

Biblioteka Główna I OINT  
Politechniki Wrocławskiej



100100150020

# Welt des Films

R

1371

ac. 24. 24. 65. 700 / R. 5

R 1371

2

kl.







**L'Estrange Fawcett / Die Welt des Films**









*Charlie Chaplin und L'Estrange Fawcett vor dem Löwenkäfig*

*L'Estrange Fawcett*

# Die Welt des Films

*Unter Mitwirkung des Wiener Filmbundes für die  
deutsche Ausgabe frei bearbeitet und ergänzt von  
C. Zell und S. Walter Fischer*



Mit 102 Bildtafeln

---

---

**A m a l t h e a - V e r l a g**

Zürich · Leipzig · Wien



*Inv. 24307.*



100283N/1

---

Rosßberg'sche  Buchdruckerei  
in Leipzig



## *Vorwort*

Ende 1927 erschien bei Geoffrey Bles in London ein sehr anregendes Buch des englischen Publizisten L'Estrange Fawcett, der eben von einer mehrmonatigen Studienreise durch Amerika und Europa zurückgekehrt war. Der Titel des Werkes lautet „Films, Facts and Forecasts“ und es befaßt sich in der anschaulichsten Weise mit nahezu allen zeitgemäßen Fragen des Filmbetriebes. Zumal die Struktur des amerikanischen Filmgeschäftes, über die selbst der gewiegte europäische Fachmann meist nur unklare Vorstellungen besitzt, wird hier mit einem Schlage voll beleuchtet, überdies enthält das Buch die wertvollsten Anregungen und soviel interessante Streiflichter, daß wir uns zu einer deutschen Ausgabe entschlossen.

Für die deutsche Bearbeitung wurde neben unserem bewährten Übersetzer C. Zell auch die Mitarbeit des Wiener Filmbundes gewonnen, der uns in liebenswürdiger Weise sein Vorstandsmitglied, Herrn Dramaturgen und Regisseur S. Walter Fischer, zur Verfügung stellte.

Bei fortschreitender Arbeit wurde nun den Genannten bald klar, daß eine wortgetreue und vollinhaltliche Übersetzung des englischen Originalwerkes sich für das deutsche Sprachgebiet kaum eignen würde, da einerseits der Einstellung des englischen Lesepublikums allzusehr Rechnung getragen war, andererseits die Zustände auf dem europäischen Kontinent, besonders in Deutschland, nicht eingehend genug behandelt erschienen. Auch ereignen sich ja gerade im Filmbetriebe mehr als anderswo nahezu alltäglich grundlegende Änderungen und Neueinführungen, so daß zahlreiche Ergänzungen sich schon durch die seit dem Erscheinen des englischen Werkes verstrichene Zeit als notwendig erwiesen.

Das freundliche Entgegenkommen Mr. Fawcetts – dem an dieser Stelle besonders gedankt sei – und seiner Verleger ermöglichte es uns, keine sklavisch genaue, sondern eine nur teilweise und freie Bearbeitung seines interessanten Werkes vorzunehmen. Der englische Text wurde für die deutsche Ausgabe zusammengezogen und neu geordnet; die Kapitel IX bis XIV wurden – unter Benutzung von Fawcetts Ideen – zum Teil neu geschrieben. Das Bildermaterial ist gleichfalls reichlich vervollständigt worden.

So entstand ein Buch, welches, wie sein Titel besagt, die Welt des Films, jenes geheimnisumwobene Gebiet modernster Ausdrucksmittel und aufopferndster Schaffenskraft, so darzustellen versucht, wie sie sich den Bearbeitern während ihrer Arbeit offenbarte.

Der Verlag

## *Einleitung*

Bücher haben nicht allein ihre eigenen Schicksale, sie sind auch oft an der Gestaltung anderer beteiligt. Diese Voraussetzung ergab die maßgebendsten Richtlinien bei Abfassung unseres Buches. Seine Wirkung sollte bestimmend und umstimmend auf alle jene werden, die sich dem Film entweder beruflich oder geistig verbunden fühlen, oder sich im Lager der Gegner befinden.

Über das gesamte Filmwesen, das infolge seines unglaublich raschen Wachstums, seiner nicht mehr wegzuleugnenden volkswirtschaftlichen Bedeutung und seines Einflusses auf breite Schichten der Bevölkerung zu einer mächtigen Kulturerscheinung geworden ist, herrschen noch immer nebelhafte, verfälschende und irrige Vorstellungen. Man sieht in ihm entweder eine Errungenschaft von höchster Bedeutung, einen Glücksspender, die Erfüllung kindlicher Träume von Ruhm und märchenhaftem Reichtum, oder den Tummelplatz für Hochstapelei und Betrug, den lasterhaften Verführer, den Geschmacks- und Volksverderber. Die richtige Ansicht führt in das Gebiet anstrengendster Arbeit, gewaltiger Organisationen, gefährlicher Wagnisse. Daß dieser ungeheuere Aufwand an Schaffenskraft und Denkenergien lohnende Früchte erwartet, ist nur berechtigt; daß bei einer so jungen Kulturerscheinung Fehler vorkommen und zu vermeiden wären – wer würde es leugnen wollen?

Absicht dieses Buches ist weder den Film herabzusetzen noch ihn zu beschönigen. Es sollen vielmehr seine Aussichten untersucht, seine gegenwärtigen Schwächen, die in ihm schlummernden Kräfte sollen aufgezeigt, seine technische Entwicklung und der Geschäftsbetrieb geschildert werden. Das Buch stellt sich zur Aufgabe, verschiedene Trugschlüsse aufzudecken, ungesunde Theorien umzu-

stoßen, andere aufzustellen und den Film einer kritischen, aber sympathischen Betrachtung zu unterziehen.

Das gegenwärtige Jahrhundert und der Film sind ungefähr gleich alt, und sicherlich gibt es auf mechanischem Gebiet keine einzige Erfindung, die jemals im Zeitraum von fünf Lustren raschere Fortschritte aufzuweisen hätte. Die Wunder seiner Entwicklungsmöglichkeiten sind auch noch keineswegs ausgeschöpft — tönende Filme, Fernsichtfilme, drahtlose Filme, vollendete Farbenfilme, stereoskopische Filme, unverbrennbare Filme, Verbesserungsarten der Projektion — alle diese Neuerungen müssen kommen und den einschlägigen Versuchen und Erfindungen steht ein ungeheures Arbeitsfeld offen.

Jeder Filmexperte in Hollywood oder in Europa wird bestätigen, daß im Betrieb täglich und stündlich Veränderungen Platz greifen; sei dies in der Regie, im Verfassen des Filmmanuskripts, in der Anlage des Drehbuches, im Zusammenstellen der Titel, im Material, in der musikalischen Begleitung, im Bau von Kinotheatern oder in den Methoden der Verbreitung eines Films über alle Länder des Erdballes. Die ganze Welt des Filmes befindet sich in fortwährender fluktuierender Bewegung und bevor die hier geschriebenen Zeilen die Druckerpresse verlassen haben, wird gewiß manches hier Dargelegte schon veraltet erscheinen.

Nirgends auf der Welt sind weniger selbstzufriedene Menschen anzutreffen, als beim Film. Die Hast des Geschäftsbetriebes ist so würgend, der Wettbewerb der Rivalen so scharf, daß niemand auch nur einen Augenblick Atem zu schöpfen wagt. Als Folge dieser Hetzjagd gönnt sich niemand eine Ruhepause anschaulichen Nachdenkens und überlegter Besinnung. Meilenlange Filmstreifen mit unzulänglichen Aufnahmen werden gedreht und bringen die ganze Industrie, Kunst, Geschäft, wie immer wir es nennen wollen, in üblen Ruf. Auch hierin will unser Buch Abhilfe schaffen.

Dem amerikanischen Filmwesen wurde hier ein ganz besonders breiter Raum gewidmet; denn Amerika ist nun einmal das große



Film-land, an das kein anderes Gebiet der Erde auch nur im entferntesten heranreicht. Für diese eingehende Behandlung war aber auch die Absicht maßgebend, die von den amerikanischen Film-trusts in einen schweren Daseinskampf gedrängte europäische Film-produktion auf die Vorteile und Mängel jener großartigen Unter-nehmungen aufmerksam zu machen, damit sie beim Aufbau der heimischen Industrie daraus Anregung und Nutzen ziehen können. Das eigenartige Gefüge des amerikanischen Filmbetriebes wird uns gerade jetzt willkommene Lehren bieten, zu einem Zeitpunkt, da viele Länder Europas darangehen, ihre in den letzten Jahren durch den überstarken Konkurrenten verdrängten Filmindustrien mit staatlicher oder gesetzgeberischer Beihilfe zu neuem Leben zu er-wecken. Lernen wir am amerikanischen Beispiel, eignen wir uns den unverwüstlichen Arbeitswillen und die Zähigkeit der Amerikaner an, trachten wir ihre Fehler beim Hasten nach Erfolg zu vermei-den – und ein wirtschaftlicher, technischer und künstlerischer Auf-schwung des europäischen Films wird untrüglich erfolgen.

Der Laie aber, der Kinobesucher, sogar der Filmfeind werden, wie wir hoffen, durch unser Buch dem Film gegenüber neue Ge-sichtspunkte gewinnen, Vorurteile ablegen, Erfahrungen ergänzen, irrige Anschauungen berichtigen und das Filmwesen seiner über-ragenden kulturellen und wirtschaftlichen Bedeutung gemäß wür-digen.

Sollten die maßgebenden Fachkreise aus den folgenden Darstel-lungen fruchtbare Anregungen und neue Ziele schöpfen, gelingt es dem Buche, den zahlreichen Filmfreunden Freude zu bereiten, aus den noch filmscheuen Schichten neue Anhänger für diese jüngste Ausdrucksform künstlerischen Schöpferwillens zu gewinnen, so ist der Zweck unserer Veröffentlichung erreicht.



## I *Geschichtliche Übersicht*

Der Gedanke, natürliche Bewegungen im Bilde festzuhalten, ist so alt wie die bildende Kunst. Schon die tastenden künstlerischen Versuche der primitiven Völker lassen diesen Wunsch erkennen, und die hochentwickelten Maler- und Bildhauerschulen aller Zeiten waren immer bestrebt, ihren starren Schöpfungen den Anschein bewegten Lebens zu verleihen.

Auch alle Arten der in unserer Kindheit noch recht beliebten Schattenspiele müssen als Versuch gewertet werden, bewegte Bilder zu Belustigungszwecken herzustellen. Als Urahnen des lebenden Bildes kann man eine 57 v. Chr. von Titus Lucretius Carus beschriebene Erfindung bezeichnen, die mit dem heutigen Film gewisse Ähnlichkeiten aufweist. Auf überaus feinen, durchsichtigen Lederblättchen, berichtet der römische Dichter, waren Bilder gezeichnet und wurden mittels einer sinnreichen Vorrichtung so rasch weiterbewegt, daß sie im Auge den Eindruck eines lebendigen Bewegungsvorganges zurückließen. Diese Apparate sind in der Abhandlung „De natura rerum“ erwähnt, allein das Mittelalter und seine primitive Technik vermochten keinen Gebrauch davon zu machen.

Erst vor ungefähr hundert Jahren versuchte man das bekannte Kinderspielzeug – Vogel und Käfig – auf der sogenannten Wunderscheibe weiter auszubauen, und 1826 entstand das Lebensrad oder „Thaumatoskop“ von Herschel und Fitten. Bald darauf trat Plateau in Wien mit seinem „Phänakitoskop“ hervor, um 1832 von dem Wiener Stampfer verdrängt zu werden, der seine Wundertrommel konstruierte und die Erfindung „Stroboskop“ nannte. Sie bestand aus einer kreisrunden Scheibe, auf welcher eine Anzahl von Bildern des gleichen Gegenstandes in verschiedenen Bewegungs-

stadien gezeichnet waren und die, in Rotation versetzt, etwas wie eine natürliche Bewegung erkennen ließ. Aus diesem einfachen Apparat entwickelte sich die Zaubertrommel, die noch in unserer Jugend jedes Kinderherz erfreute und wo man in eine zylindrische, um ihre Mittelachse gedrehte Trommel durch vertikale Schlitzte hineinblickte, wodurch man den Eindruck bewegter Bilder erhielt.

Der bekannte österreichische Kanonengießer und Erfinder Franz Freiherr von Uchatius griff diesen Gedanken auf, machte die Bilder der einzelnen Bewegungsphasen transparent und es gelang ihm, schon 1845 in Wien mit der schon früher erfundenen *Laterna magica* primitive Bewegungseindrücke auf eine Wand zu projizieren. Alle diese Bilder waren natürlich mit der Hand gezeichnet oder auch gemalt; zahllose Bewegungsmomente mußten in mühevollster Arbeit angefertigt werden, um auch nur den kürzesten Bewegungsvorgang zu vergegenwärtigen, ähnlich wie es auch heute noch bei den Zeichentrickfilmen zu geschehen hat.

Erst die Erfindung der Photographie durch Daguerre 1839 ermöglichte es, tatsächlich dem Leben abgelassene Bewegungen im Bilde festzuhalten. Hier wies nun der Zufall einen neuen Weg. Eine Wette, ob das galoppierende Pferd in irgend einem Augenblicke seiner Bewegung mit allen vier Füßen gleichzeitig in der Luft schwebte oder nicht, veranlaßte den amerikanischen Photographen Muybridge 1877 zu folgendem Versuch. Er stellte 24 photographische Apparate in eine Reihe auf; der aufzunehmende Gegenstand, ein Reiter, bewegte sich in gerader Linie vor dieser Kamereihe, deren Momentverschlüsse ( $\frac{1}{25}$  Sekunde) beim Zerreißen eines quer über das Feld gespannten Fadens ausgelöst wurden. Die so gewonnenen Bilder wurden nun auf eine kreisrunde Scheibe gebracht und auf eine Wand projiziert<sup>1)</sup>. 1882 folgte der Deutsche

---

<sup>1)</sup> Es mag hierbei erinnert werden, daß auch in neuester Zeit bei jedem größeren Pferderennen ein kinematographischer Apparat das Finish aufnimmt, um bei strittigen Fällen, wie toten Rennen, unter Zuhilfenahme der Zeitlupe den Sieger einwandfrei feststellen zu können.

O. Anschütz mit seinem „Schnellscher“, der als erster Vorläufer der heutigen Kinematographie gelten darf. 1890 hatte sein „Elektrotachyskop“ bereits eine gewisse Vollkommenheit erreicht.

