhalb der ernstesten Kunstwelt. Schwerfällig wie unsere ernstesten Künstler und Gelehrten nun einmal sind, überließen sie aus einem im Anfange sehr vollberechtigten Vorurteile heraus, das ihnen den Film an sich als etwas generell Minderwertiges erscheinen ließ, seine ganze wissenschaftlich-künstlerische Einordnung Leuten, deren oberflächliche Federfertigkeit von einer kulturverlassenen Bildungslosigkeit bedient wurde. Hätten die Herren, deren Amt das war, beizeiten eine geistige Einordnung des Films vorgenommen und ihn nicht als reines Geschäftsunternehmen den sogenannten „tüchtigen Leuten“ überlassen: so wüßte heut schon jeder, daß die neue Kunst in Asta Nielsen ungefähr das hat, was die deutsche Schauspielkunst an der Neuberin besitzt: die Gründerin, die Urmutter — von deren Blut und Leben alles zehrt, was nach ihr kam.

Sie als erste hat es verstanden, das Wort durch lineare Wirkungen zu ersetzen. Sie ergänzte alles, was auf dem Theater das gesprochene Wort an psychologischer Beeindruckung zu liefern hatte, durch eine unendlich wirksame Ausarbeitung des Mienen- — und Körperspiels. Wie wenig vermag beispielsweise auf dem Theater das Auge des Schauspielers seine Gesamtwirkung zu unterstützen. Nur die glücklichen Inhaber der ersten Parkettplätze wissen, wie die Augen Josef Rainz' Entsetzen und Entzücken wiederzuspiegeln wußten. Ganz anders im Film. Die Leinwand ist im ganzen Theater so gut wie gleichmäßig sichtbar oder soll es wenigstens sein. Kommt ein Moment, der besonders scharfe mimische Betonung verlangt, so steht dem Filmregisseur für seine Wirkung etwas zur Verfügung, wovon ihm sein Kollege vom Theater nie genug beneiden kann: die Formatänderung. Dasselbe Gesicht, das soeben klein vor den Augen des Beschauers war, erscheint ihm nunmehr in zwanzigfacher Vergrößerung. Diese Möglichkeit nutzte Asta Nielsen als erste ganz aus und zwar hauptsächlich durch ihr ungeheuer durchgearbeitetes Augenspiel. Man lächle nicht, wenn ich diesem Augenspiele eine epochale Bedeutung für die Darstellkunst überhaupt zuweise. Denn ich bin der Meinung, daß von hier aus wieder entscheidende Rückwirkungen auf die Theaterdarstellung statthaben können. Asta Nielsen hat es verstanden, geradezu einen mimischen Kodex zu schaffen: alle Muskeln ihres Gesichtes sind auf psychologische Wirkungen eingestellt. Ihre Großaufnahmen, selbst aus den ersten Jahren ihrer Tätigkeit, sind heut noch unübertroffen, und wenn es irgend ein brauchbares Lehrbuch der Filmschauspielkunst gäbe, müßte es von diesen Anfängen ausgehen.

Auch ihrem Körper vermochte Asta Nielsen jene linearen Wirkungen abzunötigen, die wie sie erkannt hatte, der Film im Gegensatz zum Theater braucht. Es ist tänzerische Zucht in jeder ihrer Bewegungen, strengste Schulung jedes einzelnen Gliedes. Nie hab ich einen Film mit Asta Nielsen gesehen, in dem nicht jedes einzelne Bild in seinen Stellungswirkungen fast mathematisch berechnet gewesen wäre. Sie hat unter den verschiedensten Partnern gearbeitet: und immer wieder war es die gleiche, eminent harmonische Wirkung auf allen ihren Bildern. Also ist sie es in erster Linie, von der diese

Wirkung ausgeht — sie wirkt, denn: sie denkt. Schon dadurch unterscheidet sie sich höchst vorteilhaft von dem weitaus größten Teil ihrer Kollegen.

Seit ihrem ersten Film, dem Lustspiel „Lilla Engeln“ — Welch eine Fülle von Gestalten ihrer Schöpfung! Denn wie jede große Schauspielerin, hat sie sich nicht einfach auf irgend einen Top festgelegt, mit dem sie nun jahrzehntelang krebsen geht: sie ist universal, kein menschlicher, kein weiblicher Top vor allem durfte ihr fremd bleiben.

. . . Durch die ganze bunte Welt menschlicher Mannigfaltigkeit ist sie geschritten und hat für ihre immer mehr und schöner reisende Kunst gelernt, was irgend zu lernen war, und mit einer Wandlungsfähigkeit ohnegleichen sich, ein weiblicher Proteus, immer neu gegeben.

. . . Asta Nielsen steht heut auf der Höhe ihrer Kraft und ihres Ruhmes. Man hat sie mit Sarah Bernhardt, mit der Eleonora Duse verglichen. Beides mit Recht. Von der großen Französin hat sie die Darstellung und höchste handwerkliche Vollendung ihrer Technik, von der Italienerin das strömend-hingebende, umfassende, psychologisch Durchfühhlende. Man möge nie vergessen, daß von ihr alle Filmschauspielkunst ihren Anfang nahm und alle blendenden, berausenden, entzückenden Neuerscheinungen immer wieder an ihr messen, die sie das Eine hat, was Anfang und Ende aller Kunst ist: Können und Seele.

V. G.

(Obige Skizze haben wir dem schmucken Album „Filmsterne“ entnommen, das in Wort und Bild den Filmhorizont absucht, und, ohne dabei in die sonst allgemeine Verhimmlichungs-mode zu verfallen, die Künstler und Künstlerinnen in sehr ernsthafter und kritischer Weise würdigt. Wir verweisen auf das diesbezügliche Inserat.)



Historische Stätten.

Von Dr. Roland Schacht.

Für den Geschäftsmann bedeutet die Benutzung historischer oder „echter“ Schauplätze meist eine lediglich geschäftliche Kalkulation, die sich in die beiden Fragen formulieren läßt: Was kommt teurer, aufgebaute, nachgebildete Dekoration oder Aufnahme des Originals? und: Macht sich der Reklamewert der Behauptung, an den echten historischen Stätten photographiert zu haben, bezahlt oder nicht?

Indessen, die Sache hat auch ihre künstlerische Seite, und da, wie der jäh hereindringende, aber gerade vom künstlerisch Empfindenden bereits vor drei Jahren prophezeite Erfolg erst der Schweden-, dann der amerikanischen Filme beweist, letzten Endes die künstlerische Seite auch eine geschäftliche Seite werden kann, so dürfte eine kurze Betrachtung des Problems nicht gerade als Zeichen von Weltfremdheit ausgelegt werden.

Die naive Meinung geht natürlicherweise dahin, daß Besseres und Richtigeres als Aufnahme an den „echten“ historischen Stätten selbst nicht geboten werden kann. Fragt man aber einen Vertreter dieser Meinung, warum die naturgetreuen und möglichst echten Figuren eines Panoptikums weniger hoch in Achtung stehen als die von der Natur mitunter entfernten Marmorstatuen der Museen und warum beispielsweise die Maler ihren Porträts nicht einfach die Haare, ihren Interieurs echte Teppiche, Tischchen, Stuhlbezüge einkleben, sondern sich so sehr mit der viel weniger naturgetreuen Delfarbe abmühen, so wissen sie gewöhnlich keine Antwort als etwa: das sei ganz was anderes. Es handelt sich aber beidemale um Kunst und