Die Kinematographie selbst ist natürlich nicht von einem einzelnen über Nacht erfunden worden, obschon amerikanische Gerichte im Jahre 1912 entschieden haben, daß Edison berechtigt sei, diesen Ruhm für sich in Anspruch zu nehmen; der Film hat sich vielmehr in verschiedenen Ländern etappenweise, mehr oder weniger gleichzeitig heranentwickelt. 1835 zeigt Friese-Green in London zum erstenmal seine kinematographische Kamera; bald darauf verzeichnet Dr. Marey in Paris auf dem Gebiete der Bewegungsphotographie, bei Benützung gewöhnlicher lichtempfindlicher Platten, bemerkenswerte Erfolge (1838). Mit seinem vorzüglichen Apparat gelang es ihm, die ersten Reihenaufnahmen zu machen; auch stammt von ihm die photographische Flinte, eine Kamera in Form eines Gewehres, in dessen Lauf sich das Objektiv befand; an Stelle des Verschlusses setzte er eine photographische Platte. War das Objekt durch Zielen erfaßt, so setzte das Abziehen des Züngels ein Uhrwerk in Bewegung, wodurch die Platte ruckweise im Kreise weiterbewegt wurde. Unterdessen beschäftigte sich Edison mit seinem Kinetoskop – einem Pfennigautomaten, in welchen man nach Einwurf der Münze hineingucken konnte und vor dem Gesichtsfeld etwas vorbeiziehen sah, das einem heutigen Filmstreifen nicht unähnlich war.

Alle diese Erfinder sahen sich jedoch durch den Mangel einer geschmeidigen Substanz als Ersatz für die photographische Platte arg behindert, und erst 1889 erzeugten Eastman und Walker unter Verwertung von Anregungen aus der ganzen Welt den ersten lichtempfindlichen Zelluloidstreifen<sup>1)</sup>. Dies geschah zu Rochester im Staate New York, wo auch heute noch der größte Teil aller auf der Welt laufenden Filmstreifen erzeugt wird, und es war naheliegend,

---

<sup>1)</sup> Nach anderen Fassungen ist Lumière der Erfinder des Filmbandes (1890).

daß der räumlich nächste Erfinder – Edison – den Wert der neu-geschaffenen Substanz zuerst erfassen würde. Ein solches Material hatte er für seinen Guckkasten gerade gesucht, und er vervollkommnete es durch Einführung der Lochung. Vier Jahre später machte sein verbesserter Kinetoskop auf der Weltausstellung zu Chicago ungeheures Aufsehen.

Edison erreichte dadurch die von ihm beabsichtigte Illusion; man blickte durch ein Guckloch und sah bewegliche Bilder. Aber von diesem Apparat bis zum modernen Kinotheater, wo 5000 Menschen gleichzeitig einen Film betrachten können, war noch eine gewaltige Distanz zurückzulegen. Der nächste Schritt zur Entwicklung des Filmes ist in Hatton Garden zu London unternommen worden, wo Robert W. Paul, bei Benützung der Edisonschen Erfindung, den Gedanken faßte, die beweglichen Bilder auf eine Leinwand zu projizieren.

Paul tat noch mehr. Er erkannte die Notwendigkeit einer intermittierenden Bewegung, in seiner Kamera sowohl als auch in seinem Projektionsapparat. Jedes der kleinen Bilder auf einem Filmstreifen muß bekanntlich für den Bruchteil einer Sekunde stillstehen, um auf der Netzhaut des menschlichen Auges einen individuellen Eindruck zu hinterlassen; und jede der Momentaufnahmen, aus denen sich ein Film zusammensetzt, muß in der Kamera für sich aufgenommen werden. Gegenwärtig werden mindestens 16 solcher kleiner Miniaturaufnahmen in der Sekunde exponiert. Auch andere Erfinder befaßten sich mit dem gleichen Gedanken, so der Amerikaner Armat; allein Paul war der erste, dem es gelang, bewegliche Bilder in zufriedenstellender Weise auf die Leinwand zu projizieren. Dies spielte sich um das Jahr 1895 ab, und da er ein kluger Mann war und den richtigen Blick besaß, wandte sich Paul raschestens der geschäftlichen Auswertung seiner Erfindung zu. Viele dürften sich noch des Aufsehens erinnern, das die Vorführung seines „Theatrographs“ im Olympiatheater und in der Alhambra zu London erregten.

Die wichtigste Erfindung des „Malteserkreuzes“, dessen Größe und Gestalt tatsächlich stark an dieses alte Ehrenzeichen erinnert und das heute noch nahezu unverändert verwendet wird, ermöglichte die ruckweise Fortbewegung des Filmbandes und stammt von dem Deutschen Oskar Meßter, der 1896 mit seinem neuen Apparat im Berliner Apollotheater Vorführungen veranstaltete.

Um dieselbe Zeit (1895) bauten die Brüder Lumière in Paris unter Benützung von Edisons Kinetoskop als Modell und Meßters Erfindung eine kinematographische Maschine, und da sie diese ehestens nach New York sandten, tragen sie eigentlich die Verantwortung für den Beginn des amerikanischen Filmgeschäftes. Bald wollte jedermann einen Paul- oder einen Lumière-Apparat kaufen, doch Paul arbeitete mit derartiger Geschwindigkeit an der Erzeugung der Projektoren und der fertigen Filme, daß die englische Produktion damals den Markt beherrschte.

Mit dieser Epoche beginnt eigentlich erst die Geschichte des Films. Zunächst begnügten sich die Erzeuger damit, Zeitereignisse, Pferderennen, Boxkämpfe und ähnliches zu bringen. An die Aufführung eines Filmstückes wagte man sich noch kaum heran, obgleich Paul bereits 1896 am Dache des Alhambratheaters einen zum Teil erdichteten Film von 12 m Länge „Die Werbung des Soldaten“ zur Schau bot. Ein Jahr vorher war in München das erste Kino von Gabriel und Hammer gegründet worden. Auch hier zeigte man Filme von kaum 20–25 m Länge. Wenige Filme waren damals länger. „Das Passionsspiel“, von Hollaman in New York 1897 gezeigt, war wohl etwa 600 m lang und bedeutete den sensationellsten Erfolg jener Tage, kann aber kaum als Dichtung bezeichnet werden, da ja die einzelnen Szenen nur Aufnahmen der Spiele in Oberammergau darstellten.

Cecil Hepworth in London hatte ein oder zwei kleinere Filmdichtungen herausgebracht, doch waren diese nicht imstande, den Weg zu einem neuen Filmstil zu weisen, und zu Beginn des Jahrhunderts kam in Amerika der Film in Verruf, weil das Publikum

sich bei den Vorführungen der Tagesereignisse zu langweilen begann. Die Epoche des Filmstückes beginnt, wie man meist annimmt, mit der Aufführung des „Großen Eisenbahnüberfalles“ durch einige Leute aus der Armee Edisons. Dieser Film war 250 m lang, beanspruchte 10—12 Minuten zu seiner Vorführung und erregte in Amerika stürmische Sensation. Mae Murray war die Hauptdarstellerin und trat in einer Tanzszene auf.

Das genannte Stück leitete die Epoche der populären Ein-Rollen-Filme ein; die Durchschnittslänge dieser Filme war von 12 auf 350 m verlängert worden und der Ein-Rollen-Film herrschte 8 oder 9 Jahre hindurch mit souveräner Gewalt, bevor jemand ernstlich den Gedanken faßte, ein Laufbild zu produzieren, das bei ein oder anderthalb Stunden Spieldauer auf den Titel „Stück“ Anspruch erheben konnte. Der Einroller, dessen Länge bald von 300 auf 700 m stieg, entsprach ungefähr einer Variéténummer und konnte in ein derartiges Programm unschwer eingefügt werden. Immerhin machte sich bald der Ruf nach eigenen Schaubühnen geltend, und wenn auch in Europa der Film zumeist noch weiter in Variétés gezeigt wurde, schritt man in Amerika schon zur Schaffung der sogenannten „Nickelodeons“, kleiner Kintöpfe, zu denen man mit einer Nickelmünze Zutritt erlangte und wo die Aufmerksamkeit des Publikums durch ein krächzendes Grammophon abgelenkt wurde. Für das Nickelodeon fand sich bald ein altes Zimmer, aber schrittweise wurden die Pfennigbuden, wo eben noch die Guckkasten geherrscht hatten, in neugebackene Kinos umgewandelt. Beinahe alle gewaltigen Filmmagnaten Amerikas – Adolf Zukor, Markus Loew, William Fox und Karl Laemmle – betrieben Nickelodeons und verdienten damit Geld.

Die nächste Epoche kann als die Ära der Namen bezeichnet werden. Filme wurden bald durch die Namen jener Leute bekannt, die sie erzeugten oder darin erschienen – das Starsystem war geschaffen! D. W. Griffith, ursprünglich Schauspieler, drehte seinen ersten Film 1907; Mary Pickford, in Toronto als Gladys Smith



geboren, spielte zum ersten Mal 1909 unter Griffith für die alte Biograph Company, und schon einige Jahre nachher bezeichnete sie 2000 Pfund Sterling in der Woche als unangemessenes Honorar. Ungefähr um dieselbe Zeit kam auch der Wild-West-Film in Mode, der nicht allein Tom Mix, William Shakespeare Hart und andere Reitkünstler ins Kino brachte, sondern auch eine weitere bedeutsame Entwicklung nach sich zog – den Zug nach dem Westen. Wollte man Wild-West-Filme drehen, so war eine geräumigere Unterbringung vonnöten, als man sie in der Nachbarschaft des Hudson-Flusses finden konnte; die Filmproduktion wurde in entlegene Landstriche verlegt, das Bedürfnis nach Sonnenschein und nach wärmeren Temperaturen während der Wintermonate empfahl das bekömmliche Klima Kaliforniens. Hollywood entstand.

In Europa war man mittlerweile nicht müßig geblieben. Paul, Friese-Green und Williamson hatten den britischen Industriellen einen vorzüglichen Start geboten, und ungeachtet der skrupellosen Machenschaften nichtswürdiger Gesellen, die die nach Amerika eingeführten Positive fälschten, indem sie betrügerische Kopien anfertigten, deren mindere Qualität die Originale in Verruf brachten, bestand dort nach britischen Filmen große Nachfrage. Auch in Deutschland und Rußland waren englische Filme beliebt, und in Großbritannien selbst wurden sie trotz aller Popularität der Wild-West-Bilder viel begehrt. Die großen Erfolge der Hepworth Company, der British and Colonial Kinematograph Company und mehrerer anderer bis zum Ausbruch des Krieges sind bekannt.

Frankreich warf sich auf die Erzeugung längerer Filme und benützte hierzu größtenteils historische Vorwürfe, die sich damals auf der ganzen Welt als verkäuflich erwiesen. Die französische Revolution war das beliebteste Thema. Ein französischer Film, „Queen Elizabeth“ mit Sarah Bernhardt in der Titelrolle war es, den Zukor 1912 ankaufte, als er sich entschloß, das Edison-Kartell in Amerika zu brechen; er schöpfte daraus auch die Idee, berühmte Bühnendarsteller für seine Filme zu gewinnen. Seiner Gesellschaft

verlieh er den Titel „Famous Players“ (berühmte Darsteller), und das Wort „Famous“ blieb seiner Organisation bis heute erhalten: „Paramount Famous-Lasky“, der größte Filmkonzern der Welt.

Der Erfolg der Franzosen bewog die Italiener 1905 und 1906 zu einem gewaltigen Tätigkeitsausbruch. Sie begannen gleich damit, historische Filme in größtem Stil zu drehen, und der Erfolg war märchenhaft. Entfaltung von Prunk und Massenszenen waren die hervorragendsten Merkmale solcher Aufnahmen wie „Der Fall von Troja“, „Die drei Musketiere“, „Faust“, „Die Plünderung Roms“ und „Macbeth“; diese Filme wiesen Längen von 700 bis 1400 m auf. Der erfolgreichste war „Quo Vadis?“ (2500 m), der vor dem Krieg als das größte Meisterwerk der Welt galt; nach England und Amerika 1913 eingeführt, brachte er allen Beteiligten riesenhafte Gewinne. Der Erfolg solcher Darbietungen bewies jedoch die Herstellungsmöglichkeit des langen Films, was den nächsten Schritt zu weiterer großer Entwicklung bedeutete.

Um dieselbe Zeit erwarb sich Oskar Meßter unvergängliche Verdienste um die deutsche Filmkunst. Nicht allein auf technischem Gebiete, sondern auch für den wissenschaftlichen Film muß er als Bahnbrecher der Kinematographie überhaupt bezeichnet werden. Bereits 1897 zeigte er seinen mit dem „Zeitraffer“ aufgenommenen Lehrfilm „Aufblühende Blumen“. Für den Spielfilm war sein erster Regisseur Franz Porten; dessen Tochter Henny wurde Meßters erster Star. Im Jahre 1910 verfilmte er als erster einen literarischen Stoff: „Das gefährliche Alter“ von Karin Michaelis.

Die noch im Kriege so beliebte „Meßter-Woche“ kann als erste Filmberichterstattung gelten und wurde bald in anderen Staaten (Gaumont-Woche u. a.) nachgeahmt. Für Österreich gewinnt sein Name noch erhöhte Bedeutung durch die Gründung der ersten Filmgesellschaft, der unter dem Namen Sascha-Meßter gegründeten Firma des Grafen Alexander Kolowrat.

Auch Ernst Lubitsch, der heute in Hollywood tätige, bekannte

Lustspieldarsteller und Regisseur, verdient unter den Pionieren des deutschen Films hervorgehoben zu werden.

Inzwischen war in Amerika eine neue Epoche angebrochen. Ein kleiner Londoner befand sich damals auf einer Tournee in den Vereinigten Staaten bei einer Art pantomimischer Revue „Eine Nacht in einem Londoner Klub“, wo er die Aufmerksamkeit eines gewissen Adam Kessel auf sich zog. Dieser engagierte Charles Spencer Chaplin auf ein Jahr für die Keystone Comedies in Los Angeles. Sein dortiges Engagement begann November 1913 und er verpflichtete sich auf eine Wochengage von 30 Pfund Sterling, mehr als das Doppelte von dem, was er bisher verdient hatte. Unter dem genialen, stets einfallsreichen Regisseur Mack Sennet machte „Charly Chapman“, wie ihn Kessel getauft hatte, seinen ersten Film: „The Kid's Auto Race“. Chaplins Auftreten bedeutete einen Markstein. Der enorme Erfolg seiner Filme elektrisierte die ganze Welt und trieb mehr Kräfte an die Oberfläche, als irgendein anderer Faktor zur Belebung der Filmgeschäfte zustande gebracht hätte. Alle Welt wollte Chaplin sehen, während jeder Schauspieler vom Wunsche erfüllt war, ihm nachzueifern und ebensolche Verdienste einzuheimsen wie er. Das Wichtigste aber daran war, daß die Erfolge Chaplins dem Großkapital endlich bewiesen, wie unbegrenzt die Möglichkeiten des Filmes sind.

Anfang 1916 unterschrieb Chaplin einen Kontrakt mit der Mutual Film Corporation, wonach er die fabelhafte Gage von 134 000 Pfund Sterling (über 2 $\frac{1}{2}$  Millionen Mark) im Jahre verdiente. Er war damals noch nicht 27, aber daß er sein Geld wert war, wird durch die Tatsache bewiesen, daß die während dieses Jahres gedrehten Bilder in Großbritannien allein mehr als seine ganze Jahresgage einbrachten. Sollte noch ein Beweis für den überraschenden Aufschwung des Filmes in der damaligen Zeit benötigt werden, so mag man ihn bei Mary Pickford finden, die, seit jeher eine tüchtige Geschäftsfrau, als Reflex auf den Kontrakt Chaplins, ihre Gage bei Zukor auf 1 Million Dollar im Jahr erhöhte.

Wir sind damit beim gegenwärtigen Stand des Filmes angelangt; denn mittlerweile war in Europa der Krieg ausgebrochen und hatte es Amerika ermöglicht, seine Stellung als das erste Film-land der Welt auszubauen. Die durch „Quo Vadis?“ empfangene Anregung griff man dort sofort auf und bevor das Jahr 1915 zu Ende ging, hatte Griffith bereits mehrere Überfilme herausgebracht, darunter „Die Geburt einer Nation“, eines der erfolgreichsten Filmwerke, die überhaupt jemals geschaffen wurden. Es folgten „Cleopatra“, „Die Königin von Saba“, „Die vier apokalyptischen Reiter“, „Robin Hood“, „Die zehn Gebote“, „Ben Hur“, „König der Könige“ – jeder einzelne ein Markstein auf dem Wege, der in die heutige Zeit führt.

## II

### *Das amerikanische Filmgeschäft*

Die Bedeutung des amerikanischen Filmgeschäftes kann am besten aus einer Statistik des Handelsdepartements zu Washington ersehen werden, deren bemerkenswerteste Daten wir an die Spitze des vorliegenden Kapitels stellen wollen. Diesen Angaben zufolge besitzen die Vereinigten Staaten nur 6 Prozent des Festlandes der Erde und 7 Prozent von deren Gesamtbevölkerung. Sie fördern aber 40 Prozent des Weltkohlenbedarfes, 75 Prozent der Weltkornmenge, erzeugen 80 Prozent aller Automobile und nahezu 90 Prozent aller Filme der Erde. Die Filmerzeugung ist nach der Stahl- und Ölindustrie die größte dieses Landes. Über 1,5 Milliarden Dollar (6 Milliarden Mark) sind darin investiert, davon rund eine Milliarde Mark in der Filmproduktion und im Verleih, während der größte Teil, also 5 Milliarden Mark, auf die Kinotheater entfällt. Beim Film sind heute in Amerika 350 000 Personen beschäftigt; im Jahre 1927 wurden rund 500 000 Kilometer Filmband verbraucht, wofür man mehr Silber benötigte, als der Umlauf an Silbermünzen in den Vereinigten Staaten ausmacht. Der Filmexport betrug 75 000 Kilometer und hatte einen Wert von 320 Millionen Mark. Am 31. Dezember 1927 befanden sich auf dem Hoheitsgebiet der Vereinigten Staaten 21 642 Lichtspieltheater; der Jahresbesuch belief sich auf etwa 3 Milliarden Personen, wofür an Eintrittspreisen 2,5 Milliarden Dollar eingenommen wurden.

Die Entwicklung Amerikas wird in den nächsten Jahren in ungeheurem Maße zunehmen; nichts kann diesen Entwicklungsprozeß verhindern, und Europas Zukunft ist mit jener dieses ungeheuren Wirtschaftskörpers auf das engste verknüpft. Zu den großen Problemen, deren Lösung Amerika bevorsteht – farbige Rassen,

Alkoholverbot, internationale Verwicklungen u. a. m. – muß man auch den Film zählen. Bisher ist man sich in den offiziellen Kreisen der Vereinigten Staaten über den weitreichenden Einfluß des Filmes offenbar noch nicht im klaren; denn es könnte sonst nicht geschehen, daß sich das Land durch die zahllosen exportierten Lichtbilder vor der Welt vielfach bloßstellt. Die Filmproduzenten selbst sind wohl zu sehr mit Arbeit überhäuft, um an die politische Seite auch nur denken zu können. Sie sind vor allem Geschäftsleute und müssen für die 800 von ihnen im Jahr erzeugten Filme Absatz finden. Es muß zugegeben werden, daß ein großer Teil dieser Produktion annehmbarer ist als vieles, was andere Länder hervorbringen – fast alle großen Qualitätsfilme sind drüben gedreht worden. Die amerikanische Auffassung entspricht wohl nicht immer der europäischen, ja man wundert sich hier oft genug über ihre Oberflächlichkeit und ihren Mangel an Ernst. Dennoch gelingt es dem amerikanischen Produzenten, sei es durch billigen Preis, sei es durch Reklame, den europäischen Markt zu beherrschen. Die großen Filmgesellschaften geben Unsummen für Reklame aus. So liefern die in den europäischen Zentren angestellten Presseagenten den Zeitungen den Reklameartikel fertig ins Haus und bezahlen obendrein noch für die Aufnahme. Aber früher oder später wird man hier auf diesen Bluff nicht mehr hereinfallen, und es wird immer schwerer sein, einem schlechten amerikanischen Film in Europa Geltung zu verschaffen.

Die Amerikaner waren beim Filmgeschäft ganz besonders vom Schicksal gesegnet. Gerade im richtigen Augenblick, da an die Expansion geschritten werden mußte, kam der Krieg: ein Goldstrom ergoß sich über das Land, und jedermann war nur darauf bedacht, das leichtverdiente Geld wieder anzubringen. Anfänglich waren die amerikanischen Kapitalisten ebensowenig darauf erpicht, den Filmleuten Geld vorzustrecken, wie es heute die europäischen Geldgeber sind. Man hatte ungeheure Verluste erlitten, und die Pioniere des Films standen vor dem Bankrott – Goldwyn, Loew und Zukor

wissen davon ein Lied zu singen. Dann begannen die Produzenten aus trüben Erfahrungen Nutzen zu ziehen und schließlich erkannte man in amerikanischen Filmkreisen die im Film schlummernden Möglichkeiten, so daß die aus Munitionsverkäufen gezogenen Gewinne sich prompt in Zelluloid und Ziegel für die neugebackenen Galakinos verwandelten.

Man war deshalb in Amerika von Anfang an genötigt, ein kosmopolitisches Publikum zufriedenzustellen. In Pennsylvanien gibt es ganze Distrikte, wo die Leute noch nichts als Deutsch verstehen, in anderen Gegenden herrschen slawische Sprachen vor. Der dortige Filmproduzent verfügte demnach über diesbezügliche Erfahrungen; seine Filme mußten nicht nur dem Iren in New York zusagen, sondern auch dem Schweden, dem Ungarn, dem Russen und dem Polen. Eine Fülle von Geschmacksrichtungen war gleichzeitig zu berücksichtigen, und das Produkt mußte frei von einseitiger nationaler Betonung sein. Unter diesen Umständen nimmt es nicht wunder, daß in Amerika beinahe das ganze Filmgeschäft in jüdische Hände geriet. Die Juden besitzen eine angeborene Veranlagung zur Verbreitung und zum Absatz von Artikeln, die vielerlei Geschmacksrichtungen gerecht werden, und ihrer Behandlung des Problems verdankt der amerikanische Film seine Beherrschung des Weltmarktes bis zur völligen Ausschaltung der andersstaatlichen Konkurrenz. Sie gaben sich keinen sentimentalischen Täuschungen hin, sie wollten Geld verdienen und kaum hatten sie festgestellt, daß solches beim Film zu holen war, ließen sie nichts unversucht, um damit einen großen finanziellen Erfolg zu erzielen.

Eine wirtschaftliche Gefahr für die amerikanische Filmproduktion bedeutet die Geldverschwendung bei der Erzeugung. In letzter Zeit hat man wohl eine Ersparniskampagne eingeleitet, um auf die interessierten Geldleute Eindruck zu machen, doch werden nach wie vor Phantasiegehalte ausbezahlt. Es kann noch begreiflich gefunden werden, wenn man der Melba oder der Jeritza für ein einziges Konzert 20 000 Mark bewilligt, denn ohne sie kann dieses

Konzert eben überhaupt nicht stattfinden. Aber beim Film liegt die Sache doch ganz anders. Adolphe Menjou z. B., einer der bestbezahlten Filmdarsteller, ist völlig hilflos, wenn ihn sein Regisseur nicht am Gängelbände führt, und auch andere Stars würden ohne Regisseur und ohne die übrigen Mitwirkenden keinerlei Eindruck machen. Diese Leute erhalten wirklich mehr Bezahlung, als mit ihren Leistungen vernünftigerweise in Einklang gebracht werden kann.

Allein die Sucht nach Überbietung der Konkurrenz ist vorderhand noch zu mächtig. Ein ununterbrochener Strom von Regisseuren und Darstellern kommt jährlich über den Ozean; einige davon reüssieren, andere erreichen nichts. Die konkurrierenden Filmgesellschaften haben aber die Wahl, sich das Beste vom Besten auszusuchen und überbieten sich, wo sie nur können; ist eine etwa im Begriffe, einen Marinefilm herauszubringen, so sind sofort alle anderen Firmen bestrebt, Seegeschichten zu drehen, um die Wirkung jenes ersten Filmes wenigstens in Frage zu stellen.

Ein Verfasser von Filmbüchern mag bei einer Gesellschaft jahrzehntelang angestellt gewesen sein, ohne daß sich jemand um ihn besonders beworben hätte. Einmal glückt ihm ein gelungener Einfall, aus dem sich ein wirklich erfolgreiches Filmstück machen läßt, und nun hält ihn jeder plötzlich für den gottbegnadeten Schriftsteller; alle Gesellschaften bieten ihm phantastische Bedingungen für drei bis sechs Manuskripte. Er ist mit einem Schlage ein Schwerverdiener geworden und setzt sich hin, um 20 Filmbücher in ebenso vielen Wochen, so schnell sein Tippfräulein nur schreiben kann, zusammenzuleistern. Natürlich sind dann die Geschichten meistens nichts wert und die Gesellschaften wundern sich, daß sie so viel Geld ausgeben mußten, um diesen Schund zu erhalten.

Solange Amerika noch von den angehäuften Kriegsgewinnen zehrt, wird sich diese Verschwendung wohl aufrechterhalten lassen, aber vorausdenkende Leute schließen einen allgemeinen Rückschlag keineswegs aus. Die ersten, die darunter zu leiden hätten, wären





Photo: Paramount

*Paramountpalast am Broadway*





Photo: Metro-Goldwyn

*Ateliers der Metro-Goldwyn-Mayer in Culver City*

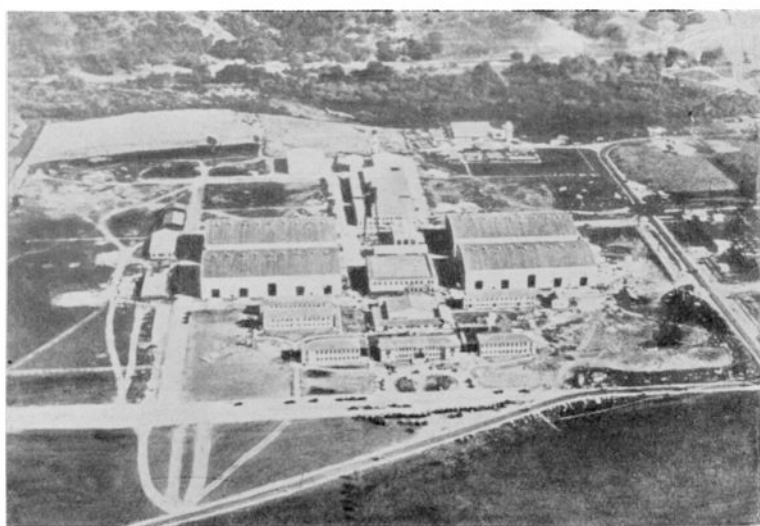


Photo: First National

*Ateliers der First National in Burbank*

die Filmindustriellen, denn die Vergnügungsindustrie ist ein überaus empfindliches Barometer für das Gedeihen eines Landes; sobald sich nämlich jemand in seinen Ansprüchen beengt fühlt, beginnt er vor allem an seinem Vergnügungsetat zu sparen. Vorerhand bezeichnet aber das Jahr 1927 jedenfalls noch einen Rekord in bezug auf Kinobesuch in Amerika.

Heute besteht dort noch ungeheurer Reichtum. Die Einkommensteuer ist nahezu gänzlich abgeschafft und es werden riesenhafte Summen in Neubauten investiert, die man mit verblüffender Schnelligkeit aufführt. Auch die Filmgesellschaften legen ihre Reservefonds in Ziegeln und Mörtel an und bauen Kinotheater, denn Zelluloid allein bedeutet eine viel zu unsichere Fundierung des Geschäftes.

Gegen einen wirtschaftlichen Rückschlag ist man jedoch auch durch Grund- und Gebäudebesitz nicht gefeit. Die amerikanische Filmindustrie hat einen Krach, wie ihn alle europäischen Länder kurz nach dem Kriege erlebt haben, noch nicht mitgemacht, und ihre wirtschaftlichen Ressourcen wurden noch niemals einer ernstlichen Belastungsprobe ausgesetzt. Bei dem in Amerika allgemein eingeführten Kreditsystem (es kann bekanntlich dort nahezu alles mit einer Anzahlung von 5 Dollar gekauft werden) sind die Folgen eines wirtschaftlichen Niederganges überhaupt ganz unberechenbar.

Ein anderer gewaltiger Faktor, der das Gedeihen der amerikanischen Filmindustrie in ihrem heutigen Format noch gewährleistet – das Alkoholverbot –, steht auf schwachen Füßen. Die Freigabe von leichten Weinen und Bier wird vielfach erörtert und dürfte in naher Zukunft durchgesetzt werden. Es steht außer Zweifel, daß die Wiedereröffnung der Bars sich in erster Linie auf die Kassen der Kinos auswirken würde – die zahlreichen Brauereien haben übrigens ihre Bars noch keineswegs geschlossen; sie benützen sie unterdessen zum Ausschank von alkoholfreien Getränken.

Die amerikanischen Filmleute dürfen also ihr Heil nicht in dem gegenwärtigen wirtschaftlichen Aufschwunge des Landes und in dem

vorläufigen Alkoholverbot suchen, sondern in einer Konsolidierung ihres eigenen Geschäftes und in einer Erhöhung des künstlerischen Niveaus bei ihren Darbietungen. Sie brauchen nur die europäischen Verhältnisse zu studieren, wo die Auswertung eines Filmes um ein Vielfaches schwieriger ist.

In New York, Chicago und in anderen Zentren treten auch noch viele weitere Anziehungsmittel mit den Kinos in Wettbewerb: das Radio, die Tanzdielen, religiöse Gesellschaften und manches andere zwingen die Filmleute zur unausgesetzten Aufmerksamkeit und zu marktschreierischer Anpreisung ihrer Ware. In manchen Städten macht sich das Kino überhaupt nur an Samstagen und Feiertagen bezahlt; an den übrigen Wochentagen werden die Spesen kaum hereingebracht.

Schon die enorme Durchschnittsausgabe von 600 000 Mark für einen Großfilm zwingt zum Nachdenken; die Kurzlebigkeit des Filmes ist ein zweites bedenkliches Moment. Eine Zeitversäumnis bei der geschäftlichen Auswertung des fertiggedrehten Filmes kann katastrophale Folgen haben, denn nichts veraltet rascher als eine Photographie – man blättere nur einmal in einem alten Familienalbum, um die Wahrheit dieses Satzes zu erkennen. Es gibt kaum einen Film, der ein zweites Mal in zufriedenstellender Weise vorgeführt werden könnte; alles daran sieht armselig und altmodisch aus, die Kleidung wirkt lächerlich, die Technik veraltet, die Zusammenhänge werden kaum mehr begriffen. Der Film ist viel weniger elastisch als ein Theaterstück, das immer noch adaptiert oder hergerichtet werden kann, und die durchschnittliche Lebensdauer eines Filmwerkes in jedem Lande ist daher außerordentlich beschränkt. Die Gewinne müssen rasch hereingebracht werden oder sie gehen ganz verloren; daher auch die vor allem kaufmännische und weniger künstlerische Einstellung des ganzen Filmwesens. Auch wird Amerika wohl in Zukunft mehr mit der wachsenden Konkurrenz Europas zu rechnen haben.

Ein mißlicher Umstand, der einer Vergeistigung des amerikani-

schen Lebens entgegenwirkt, besteht auch darin, daß nahezu alle Einwanderer in dieses Fabelland durch die Hoffnung angezogen werden, dort Reichtümer zu sammeln, woraus folgt, daß jede andere schöpferische Anregung beiseite gelassen wird. Kunst und Literatur werden dort als Beschäftigungen für reiche Dilettanten angesehen; gebaut wird nur aus Zweckmäßigkeitsgründen, Architekten und Konstrukteure sind dazu da, um Geld und Zeit zu sparen. Der Einwanderer läßt seine Traditionen auf dem Dampfer zurück und erhält dafür keinen Ersatz. Der Kampf ums Dasein artet dort in das Streben aus, den Rivalen zu überflügeln: französischer Optimismus, deutsche Gründlichkeit, russische Resignation, englische Anpassungsfähigkeit, alle werden sie durch Habsucht verdrängt.

Die dominierende Note der amerikanischen Filmproduktion ist also der Dollar. Die Hochfinanz hat sich des Filmgeschäftes bemächtigt, denn bei den Unsicherheiten und Schwierigkeiten der Produktion war nur das Großkapital imstande, die ungeheuren Risiken auf sich zu nehmen. So sehen wir als Bankverbindung der Paramount die National Citybank; die Metro hat sich an Dillon-Read angeschlossen und steht in engster Verbindung mit Charles Schwab (Stahl) und Breads-Kendall (Kupfer); die Universal vermochte gar die Tabakindustrie (Whelan) und die Autoindustrie (Durant) für sich zu gewinnen; die First National wieder hat durch Verschmelzung mit der Pathégruppe den Weg zum Rohfilmproduzenten gefunden.

Heute ist nahezu die ganze Weltproduktion in sechs Riesengesellschaften vereinigt, und zwar:

1. Paramount Famous-Lasky, die größte Filmgesellschaft der Welt; Präsident Adolph Zukor; Produktionschef Jesse L. Lasky; jährliche Produktion etwa 80 Großfilme; eigener Vertrieb wird durch mehr als 200 über die ganze Welt verteilte Niederlassungen besorgt; 500 eigene Kinotheater.

2. Metro-Goldwyn-Mayer, im Besitze der Loew Incorporated; Präsident wurde nach dem Tode Marcus Loews im September

1927 Nikolaus Schenck; Produktionschef Louis B. Mayer; eigener Vertrieb; 400 eigene Lichtspieltheater.

3. United Artists, ursprünglich Vertriebsorganisation; Präsident Joseph Schenck; vertreibt u. a. die Filme von Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford und Samuel Goldwyn sowie die Produktion einer anderen Vereinigung, welcher D. W. Griffith, Gloria Swanson, John Barrymore, Buster Keaton und die Schwestern Talmadge angehören; besitzt zahlreiche Kinotheater; derzeit 20 neue im Bau.

4. First National, gleichfalls aus einer Vertriebsorganisation hervorgegangen, hat soeben ein großes neues Atelier in Burbank, einige Meilen nördlich von Hollywood, fertiggestellt; Verbindung mit dem Theaterkonzern Stanley (300 Kinotheater).

5. Universal Pictures Corporation, Haupteigentümer Carl Laemmle, überaus rührige Produktion großer Filme; eigener Vertrieb; besitzt über 200 Kinos; produziert auch bereits in Berlin.

6. Fox, Eigentümer William Fox, Produktionschef Winfield Sheehan; eigener Vertrieb; besitzt die ganze Organisation der Fox-Kinos (356), darunter das Roxy in New York, das größte Lichtspielhaus der Welt; überdies Verbindung mit der Gruppe Finkelstein-Rubin (150 Lichtspieltheater); kauft fortgesetzt neue Kinos auf; dürfte heute die größte Anzahl von Kinos in Amerika kontrollieren.

Zu den bedeutenderen Verbänden sind noch zu zählen:

Warner Brothers, gewaltiger Kinobesitz und eigener Vertrieb.

Producers' Distributing Corporation, hauptsächlich für den Vertrieb der Cecil de Mille-Filme gegründet; auch am Betrieb großer Sprech- und Operettentheater interessiert.

Außer den Genannten gibt es natürlich auch zahlreiche kleinere Gesellschaften, die gute Filme herausbringen, wie die Christies Charles and Al, die das erste Atelier in Los Angeles überhaupt errichtet haben; aber auch diese betreiben den Verkauf durch die großen Gesellschaften.

Heute werden so gut wie alle Filme in Kalifornien gedreht. Bis

zum Frühjahr 1927 unterhielt die Paramount noch ein großes Atelier in Long Island, New York. Dann wurde die gesamte Organisation in Hollywood vereinigt, ein typisches Beispiel für die Zentralisierung des ganzen Betriebes.

Dennoch wird es immer schwieriger, das Geschäft erträgnisreich zu gestalten. Die Auslagen sind enorm, denn über 2000 Menschen stehen im Atelier allein auf der Auszahlungsliste, wovon einige jeden Samstag 16000 Mark beziehen, während den erfolgreichsten Verfassern von Drehbüchern und filmischen Einfällen jede Forderung bewilligt wird. Die Verdienstmöglichkeiten bei 50–80 Filmen im Jahre werden dadurch wesentlich verringert und der Gewinn an einem wirklich erfolgreichen Film kann leicht durch Verluste an mehreren anderen zerrinnen.

Auch der Verkauf ist überaus kompliziert und die Organisation kostet Geld. Der fertige Film muß angeboten, verkauft und an die Kinotheater in jedem Winkel der Erde geliefert werden. Filme lassen sich nicht so einfach an den Mann bringen wie etwa Stiefel oder Taschenmesser – es gibt keine festen Preise dafür. In jedem einzelnen Kino erzielt der gleiche Film einen anderen Preis; denn die Mittel des Kinobesitzers variieren nach Publikum, Lage und Fassungsraum. So mag es vorkommen, daß ein Elitekino in der Hauptstraße für die Uraufführung eines Filmes 10000 Mark pro Woche zahlen muß, während gleichzeitig derselbe Film an ein kleines Kino in einer abgelegenen Seitenstraße um 1000 Mark verliehen wird.

Der Kinobesitzer lebt natürlich mit dem Verleiher in beständigem Kampfe um die Preise, aber er ist in diesem Ringen der Stärkere, und wenn er Courage hat und seinem Publikum nur das Beste bieten will, so setzt ihn das Überangebot in die Lage, sein Ziel zu erreichen. Ist er ein selbständiger Unternehmer oder gehört er einer kleinen Organisation an, so muß es ihm leicht fallen, von den jährlich auf den Markt geworfenen Großfilmen seinen Bedarf (etwa 200 im Jahre) auszuwählen, und bei richtiger Betriebsführung muß

er Geld verdienen. Jedenfalls hat er bedeutend weniger Sorgen, als der Produzent.

Diese für das Kinogewerbe vorteilhafte Situation hatte auch eine Umstellung des ganzen amerikanischen Filmgeschäftes zur Folge. Der Erzeuger-Verleiher hat sich zur Sicherung seines Absatzes veranlaßt gesehen, selbst Kinobesitzer im großen zu werden. Dadurch gewinnt er die Gewähr, daß die von ihm erzeugten Bilder auch tatsächlich vorgeführt werden. Oft wird der gleiche Zweck erreicht, wenn die Erzeugerfirma in jedem größeren Verkehrszentrum ein einziges Elitekino besitzt, wo die Filme zur Erstaufführung gelangen; die anderen Kinos werden dadurch gleichfalls angeregt ihn zu zeigen. Die führenden amerikanischen Firmen überbieten sich gegenseitig, Riesenkinos mit einem Fassungsraum für 3000 Personen in den wichtigsten Verkehrsmittelpunkten von Amerika und England zu bauen, und dieser Wettlauf hat noch lange nicht sein Ende erreicht. Der Prozeß der Trustbildung mag zur Folge haben, daß schließlich alle beseren Kinotheater in die Hände der Erzeuger-Verleiher gelangen und daß der selbständige Kinobesitzer mehr oder weniger von der Bildfläche verschwindet. Zweifellos gewährt dieses System einer Zusammenlegung aller Betriebsarten dem Erzeugergeschäft eine gewisse Stabilität, was auch durch das Beispiel der Ufa in Deutschland bewiesen wird. Deren ungeschmälernte Prosperität trotz unerhörten Verlusten ist nicht so sehr der Regierungsunterstützung und der Deutschen Bank zuzuschreiben als vielmehr dem Umstande, daß 130 Kinos im Reiche der Erzeugerfirma gehören. Auch in Österreich arbeiten Sascha und in jüngster Zeit Hugo Engel & Co. nach ähnlichen Richtlinien.

Der gleiche Vorgang kann sich aber auch entgegengesetzt entwickeln, wofür uns die Gründung der First National im Jahre 1917 als Beispiel dienen mag. Eine Gruppe von 23 Kinobesitzern stellte der Gesellschaft die Mittel zur Sicherung einer regelmäßigen Produktion zur Verfügung. Sie erwarben sich dadurch ein gewisses Stimmrecht bei den Ausschußsitzungen und die Priorität auf die



fertiggestellten Filme, ein Vorgang, der sich überaus glücklich auswirkte; denn unter der Führung J. D. Williams und mit den Schwestern Talmadge sowie Chaplin als Hauptstar verdiente die Gesellschaft ein schönes Stück Geld. Auch nach dem Scheiden der genannten Stars machte die Gesellschaft ausgezeichnete Geschäfte, neue Zugkräfte traten auf die Bildfläche, und heute sollen schon 600 Kinobesitzer an dieser Gesellschaft interessiert sein.

Diese Erfahrungen weisen uns den Weg für ein gedeihliches Zusammenwirken von Produktion und Kino auch in unseren Ländern. Es wäre ein überaus gesundes Prinzip, wenn der Kinobesitzer oder eine Vereinigung aller Kinotheater des Landes einen Teil ihres Reingewinnes wieder in die Produktion investieren wollten, wofür sie dann ihren Anteil an der Erzeugung der von ihnen vorgeführten Filme hätten und auch bei deren Herstellung ihren Einfluß zur Geltung bringen könnten. Leider traut in der Filmbranche einer dem anderen nicht über den Weg: der Verleiher sagt dem Kinobesitzer nach, er sei schmutzig und kleinlich; dieser beschuldigt jenen habsüchtiger Härte – vom Erzeuger ist hierzulande überhaupt nicht die Rede; alles verläßt sich auf den amerikanischen Kitsch und niemand denkt an die Zukunft.

Freilich bedeutet die Erwerbung eines jeden Filmes für den Kinobesitzer ein Risiko; schlägt das Stück beim Publikum nicht ein, so ist der Verlust oft empfindlich. Bei entsprechender Betriebsführung ist jedoch das Kinotheater meist ein ziemlich sicheres Unternehmen, und sehr oft erweist es sich als wahre Goldgrube. Dabei kann ohne Übertreibung gesagt werden, daß die Ausbeutungsmöglichkeiten eines Films bei uns noch lange nicht den Höhepunkt erreicht haben; denn ganze Bevölkerungsschichten halten sich noch vom Kino ferne.

Es ist also hoch an der Zeit, daß seitens der Kinobesitzer die Initiative zu einer Belebung der heimischen Produktion ergriffen wird, denn die großen amerikanischen Gesellschaften rücken den Europäern bereits bedenklich an den Leib. So besitzt Paramount in

London schon das Plaza und das Carlton, in Manchester das Theatre Royal, in Birmingham das Futurist und das Scala. Metro-Goldwyn besitzt das Tivoli in London sowie das eben fertiggestellte Ueberkino New Empire in Leicester Square; der Universal gehören das Rialto in London und jenes in Leeds.

In England hat man sich dieser Tatsache nicht verschlossen. Der Präsident der British International Pictures, John Maxwell, ist gleichzeitig auch Präsident der Vertriebsgesellschaft Wardour Films und an einer großen Vereinigung schottischer Kinos beteiligt. Ein Herr Schlesinger, der übrigens Amerikaner ist, beherrscht den Kinomarkt in Südafrika. Auch macht sich das System des Zusammenschlusses schon stark fühlbar, und neben zahlreichen unabhängigen Kinos gibt es größere und kleinere Verbände von Genossenschaften m. b. H. Die bedeutendste unter ihnen ist die Provincial Cinematograph Theatres Ltd., mit etwa 120 Kinos. Diese Vereinigungen sind natürlich imstande, auf Produzenten und Verleiher einen gewissen Druck auszuüben und ihre Wünsche durchzusetzen.

Am europäischen Festlande denkt jedoch das Kinogewerbe im allgemeinen noch nicht daran, selbst die Produktion in die Hand zu nehmen, obgleich manche Überlegungen dazu veranlassen sollten. Es wäre doch z. B. keineswegs ausgeschlossen, daß der amerikanische Film seine Anziehungskraft einbüßt; ebenso leicht könnte es sich auch ereignen, daß die großen amerikanischen Produzenten eines Tages Mittel und Wege finden, die wichtigsten Kinos in Europa zu beherrschen, um an den hiesigen Unternehmergewinnen auch ihrerseits teilzunehmen. Ein wirksames Gegenmittel bestünde darin, daß sich die Kinobesitzer jedes einzelnen Landes zum Selbstschutz in eine mächtige Organisation zusammenschließen und in großem Umfange an der heimischen Produktion teilnehmen würden. Hauptaufgabe eines derartigen Zusammenschlusses wäre es, das höher gebildete Kinopublikum für seine Produktion zu gewinnen. Nimmt dieses hochwertige Filme heimischer Erzeugung an, so wird sich

auch der kleine Mann daran gewöhnen, denn ihm stehen die anderen Abendvergnügungen, wie Theater, Konzerte, Tanzunterhaltungen usw., nicht so leicht offen.

Der Appetit der Amerikaner auf europäische Einnahmequellen ist jedenfalls geweckt und die Ausdehnung der Vertristung auch auf unsere Länder in bedrohliche Nähe gerückt. Die schweren amerikanischen Geldbörsen werden auch hier wie überall den Sieg davontragen. Dies wird heute von den großen amerikanischen Gesellschaften wohl in Abrede gestellt, allein die Tatsachen sprechen eine deutliche Sprache. So wurde in Amerika schon vor mehreren Jahren eine amtliche Untersuchungskommission eingesetzt, die vor allem die Frage zu prüfen hatte, wozu die Paramount, die doch ursprünglich eine reine Produktionsgesellschaft war, 400 Kinotheater braucht und noch fortwährend neue dazukaufte. Diese Kommission hat schließlich ausgesprochen, daß die Paramount sich unlauterer Geschäftsmethoden bedient hat, um kleinere selbständige Produzenten, Verleiher und Kinobesitzer zugrunde zu richten, und die Gesellschaft war gezwungen, einige der von ihr erworbenen Rechte und Gebäude wieder an den früheren Besitzer abzugeben. Die Regierung der Vereinigten Staaten verfolgt mithin selbst mit Besorgnis die wachsende Macht einzelner Trusts auf einem so wichtigen Gebiete der Vergnügungsindustrie. Die Paramount ist aber, wie wir gesehen haben, nicht die einzige Gesellschaft, der ähnliche Praktiken vorgeworfen werden können, und die amerikanische Regierung wollte offenbar an ihr nur ein Exempel statuieren, weil sie die mächtigste dieser Organisationen darstellt.

Das Verleihgeschäft ist, wenigstens in Amerika, fast vollständig in die Hände der Trusts übergegangen. Selbständige Verleiher haben seinerzeit gute Geschäfte gemacht, und einige prosperieren auch heute noch. Allein alle führenden Produzenten verkaufen ihre Filme jetzt schon selbst über die ganze Welt, haben in allen Hauptstädten ihre eigenen Bureaus und streichen den Gewinn des Zwischenhandels selbst ein. Jeder Protest und alles Sträuben der Betroffenen

war vergebens, man versuchte sogar die großen Gesellschaften zu boykottieren, aber gegen das Großkapital war eben nicht aufzukommen.

Die amerikanische Trustbildung wird durch verwandtschaftliche Beziehungen und innige Freundschaft der maßgebenden Persönlichkeiten sehr erleichtert. So sind Joseph Schenck, Präsident der United Artists, und Nikolaus Schenck, Präsident der Loew Incorporated, Brüder; Adolf Zukor und der verstorbene Marcus Loew, die Chefs der beiden größten Filmfirmen der Welt, waren verschwägert – Loews Sohn heiratete Zukors Tochter. Im Atelier und auf dem Kinomarkte waren sie aber ebenso scharfe Konkurrenten geblieben wie auf dem Golfplatze; die Zusammenlegung dieser beiden Riesenunternehmungen könnte immerhin, da doch schließlich alles in der Familie bleibt, einmal erfolgen, wenn sich die geschäftliche Zweckmäßigkeit einer solchen Fusion herausstellen sollte.

Der überwältigende Einfluß Amerikas auf dem Filmmarkte zeigt sich am klarsten im britischen Weltreiche. Dort wie fast überall auf der Welt waren bis vor kurzem 90 % aller gezeigten Filme amerikanischen Ursprungs, und die Maßnahmen der englischen Regierung, den Import heimischer Ware in ihren Kolonien zu fördern, blieben ziemlich ergebnislos. In den 1200 Kinos, die in Australien bestehen, setzen sich englische oder gar andersstaatliche Filme nur schwer durch, und überdies wurden kürzlich mit amerikanischer Unterstützung schon zwei Filme in Sydney gedreht. Die einzige Möglichkeit, dort Fuß zu fassen, besteht darin, Kinotheater zu bauen oder aufzukaufen, wozu natürlich wieder ein Riesenkapital nötig wäre.

Dasselbe gilt von Südafrika, das womöglich in noch größerem Maße amerikanisiert ist; nahezu alle Kinos gehören einer Gesellschaft, deren Hauptaktionär der oben erwähnte Amerikaner Mr. Schlesinger ist. Kanada ist natürlich gleichfalls von amerikanischen Filmen überschwemmt, die massenhaft über die nahe Grenze kom-

men. In Indien und China, wo sich der Kinobetrieb immer mehr ausbreitet, werden fast ausschließlich amerikanische Filme gezeigt, und es wird auch von anderen Ländern kaum der ernstliche Versuch unternommen, diese Monopolstellung Amerikas zu durchbrechen. Dorthin wird natürlich nur der allerletzte Schund eingeführt, und zwar zu lächerlichen Preisen; der dortige Kinobesitzer kann für 70 Mark schon ein Wochenprogramm erhalten.

Auf dem europäischen Festlande sehen wir einen ähnlichen Vorgang. In Skandinavien, Frankreich und Italien greift der amerikanische Film immer mehr durch; in Deutschland und Österreich steht seit einiger Zeit das an anderer Stelle ausführlich besprochene Kontingentgesetz in Geltung, ohne daß es bisher jedoch gelungen wäre, die amerikanische Sintflut erfolgreich zu dämmen.

Die Paramount, Metro und First National haben zur Wahrung ihrer Interessen auf dem Kontinent einen Verkaufskonzern, die Fanamet, gegründet; überdies besteht eine zweite Verkaufsorganisation, die Parufamet, welche nach dem an anderer Stelle beschriebenen Abkommen die Paramount, Metro, Universal und Ufa umfaßt. Die Ufa, Amerikas stärkster Konkurrent auf dem Weltfilmmarkte, ist also bereits durch Gold gebändigt und zur Hörigkeit verurteilt.

Im Gegensatz hierzu spielt der europäische Film auf dem amerikanischen Markte überhaupt keine Rolle. Im Jahre 1927 wurden insgesamt 65 ausländische Filme vorgeführt. Davon waren 38 deutschen Ursprungs (24 von der Ufa); England hat 9, Frankreich 6, Rußland 4, Österreich und Italien je 2, China und Polen je einen Film geliefert. Die Verbreitung dieser importierten Filme war äußerst gering und sie wurden fast ausschließlich auf sogenannten Filmkunstbühnen gezeigt.

### III

## *Filmmagnaten*

Das amerikanische Filmvolk weist einige charakteristische gemeinsame Eigenschaften auf, worunter in erster Linie die ungeheure Arbeitskraft und die Sucht nach Riesengewinnen hervorzuheben sind. Die Abteilungschefs der großen Firmen sind aus den Ateliers überhaupt nicht herauszubringen; es ist ausgeschlossen, mit jemand über etwas anderes als über den Film zu reden; alles lebt in der fortwährenden Angst, verdrängt oder überflügelt zu werden; denn die Konkurrenz ist enorm und das Risiko groß. Dagegen winnen denn auch die höchsten Verdienste; ganz junge Leute ohne besondere Vorstudien erreichen in unglaublich kurzer Frist die best-bezahlten Posten. Irving G. Thalberg z. B. war mit 25 Jahren einer jener drei oder vier Männer, die über die Verwendung von 30 bis 40 Millionen Mark zu entscheiden haben. Aber nur wenige erreichen das lockende Ziel; die meisten fallen ab oder werden mäßig bezahlte Schwerarbeiter.

Als besonders auffallend muß noch erwähnt werden, daß nahezu alle amerikanischen Filmgrößen in Europa geboren wurden. Es scheint in der amerikanischen Atmosphäre zu liegen, daß Europäer, die in ihrem eigenen Lande nichts zuwege brachten, dort plötzlich imstande sind, prachtvolle Filme zu drehen. Natürlich ist dies nur eine Geldfrage. Die gleichen Menschen hätten auch in Europa ähnliche Leistungen vollbracht, aber niemand hat hier die Mittel, sich auf Experimente einzulassen, während in Amerika für den Film immer Geld zu finden ist; die kapitalkräftigsten Banken, Kuhn, Loeb & Co. sowie J. P. Morgan stecken ebenso tief im Filmgeschäft wie kleinere Bankhäuser und das Privatkapital.

Als bedeutendster Filmunternehmer der Welt muß heute Adolf Zukor bezeichnet werden. 1873 in Ricse, Komitat Zemplén, geboren, wurde er, früh verwaist, für den Rabbinerberuf bestimmt, wanderte jedoch, 16 Jahre alt, nach Amerika aus, wo er sich zunächst als Tapeziererlehrling, dann als Pelzarbeiter, schließlich als Pelzhändler fortbrachte. Durch einen Zufall wird er dazu bewogen, sich an einem sogenannten Penny Arcade (Nickelodeon) zu beteiligen, woraus ein „Hale Touring Car“ (Wandelpanorama in einem fingierten Eisenbahnwagen) entsteht. Später macht er ein Variété daraus, wo er zwei kurze Filme spielen läßt. Erst 1912 bringt er den ersten abendfüllenden Film heraus, und zwar „Königin Elisabeth“ mit Sarah Bernhard. Dies war der Ursprung seines Filmgeschäftes, für welches er bald Mary Pickford, John Barrymore und noch viele andere „berühmte Schauspieler“ (famous players) zu verpflichten wußte.

Über den heutigen Stand seiner Gründung ist an anderer Stelle berichtet worden.

Auch William Fox (Fuchs) stammt aus Ungarn und hat einen ähnlichen Lebenslauf wie Zukor zu verzeichnen. Die Brüder Schenck stammen aus Russisch-Polen.

Carl Lämmle, der Präsident der Universal, ist zu Laupheim in Schwaben geboren. 1884 wanderte der völlig mittellose Junge nach Amerika aus und handelte dort zuerst mit Hosenträgern. Er wußte sich bald emporzuarbeiten und kaufte mit seinen bescheidenen Ersparnissen zunächst ein Nickelodeon in Chicago, wo er auch 1906 sein erstes Lichtspieltheater eröffnete. In dem ersten von ihm erzeugten Film trat übrigens Mary Pickford auf.

Bei seinen Angestellten überaus beliebt, residiert das sechzigjährige Männlein wie ein Patriarch aus dem alten Testament teils in New York, teils in Universal City, der Stadt, die er geschaffen hat und die ihm gehört. Sein Bruder ist der bekannte Antiquitätenhändler Lämmle in München.

Marcus Loew, der kürzlich verstorbene Präsident der Loew

Incorporated, stammte von europäischen, nach Amerika eingewanderten Eltern; sein Vater war Kellner. Er begann die traditionelle Karriere eines Laufburschen, und es gelang ihm kraft seiner Intelligenz und eines regen Geschäftssinnes, sich zu einem der reichsten Männer der Welt emporzuarbeiten. Die letzten Jahre seines Lebens hauste er in seigneurialer Weise auf seinem prachtvollen Besitz in Long Island bei New York, bis ihn im September 1927 ein plötzlicher Tod aus seinem arbeitsreichen Leben riß. Trotz eigenem Badestrand, Hafenanlagen für seine Privatjachten und Motorboote, mehreren Joch Glashäusern, 60 Gärtnern, Golfplatz, einem gedeckten Schwimmteich inmitten eines tropischen Gewächshauses und vielen anderen Herrlichkeiten, die von dem märchenhaften Reichtum ihres Besitzers Zeugnis ablegten, blieb er bis an sein Lebensende ein einfacher Mensch, den seine Angestellten vergötterten und dessen größtes Vergnügen darin bestand, Gastfreundschaft zu üben.

Zum Weekend sind stets ein Dutzend Gäste auf dem Landsitz eines amerikanischen Filmmagnaten eingeladen. Man kommt am Samstag nach Bureauschluß gegen 2 Uhr an, spielt dann Tennis oder Golf, bis es gegen 6 Uhr Zeit wird, sich im Inneren des Hauses einen guten Trunk zu gönnen. Ein gut assortierter Keller mit Weinen und Likören aus der Zeit vor dem Alkoholverbot (pre-prohibition stuff) ist der Stolz eines jeden Dollarmillionärs! Um 7 Uhr wird das Diner serviert und dann im Privatkino einer der letzten selbsterzeugten Filme vorgeführt. Das geschieht nicht etwa zum Vergnügen, sondern es gehört zum Geschäft. Ohne Musikbegleitung werden der Film und seine Wirkung kalt und nüchtern beurteilt. Gesprochen wird fast ausschließlich vom Film. Die Heimfahrt nach New York erfolgt am Montag pünktlich um 7,55 früh, etwa in der Privatjacht des Hausherrn; ein japanischer Koch serviert ein kostbares Frühstück und um 9,20 sitzt der Gewaltige wieder bis 6 Uhr abends in seinem Bureau.

An was der Leiter eines amerikanischen Filmbetriebes alles zu



denken hat, wird klar, wenn man sich vor Augen hält, daß zum Betriebe Loews beispielsweise eine eigene Teppichweberei gehört, wo die mit Monogramm versehenen zolldicken Axminster-Tapisserien für die 400 Kinotheater des Konzerns meilenweise fabriziert werden. In einem weiteren eigenen Gebäude sind sämtliche Musikanten und Instrumente, Klaviere, Orgeln usw. für die ganzen Kinoorchester untergebracht; eine besondere Fabrik dient ausschließlich zur Herstellung elektrischer Bedarfsartikel – ein wahrhaft gigantischer Betrieb.

Ebenso wie die Chefs sind auch die Direktoren, Regisseure und die Stars zu 65 % im Auslande, meist in Europa, geboren.

Chaplin und sein Bruder Syd sind Londoner, Mary Pickford ist Kanadierin, Pola Negri (Appolonia Chalupec) Polin, Erich von Stroheim ist Österreicher, Maria Corda und Mae Murray (Lotte König) sind Wienerinnen, Adolphe Menjou Franzose, aber seltsamerweise ebenso wie der Deutsche Emil Jannings in Amerika geboren; Conrad Veith stammt bekanntlich aus Deutschland, die Barrymores kommen aus Irland, Lya de Putti, Vilma Bánky und Iwan Petrovitsch sind Ungarn, Greta Garbo, Greta Nissen und Anna Nilson Skandinavierinnen.

Aus Europa stammen ferner; die Schildkrauts, Warner, Lars Hanson, Dorothy Mackail, Ronald Colman, Norma Shearer, Renée Adorée, Percy Marmont, Victor Mclaglen, Ralph Forbes und Alec Franis. Die ausgezeichnete Dolores del Rio und der berühmte Ramon Novarro stammen aus Mexiko; Valentino war Italiener.

Das gleiche gilt von den Regisseuren; Victor Sjöström (Seastrom) und Mauritz Stiller sind Schweden, Herbert Brenon, Sydney Olcott, Rex Ingram, Frank Lloyd, Edmund Goulding und Stuart Blackton Engländer. Erich Pommer, F. W. Murnau, Ernst Lubitsch, Dr. Ludwig Berger, Paul Ludwig Stein, E. A. Dupont und Samuel Goldwyn sind Deutsche, Buchowetzki ist Pole, Iwan Mosjoukine Russe, Alexander Korda und Michael Kertész sind Ungarn, Christiansen Däne, die Christies stammen aus Kanada. Charles Rosher, einer der

hervorragendsten Kamerakünstler der Welt, war einst Lehrjunge in einem Londoner Geschäft.

Für den Laien ist der Begriff des amerikanischen Filmes gleichbedeutend mit Hollywood, Los Angeles und kalifornischem Sonnenschein. Tatsächlich bedeuten jedoch diese Namen nur einen geringen Teil des amerikanischen Geschäftes, das niemals bestehen könnte, wenn ihm nicht von New York aus der goldene Lebenssaft zufließen würde. Am anderen Ende des Kontinents spielt sich nur der technische und künstlerische Prozeß ab, wie man eine Erzählung in einen Zelluloidstreifen verwandelt; aber Herz, Gehirn und Nerven der Filmindustrie laufen in New York zusammen. Hier werden die großen Finanzgeschäfte abgeschlossen, hier wird die großzügige Führung festgelegt und hier werden die Pläne zur Erweiterung der Industrie geschaffen.

Auf den ersten Blick mag es befremden, daß man die beiden Eckpfeiler des Geschäftes auf eine Distanz von 6000 km Entfernung voneinander verlegt hat, doch war dies bei den Besonderheiten dieser neuen Industrie in deren Entwicklung nicht zu vermeiden. Kalifornien hat sich einmal in klimatischer und landschaftlicher Beziehung für die Produktion als unersetzlich erwiesen und New York bleibt nicht allein das bedeutendste Finanzzentrum des Landes, sondern es bietet durch den Reichtum seiner ungeheuren Bevölkerung sowie durch die Anwesenheit aller maßgebenden ausländischen Interessenten den wichtigsten Mittelpunkt für Ausstellungs- und Propagandazwecke.

Im vollen Bewußtsein ihrer Bedeutung hat sich die Filmindustrie des prächtigsten Stadtteiles bemächtigt, des Times Square, der etwa dem Piccadilly Circus in London, der Opernkreuzung in Wien oder dem Platze um die Gedächtniskirche in Berlin gleichkommt. Stellt man sich an die Kreuzung von Broadway und Seventh Avenue, so kann man nach allen Weltrichtungen blicken und wird nichts anderes als riesige Kinopaläste und die stattlichen Zenträlbureaus der Filmgesellschaften zu Gesicht bekommen. Vom frühen



Photo: Metro-Goldwyn

*Marcus Loew †*



Photo: Paramount

*Adolph Zukor*



Photo: Metro-Goldwyn

*Nicholas Schenck*



Photo: Metro-Goldwyn

*Louis P. Mayer*





Photo: Metro-Goldwyn

*Irving Thalberg*



Photo: Ufa

*Richard Eichberg*



Photo: Paramount

*Jesse L. Lasky*

Morgen bis zum Sinken der Sonne herrscht in diesen weiten Straßenzügen die unerhörteste Geschäftigkeit; zumal der Broadway bietet bei Tag ein wildes, tosendes Durcheinander von hetzenden Menschenleibern und rasenden Automobilen – bei Nacht verwandelt sich diese Hauptverkehrsader in eine taghell erleuchtete Schlucht voller Abenteuer, Aufregung und strahlender elektrischer Kraft. Die Straßenlaternen verschwinden in diesen Feuergarben tobender Beleuchtungseffekte, blitzender Lichter und funkelnder Zeichen.

An einer Seite erhebt sich, auf dem teuersten Baugrund der Welt, das um 70 Millionen Mark erbaute sechsunddreißigstöckige Gebäude der Paramount. 139 m hoch (etwas höher als der Stefans-turm in Wien) wird das Haus von einer Glaskugel gekrönt, die den Aeroplanen bei Nacht Blinkzeichen vermittelt; unterhalb der Kuppel befindet sich die Uhr mit vier Zifferblättern, deren jedes 6 m im Durchmesser aufweist. Zu ebener Erde liegt das Theater, das man durch ein bis zum fünften Stockwerk reichendes Portal betritt. Die Innenräume sind mit verschwenderischer Pracht ausgestattet. Zwölf Aufzüge vermitteln mit einer Minutengeschwindigkeit von 213 m den Verkehr zwischen den Stockwerken, in denen sich die ausgedehnten Bureauräumlichkeiten der Gesellschaft befinden. Unter anderem beherbergt das Haus sogar ein vollständiges Sanatorium für die Angestellten. In seiner beherrschenden Stellung kann es mit dem kühnaufstrebenden Turm als Denkmal für das Organisationsgenie jener beiden Männer – Zukor und Lasky – gelten, denen die Paramount ihre heutige Position als erste Firma der Welt in allen Geschäftszweigen der Filmindustrie verdankt.

Gegenüber erblicken wir den Palast der Loew Incorporated, der Eigentümerin von Metro-Goldwyn-Mayer, der zweitgrößten Weltfirma auf dem Filmmarkte. Dort herrschte bis vor kurzem mit unumschränkter Gewalt der Schöpfer dieses Unternehmens, Marcus Loew, der in Millionen Dollar dachte und ebenso wie Zukor sorgenvolle Tage hinter sich hatte. Ihr Aufstieg vom Fellhändler und Bodenagenten, Schaubudenbesitzer, Varietédirektor zum Film-

magnaten war keineswegs mühelos. Loew und sein Produktionschef Louis Mayer erlebten ziemlich aufregungsvolle Stunden, als sie bereits die Kleinigkeit von 30 Millionen Mark investiert hatten und der Erfolg sich noch immer nicht einstellen wollte. Kostspielige Telegramme rasten von New York nach Hollywood, in langen Telefongesprächen – die Minute zu 80 Mark – beschwor der geniale Mayer seinen Geldgeber, der gar nichts vom Filmdrehen verstand, nur um Gottes willen auszuhalten, alles werde gut ausgehen. Und der Erfolg gab ihm recht.

Am Broadway fällt uns auf, daß das Kino überall die wirklichen Bühnentheater von den besten Plätzen verdrängt hat, ja sogar der Name „Theater“ schlechtweg wurde enteignet – niemand geht heute in New York mehr ins „Picture-Theatre“ und das Wort „Cinema“ hat sich in Amerika überhaupt niemals einzubürgern vermocht. Kinopalast reiht sich also dort an Kinopalast: Rialto, Criterion, New York, Paramount, Loew, State, Rivoli, Embassy, Gaiety, Colonial, Mark-Stand, Capitol, Warner und schließlich als allergrößtes Roxy – in den Transversalstraßen noch ein weiteres halbes Dutzend ehemaliger Schauspielhäuser, die heute dem Filmbetriebe dienen.

Das „Roxy“ ist, wie erwähnt, das größte Lichtspieltheater der Welt und am verschwenderischsten ausgestattet. Anfang 1927 vollendet, wurde es mit einem Kostenaufwand von 30 Millionen Mark gebaut und faßt 6200 Personen. In den ersten drei Wochen betrugen die Kasseneinnahmen rund 1,5 Millionen Mark. Sein Erbauer Samuel Rothafel, einer der angesehensten Theaterfachleute New Yorks, ist in der ganzen Branche als „Roxy“ bekannt, ein Spitzname, der auf das Theater überging.

Wie in anderen Kapiteln erwähnt, beschränken sich die Darbietungen nicht auf Lichtbilder, die große Attraktion muß nicht immer ein Film sein; es kommt vor, daß das Ballett, ein Schauspiel oder einige Varieténummern größere Anziehungskraft ausüben. Natürlich wird auch immer ein Film gezeigt. Ist er aber schwach, so muß

ein anderer Schlager herhalten, um das Haus bis aufs letzte Plätzchen zu füllen. Leere Sitzreihen werden nicht geduldet. Bei Eröffnung des Paramounttheaters zeigte man einen guten, aber nicht sehr zugkräftigen Film; sofort wurde das Orchester P. Whitman mit einem Kostenaufwand von 30 000 Mark pro Woche engagiert, um den Zulauf zu sichern, was auch vollkommen gelang. Heutzutage werden auch schon oft sprechende Filme (Vitaphone, Movietone, Phonofilms) vorgeführt, die wohl noch der Vollkommenheit entbehren, aber als ziemlich sichere Zugkraft gelten.

Ein Häuserblock unweit des Roxy enthält die Bureaus der First National und der United Artists. Dort residiert Joseph Schenck, der Gatte Norma Talmadges, ein unermüdlicher Organisator, dessen ungeheure Arbeitskraft sich mit Ehrgeiz und festem Willen paart. Er hob J. D. Williams bei der First National in den Sattel und wandte sich dann einer neuen Gründung zu. Chaplin, Mary Pickford, Fairbanks und Griffith hatten schon seit einiger Zeit als „Allied Artists“ zusammen gearbeitet. Diese vier Goldfische mit den Talmadgesisters, Bustor Keaton und einigen anderen Stars warf er in einen Topf und machte daraus die „United Artists“. Jeder einzelne sollte seine eigenen Filme drehen und ihm, Schenck, den Verkauf überlassen, ein Zustand, der zur allgemeinen Zufriedenheit noch heute besteht. Joseph Schenck ist ebenso wie seine großen Rivalen Zukor, Loew, Fox und Lämmle ein kleingewachsener Mann, aber der geniale Zug ihrer Ideen machen diesen Mangel wieder wett. Keiner von ihnen gibt sich überflüssigen Sentimentalitäten hin, sie gehen beharrlich auf ihr Ziel los und kennen keine andere Sorge, als daß die Kassenrapporte ihrer Lichtspieltheater sinken könnten; rastlos verfolgen sie die wirtschaftliche Situation Amerikas, für die der Kinobesuch einen so verlässlichen Wertmesser abgibt. Ihre finanzielle Kraft ist ungeheuer; so gelang es einer der Gesellschaften innerhalb 20 Minuten in Wall Street 15 Millionen Dollar aufzubringen, ein finanzieller Erfolg, dessen die Stahlleute nicht fähig gewesen wären. Zukor, Loew jun. und

Schenck bilden ein außerordentlich kapitalkräftiges Triumvirat, das trotz aller scheinbaren Rivalität fest zusammenhält und keinen anderen Gedanken kennt, als bei ihren Gesellschaften höhere Dividenden auszuschütten. Und da etwa 45 % dieser Dividenden in Europa und Übersee verdient werden müssen, lassen sie in diesen Fragen keine Gefühlsduselei aufkommen. Die ihnen durch Einfuhrverbote, wie etwa durch die Kontingentgesetze, auferlegten Beschränkungen werden grimmig verfolgt. So versuchte einmal Ungarn die Einfuhr amerikanischer Filme zu begrenzen, worauf bei den ungarischen Behörden sofort eine Verständigung eintraf, daß, falls Schritte zur Schädigung amerikanischer Interessen erfolgen sollten, überhaupt kein amerikanischer Film mehr in Ungarn gespielt werden dürfe. Der Erfolg war ein völliges Zurückziehen der nationalen Wünsche Ungarns.

Die Geschäfte der führenden Filmgesellschaften sind überaus weit verzweigt, gewaltige Kapitalien sind in Grund- und Gebäudebesitz angelegt, auch Schauspielhäuser gehören oft zum Konzern. So besitzt Zukor neben allen Verpflichtungen, die ihm die Paramount auferlegt, auch noch seine eigene Theatergesellschaft, Charles Frohman Incorporated, welche drei Theater in New York und zwei in London betreibt. Natürlich findet da mit dem Filmgeschäft öfters ein Austausch von Personal und Ideen statt. Die vornehmste Kapitalsanlage bleibt jedoch Grund- und Gebäudebesitz; auf der kleinen Insel Manhattan, wo New York steht, befinden sich die Grundpreise noch immer im Steigen und die Spekulationsmöglichkeiten sind ungeheuer. Mehrere Lichtspieltheater in abgelegenen Straßen werden oft nur als Gebäudespekulation so lange weitergeführt, bis die Preise gestiegen sind.

Die Verwaltungschefs der New Yorker Zentralen fassen den Film von ganz anderen Gesichtspunkten auf wie die Produktionschefs in Hollywood. Technik und der Film als solcher interessieren sie nicht; das einzige Kriterium bietet der Kassenrapport. Oft kennt der New Yorker Filmhändler nichts anderes als den Titel jenes Wer-



kes, das er eben an den Mann bringen will, aber er weiß auf den Dollar genau dessen Anziehungskraft auf das Kinopublikum abzuschätzen. Ihm gilt der Film nicht als lebendiges Kunstwerk, er betrachtet ihn nur als Tauschobjekt für die Vergrößerung seines finanziellen Einflusses. Großfilme werden dort eingeteilt in „Specials“ und „Features“; letztere bilden das tägliche Brot des Kinotheaters, ohne das diese nicht leben könnten. Die „Specials“ sind etwas Besonderes, ob sie nun einen Mißerfolg bedeuten, oder in die erste Reihe der „Super“-Filme aufsteigen; nicht etwa wegen ihrer künstlerischen oder technischen Vorzüge, sondern weil sie sich als Zugkraft ersten Ranges erwiesen haben. Der „Super“ braucht nicht einmal ein kostspieliger Film zu sein. „Die große Parade“ z. B., mit dem verhältnismäßig geringen Aufwand von 2 Millionen Mark hergestellt, war zweifellos in diese Kategorie einzureihen, denn der Film wurde fast zwei Jahre hindurch täglich von Mittag bis Mitternacht im Astor-Theater am Broadway gespielt. In die gleiche Klasse gehören „Ben Hur“ (Herstellungskosten 16 Millionen Mark), „Die vier apokalyptischen Reiter“, „Die zehn Gebote“, „Der Weg allen Fleisches“ sowie die Meisterwerke Chaplins „The Kid“, „Goldrausch“ und „Zirkus“. Von deutschen Filmen könnte höchstens „Variété“ als „Super“ bezeichnet werden.

Um einen Superfilm in Amerika populär zu machen, empfiehlt es sich, ihn in einem der 2-Dollar-20-Theater am Broadway spielen zu lassen. Bewährt er sich bei dem Publikum, das 9 Mark für den Kinobesuch zu zahlen bereit ist, dann wird er auch die meisten billigeren Kinos füllen. Die teuersten Sitze der gewöhnlichen New Yorker Kinos kosten 75 oder 65 Pence (2,50 bis 3 Mark); dazu gehören ganz große Häuser, wie das Capitol, das jede Woche ein neues Programm bringt. Als typisches Beispiel für die gewagten amerikanischen Geschäftsmethoden mag gelten, daß jene, die bei ausverkauftem Hause dennoch die Vorstellung besuchen wollen und Stehplätze erhalten, mehr zahlen müssen als die Inhaber regulärer Sitzplätze. Die Kaufkraft des Publikums und seine Launen bei Erlegung des Eintritts-

preises werden unausgesetzt verfolgt, ein Herabgehen mit den Preisen hat sich meistens günstig ausgewirkt. Mit allen Mitteln wird getrachtet, die Zahl der ständigen Kinobesucher zu vermehren. In Europa gibt es ganze Bevölkerungsschichten, die vom Film noch gar nicht berührt wurden; gelänge es, diese an den regelmäßigen Kinobesuch zu gewöhnen, so würde zweifellos auch die heimische Produktion daraus Vorteil ziehen.

Das Geheimnis des amerikanischen Erfolges liegt in der engen Verquickung von Produktion und Vorführung sowie deren rastloser Weiterentwicklung.

## IV *Reklame*

Die Reklame bildet einen integrierenden Bestandteil des amerikanischen Geschäftssystems. Der Amerikaner benützt nicht nur jede Art von Reklame für alle möglichen Zwecke, sondern er ist auch selbst dafür im höchsten Maße empfänglich und reagiert prompt darauf. Es genügt z. B., daß die Telegraphengesellschaft durch eine Anzahl von Plakaten und mit sonstigen Reklamemitteln das Schlagwort aufwirft: „Schreiben Sie weniger, telegraphieren Sie mehr!“ und sofort werden am nächsten Tage zahllose ellenlange Telegramme aufgegeben, die sich ohne weiteres durch einen viel billigeren Brief hätten ersetzen lassen. Plakatwände und Litfaßsäulen sind in Amerika höchst beachtenswerte Gegenstände; sie sind nett gebaut, mit hübschen Gesimsen versehen, gemalt und bei Nacht natürlich voll beleuchtet. Steht irgendwo ein Baugrund leer, weil der Besitzer auf ein Anziehen der Grundpreise wartet, so vermietet er ihn an ein Annoncenunternehmen und dieses errichtet darauf ein nettes kleines Gebäude mit einspringenden Winkeln und Erkern, schmückt es mit Emblemen und bringt im Vordergrunde hübsche Rasenflächen mit Blumenarrangements an. Die Plakatwand ist also in Amerika zu einer ästhetischen Angelegenheit geworden und es ist ja ganz klar, daß jedes Auge durch einen gefälligen Anblick rascher und andauernder gefesselt wird als durch den Greuel einer europäischen Reklamewand. Ebenso muß bei Nacht die Lichtreklame möglichst auffallend und beweglich sein. Hat etwa am Broadway ein Kino keine rotierende Lichtreklame, so geht überhaupt niemand hinein – das Haus ist tot.

Auch der Film hat sich natürlich der Reklame oder vielleicht die Reklame des Filmes bemächtigt; nur wird das Ankündigungswesen

auf diesem Gebiete in Amerika in bedeutend größerem Maße und mit viel raffinierteren Mitteln betrieben. Die Werbung ist zunächst eine zweifache. Es gilt vor allem den Kinobesitzer zu bearbeiten, daß er den erzeugten Film kauft und zur Aufführung bringt; die weitaus umfangreichere Werbearbeit obliegt aber dem Theaterbesitzer selbst, der ja die große Masse des Publikums zur Bezahlung der Eintrittspreise veranlassen muß. Der Wunsch des Publikums, einen Film zu sehen, ist natürlich für den Theaterleiter ein Antrieb, den Film zu kaufen, kommt also indirekt auch dem Produzenten zugute.

Die großen Filmgesellschaften beschäftigen ausgedehnte Reklamebureaus mit den verschiedensten Abteilungen für Presseedienst, Premierendienst, Auslandspropaganda, Bildermaterial, Plakate, Drucksachen, Starpropaganda u. a. m.

Der Kontakt mit dem Publikum wird jedoch seitens der Filminteressenten hauptsächlich durch die Tagespresse hergestellt. Nach einer vom Amerikaner Stuart Chase verfaßten Studie wird die für Inserate, Plakate und sonstige Werbezwecke seitens der Filmindustrie in Amerika jährlich verausgabte Gesamtsumme mit rund 5 Milliarden Mark veranschlagt. Davon entfallen auf Inserate in den Zeitungen 50 % der gesamten aufgewendeten Reklamekosten, also jährlich  $2\frac{1}{2}$  Milliarden Mark, was die Machtstellung der amerikanischen Presse mit einem Schlage voll beleuchtet.

Die Pressepropaganda trägt zum größten Teil der Kinobesitzer, der Produzent bedient sich zu Reklamezwecken mehr der Fachpresse. Kein Wunder, daß es kaum eine Zeitung in den Vereinigten Staaten gibt, die nicht täglich eine ganze Seite dem Kino widmen würde. Abbildungen von Schauspielern und Regisseuren sowie große Annoncen bedecken die ganzen Blätter. „Die New York Times“ bringt jeden Sonntag zwei bis drei Filmseiten im Vergnügungsanzeiger. Daß die in Los Angeles erscheinenden imposanten Blätter mit Filmnachrichten überfüllt sind, versteht sich von selbst.

Außer den gewöhnlichen Kinonachrichten erscheinen meist auch noch Spezialartikel über den Film, und oft kommt es vor, daß über das gleiche Thema zwei gleichlautende Aufsätze gebracht werden, damit der Leser, wenn er in den 200 Seiten der Zeitung den einen Artikel übersehen haben sollte, ihn sicher noch einmal zu Gesicht bekommt. Allein es wird zuviel Geschwätz veröffentlicht und zu wenig Kritik geübt; der amerikanischen Journalistik handelt es sich auch gar nicht so sehr um die qualitative Verbesserung dieses Volksvergnügmittels, als vielmehr darum, schmutzige Wäsche zu waschen, Skandälchen aufzudecken oder dem Lesepublikum die gewünschten Details mit aller jener aufdringlichen Technik ins Ohr zu hämmern, deren Geheimnis nur sie allein besitzt. Die Öffentlichkeit muß in fortwährender Spannung erhalten werden, so daß beim Erscheinen eines neuen Films ein romantischer Zauber über jeden einzelnen Darsteller gebreitet ist. Das Publikum geht dann ins Kino, nicht so sehr, um einen neuen Film zu sehen, nicht, weil es sich um ein wertvolles Stück Filmkunst handelt, sondern weil Miß Soundso sich zum fünftenmal verheiratet hat oder weil Herr Jemand sich wöchentlich einen Opiumrausch leistet. Man nennt diesen Vorgang in Amerika die „persönliche Note“ der Reklame.

Die skrupellose Geschäftstüchtigkeit des amerikanischen Reklamesystems zeigt sich aber auch auf anderen Gebieten. Wird mit der Erzeugung eines Filmes, an dessen Verbreitung der Gesellschaft besonders gelegen ist, begonnen, so weiß man es so einzurichten, daß der angebliche Autor eines ähnlichen Textbuches die Gesellschaft zum Scheine wegen Plagiates verklagt. Die Zeitungen werfen sich auf diesen interessanten literarischen Streitfall, beleuchten ihn von allen Seiten, bringen Bilder der Beteiligten und der Prozeß endet in der Regel mit einem Vergleich nach den ersten Verhandlungen. Wahrlich ein kostspieliger, aber genialer Reklametrick – doch wird drüben so etwas nicht einmal als unanständig angesehen – man nennt es geschäftstüchtig.

Die Popularität einzelner Stars ist durch solche Machenschaften

so sehr in die Höhe getrieben worden, daß Filmereignisse oft auch vor politischen Begebenheiten von größter Bedeutung rangieren. In Los Angeles wird mit den Stars ein lächerlicher Kult getrieben, was besonders bei den Uraufführungen zutage tritt, wenn die Hauptdarsteller Reden an das Publikum halten oder an einem gespielten Prolog teilnehmen. Die Stars und Hauptdarsteller werden in ihrer freien Zeit seitens der Gesellschaften auch außerhalb des Ateliers unausgesetzt in Atem gehalten; sie müssen sich überall zeigen, bei allen Premieren anwesend sein und sogar an den Schönheitskonkurrenzen in den großen Strandbädern der Pazifischen Küste regelmäßig teilnehmen. Dort erscheinen einmal im Monat hunderte halbnackter Damen, lassen sich Arme, Beine, Hüften und Busen abmessen, und jene, die solche Torturen am besten besteht, wird als „Miß California“ deklariert und darf über ihr dürftiges Badetrikot ein farbiges Band anlegen. Alle diese Kindereien werden seitens der amerikanischen Presse in spaltenlangen Artikeln mit reichlichem Bildermaterial breitgetreten.

Im Vergleich hierzu steht die europäische Presse der Welt des Films noch ziemlich apathisch gegenüber. In England widmen nur „Daily Express“ und „Sunday Express“ den Filmereignissen einen größeren Raum, wohl deshalb, weil ihr Eigentümer, Lord Beaverbrook, auch an der englischen Filmindustrie gewaltig interessiert ist. In Europa wurde der Film eben seit jeher als ein Geschäft minderer Güte behandelt; einzelne haben dabei Geld verdient, die meisten daran verloren, und wenn man heute einem europäischen Kapitalisten mit einem Filmprojekt kommt, so ist er von vornherein mißtrauisch. Die Amerikaner jedoch haben von allem Anfang an den Film als „big business“, als Großgeschäft, aufgefaßt, das ebenso gründlich verfolgt und gemanaged werden muß wie jedes andere Geschäft in Wall Street. Daher auch die Ausbeutung aller Möglichkeiten, die Vereinigung von Produktion und Vertrieb in einer Hand, die ungeheure Zunahme des Kinobetriebes. In New York sind die acht oder neun Kinos eines einzigen Straßenzuges

schon bei der ersten Vorstellung um  $\frac{1}{2}$  3 Uhr nachmittags bis auf das letzte Plätzchen gefüllt, und einzelne Häuser veranstalten sogar Vormittagsaufführungen, um der Viertelmillion Nachtarbeiter gleichfalls den unentbehrlichen Kinobesuch zu ermöglichen.

Der große Zug im amerikanischen Filmwesen zeigt sich u. a. auch in der Anstellung eines gewesenen Staatsministers, Mr. Will Hays, als Repräsentanten der Vereinigung von Filmerzeugern und sonstigen Interessenten. Seine Aufgabe ist es, die Interessen der Branche bei der Regierung in Washington zu vertreten, Angriffe zurückzuweisen, Skandalen vorzubeugen, unsittliche Filme zu verhindern, kurz das Sprachrohr für den verkörperten Willen der Filmindustrie abzugeben. Mr. Hays, der ein fürstliches Gehalt bezieht, erläßt von seinem Bureau in der Fifth Avenue Edikte, deren Ton den Botschaften des Präsidenten an den Kongreß gleichkommt. Seinem Einflusse ist beispielsweise die Herabsetzung der Lustbarkeitssteuer zu verdanken: alle Eintrittspreise unter ein Dollar wurden abgabefrei erklärt<sup>1)</sup>.

In den europäischen Ländern hat bisher jeder Versuch zur genossenschaftlichen Vereinigung aller Filminteressenten fehlgeschlagen. Sooft Erzeuger, Verleiher und Kinobesitzer zusammenkommen, gibt es immer nur Streit und Zank. Niemals ist die Rede von einer geschlossenen Aktion zur Erreichung gemeinsamer Ziele, stets vernimmt man nur persönliche Wünsche und Beschwerden. Die Folge davon ist, daß der Film hierzulande zum Spielball jeder selbstherrlichen Kritik, zum Prügelknaben für den Machtdünkel einer verwöhnten Beamtenschaft wird. Sogar die verkommene Straßenjugend benützt ihn als Ausrede, um ihre Untaten zu bemänteln: „Das haben wir im Film gesehen“, versichert sie mit scheinheiliger Miene, und die Richter schütteln die Köpfe und murmeln etwas von dem verderblichen Einfluß moderner Erfindungen

---

<sup>1)</sup> Neuesten Nachrichten zufolge sogar alle Eintrittskarten unter 3 Dollar. Niemand anders zieht daraus Vorteil als die Kinobesitzer und ihr Publikum, indirekt also auch die ganze Filmbranche.

und von der Notwendigkeit strengerer behördlicher Beaufsichtigung. Amtlicherseits kümmert sich aber niemand um die Bedürfnisse des Gewerbes, das infolgedessen zu immer geringerer Bedeutung herabsinkt.

Die amerikanischen Methoden sind gewiß nicht immer einwandfrei und reizen im allgemeinen nicht zur Nachahmung. Aber man sollte sich in Europa endlich darüber klar werden, daß Film und Kino die freie Zeit der Massen mehr in Anspruch nehmen als jedes andere Vergnügungsgewerbe, und daß es hoch an der Zeit ist, das Ansehen der ganzen Branche zu heben. Die Bedeutungslosigkeit der Filmleute in unseren Ländern wirkt geradezu tragisch. Sie vertreten weder eine nationale noch eine soziale Richtung, sie wissen sich keine Geltung zu verschaffen und müssen es dulden, daß ein jeder an ihnen sein Mütchen kühlt. Das Filmgeschäft hat bei uns das Geheimnis richtiger Reklame und Popularität sowie die Vorteile geschlossener Körperschaften noch lange nicht erfaßt.



Pomona, den spanischen Ursprung verraten, der ja dem Lande seinen Charakter verleiht. Bungalows in den mannigfaltigsten Formen liegen versteckt zwischen Eukalyptus-, Zitronen- und Orangenbäumen, Palmen und wilden Reben – endlich ist man am Ziele, in der Stadt Unserer lieben Frau, der Engelskönigin, wie die spanischen Mönche ihre Missionsstation Reina de Los Angeles vor 150 Jahren getauft haben.

Auf der Fahrt vom Bahnhof ins Hotel erhält man sofort einen Begriff von der ungeheuren Ausdehnung dieser Stadt, die mit ihren 420 Quadratmeilen mehr Bodenfläche einnimmt als jede andere Siedlung der Welt mit Ausnahme Chikagos. Sein Aufblühen verdankte Los Angeles, dessen Einwohnerzahl innerhalb 50 Jahren von 10 000 auf nahezu 2 Millionen gestiegen ist, zunächst dem Goldfieber der vierziger Jahre, dann dem Handel mit Bodenprodukten, Holz, Südfrüchten und vielen anderen Erwerbszweigen, vor allem aber dem Erdöl, denn die Stadt befindet sich über einem unterirdischen Petroleumsee – in den Vorstädten sieht man noch allenthalben die Bohrtürme. Doch das ist heute mehr oder weniger alles in Vergessenheit geraten, es verschwindet neben jener Ansammlung von Jugend und Schönheit, Schminke und Puder, unscheinbaren Zelluloidstreifen und märchenhaften technischen Erfindungen, ewig rinnenden Goldströmen, Erregung, Abenteuern, Intrigen, Enttäuschungen und Gelächter, die in ihrer Verschmelzung das Filmwesen ausmachen. Diesen neuen Goldzufluß hat die Stadt ihrem ganz wundervollen Klima zu verdanken, das sich für die Filmproduktion wie kein anderes eignet. Klare, trockene, nahezu unbewegte Luft; neun Monate des Jahres spannt sich ein ewig blauer Himmel über diesen gesegneten Gefilden, mit ungeheurer Kraft strahlt von morgens bis abends die Sonne, der Winterbegriff nach unserer Auffassung ist hier unbekannt, die Sommerhitze erträglich – eine verregnete Freilichtaufnahme ist undenkbar.

Das Auto rast durch das Chinesenviertel, dem ein mexikanischer Stadtteil folgt, und plötzlich, fast ohne Übergang, befindet man

## *Das Filmparadies<sup>1)</sup>*

„The coast“ ist der vom Filmvolk gebrauchte Sammelname für Kalifornien, die Gestade des Stillen Ozeans, Los Angeles, Hollywood und die führenden Filmateliers. Daß diese Küste von New York ebensoweit entfernt liegt wie London und daß eine viertägige Reise bei 40° C im rasenden Pullmannwagen erforderlich ist, um sie zu erreichen, verwirrt zunächst die Begriffe des an bescheidenere Maßstäbe gewohnten Europäers.

Der in der ganzen Welt geläufige Begriff „Hollywood“ wirkt drüben beinahe schon veraltet; die Riesenstadt dehnt sich nach allen Richtungen aus. Im nahen Culver City haben sich Cecil de Mille und die Metro niedergelassen, für die Universal hat Carl Lämmle Universal City gebaut und die First National hat soeben ihre gigantischen Ateliers in Burbank fertiggestellt. Schon hört man übrigens von neuen Gründungen in Florida, und an der französischen Riviera werden ständig für amerikanische Rechnung Filme gedreht. Immerhin befinden sich gegenwärtig in Los Angeles nicht weniger als 247 Filmunternehmungen und 58 große Ateliers für Filmaufnahmen.

Der Zug hat sich durch die rauen Felsenmassen der Rocky Mountains hindurchgebohrt und eilt nun über die sonnverbrannten Wüsteneien Arizonas, um endlich auf schwindelnd hoher Brücke den Coloradofluß und mit ihm die Grenze Kaliforniens zu überschreiten. Hohes Gebirge türmt sich im Westen, und mitten in diesem Felslande hält der Zug bei mehreren freundlichen Ortschaften, deren wohlklingende Namen, wie San Bernardino, Altadena,

---

<sup>1)</sup> Vgl. Mandelstamm, Hollywood. Hesse & Becker, Leipzig.

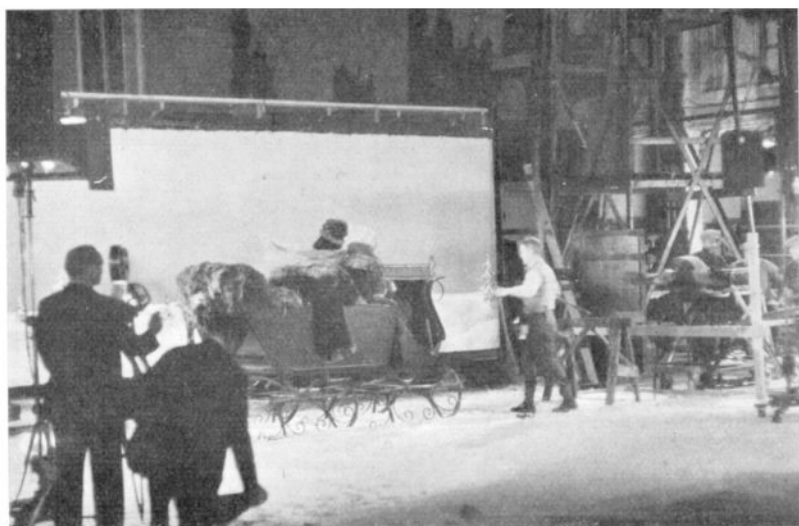


Photo: Metro-Goldwyn

*Schlittenfahrt im Atelier*

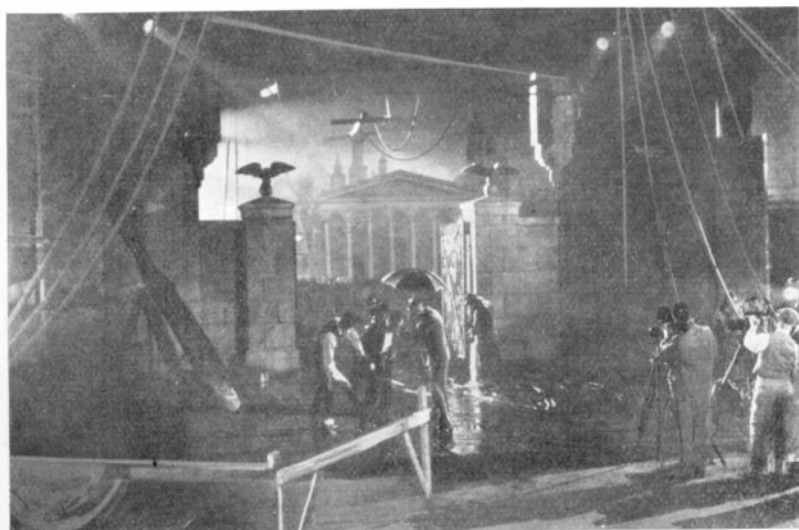


Photo: Paramount

*Künstlicher Regen im Atelier*



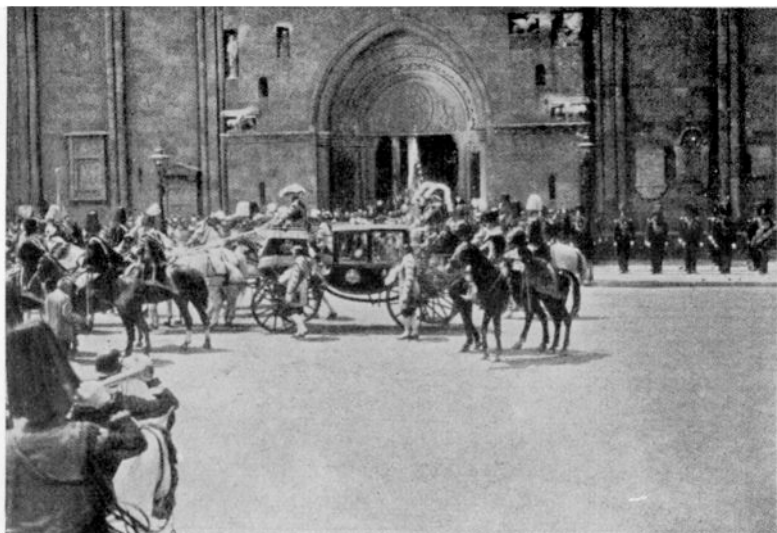


Photo: Paramount

*Das Riesentor der Stefanskirche*



Photo: Paramount

*Freilichtaufnahme in Hollywood. Aus „Der Hochzeitsmarsch“*

Der Stefansplatz in Wien während der Fronleichnamsprozession  
in der Vorkriegszeit

sich auf einem modernen Broadway, wie es ganz gleiche fast in jeder amerikanischen Stadt gibt; riesenhafte Gebäudefronten ohne jede persönliche Note, in rechtem Winkel von Straßen mit Nummernbezeichnung gekreuzt, führen in endlose Fernen. Nur sucht man dort vergebens nach Wolkenkratzern, denn wir befinden uns auf unruhigem Boden, und kleinere Erdbeben sind an der Tagesordnung. Schon hier macht sich die Atmosphäre des Films geltend, obwohl Hollywood noch 10 Kilometer nach Osten entfernt liegt. Eine Kavalkade von Cowboys zieht vorbei, um im mexikanischen Vorort eine Szene zu spielen, vierspännige Reklamekarossen, à la Daumont bespannt, verkünden ein neues Filmwunder, an einer Straßenecke wird gar eine Szene gedreht und der Verkehr ist für einige Minuten unterbrochen.

Von Los Angeles nach Westen über Hollywood bis an die Pazifische Küste herrscht die wildeste Terrainspekulation. Auf jedem noch nicht verbauten Fleckchen Erde erheben sich Plakatwände, um den Käufer anzulocken; alle Welt kauft, verkauft, baut, nimmt Hypotheken auf. Bis in nebelhafte Fernen, wo sich die blauen Höhen des Cahuenga-Gebirges erheben, sind prächtige mit Bäumen und Lichtmasten versehene Avenuen gebaut, unter deren Makadamdecken die Wasserrohre und elektrischen Kabel bereits gelegt wurden. Viele Baugründe stehen noch leer, aber die Besitzer der Grundstücke und die Agenten lauern dort unter bunten Sonnenschirmen, mit Bestellbuch und Füllfeder ausgerüstet, auf die Kundschaft.

Die bewohnten Teile von Los Angeles machen im Sommer den Eindruck von Oasen inmitten einer Wüste. Unausgesetzte Bewässerung erhält den Rasen grün und die Gartenanlagen frisch, aber überall ringsherum hat die sengende Sonne alles verdorrt. Die Hauptstraßenzüge sind von ungeheurer Länge, die Numerierung der Häuser geht in die Tausende; so befindet sich das Atelier Douglas Fairbanks am Santa Monica Boulevard Nr. 7200, das Haus Chaplins am Sunsetboulevard trägt eine Nummer über 6000. Bei

diesen riesenhaften Entfernungen ist denn auch der Autoverkehr enorm; in Los Angeles und Hollywood sollen sich über 600 000 Wagen befinden; 40 Prozent aller dort lebenden Menschen sind Autobesitzer. In Kalifornien allein zählt man mehr Autos als in ganz Frankreich. Die Straßenbahnen sind unzulänglich und werden zu meist nur von Farbigen und Eingeborenen benützt.

Die 10 Kilometer lange Straße nach Hollywood ist beiderseits von den seltsamsten Bauten eingefast. Gegenwärtig schreibt die Mode für Bungalows und Privatbauten den spanischen „Missionsstil“ vor; sehr viel weiße Stuckornamente, rotes Ziegeldach und rund um das Haus laufende Balkone. Leider wird der gefällige Baustil dieser Häuser durch den oft nicht ganz gefestigten Geschmack des Filmvolkes überladen. Öfters beeinflußt auch ein beliebter Film den Stil der eben im Bau befindlichen Gebäude. Neben den Privatvillen befinden sich zahllose Kaufläden und Restaurants, Bankhäuser und Realitätenbureaus; an jeder freien Straßenecke elegant aufgemachte Benzinstationen, die mit ihren sandbestreuten Höfen und Arkadengängen den vornehmen Pavillons großer Kurorte gleichen, dann auch Tempel in großer Zahl, wahrhaftige massivgebaute Tempel aller möglichen Sekten: Freimaurer, Baptisten, Christianer, Presbyterianer, Quäker – denn Kalifornien scheint für das Sektenwesen einen nahrhaften Boden abzugeben.

Endlich gelangt man nach Hollywood. Auf weiten Flächen stehen fabrikartige Anlagen mit riesigen Hallen, Schloten und Wasserreservoirs. Ab und zu fesseln die seltsamsten Konstruktionen das Auge: Triumphbögen, Säulenhallen, chinesische Pagoden, Barockschlößchen und ähnliche Bauten für Freilichtaufnahmen. Man biegt um eine Ecke und eine Gasse aus dem New Yorker Ghetto liegt vor einem; dort gewahrt man ein deutsches Dorf aus der Rheingegend mit seinen künstlichen Rebenhügeln, unweit davon eine halbzererschossene Kathedrale; am Flußufer stehen die Hütten von Südseeinsulanern, etwas weiter stromaufwärts die Wigwams der Rothäute, und nach ein paar Schritten befindet man sich gar mitten im Wie-

ner Wurstelprater mit Ringelspiel und Schießbuden, Tanagratheater und Watschenmann.

Die Atmosphäre der überall zwischen Gärten und Villen zerstreuten Studios, wie dort die Aufnahmeteliers samt den dazugehörigen Anlagen genannt werden, scheint durch die Fugen ihrer Wände zu dringen. Nichts will mehr seinen natürlichen Eindruck machen: weder die Vegetation, denn die Blätter der Kakteen und Aloen sehen wie gestrichenes Zinkblech aus; noch der Himmel, dessen ewig tiefes Blau an einen gestellten Prospekt gemahnt; und die wundervollen tiefroten Tinten der schwindenden Sonne hält man für einen geschickten Beleuchtungseffekt. Auch die Gebäude erinnern stets an Theaterdekorationen: schwache Holzgefüge mit Gips und Papiermaché verkleidet, die den Eindruck des Unwirklichen machen; hinter den Fassaden sucht das Auge unwillkürlich nach den eisernen Stützen. Die Menschen wirken bühnenmäßig, die Frauen übermäßig geschminkt, die Männer oft im Kostüm, zahllose Neger, Mongolen und Indianer verstärken den Eindruck des Märchenartigen, fast Gespensterhaften. Man blickt auf das flache Dach eines Kinotheaters und gewahrt einen Araber mit Turban und Burnus, das Gewehr über der Schulter, gravitatisch auf und ab schreiten. Überall und in den verschiedensten Sprachen, worunter das Deutsche vorherrscht, hört man nur vom Film reden. Man bewegt sich in einer Welt von Staffage, Theaterdekoration, Projektoren, Schminke und Zelluloid, man ist davon förmlich getränkt, übersättigt, und das Leben des Alltags erscheint schließlich nur noch als ein Abklatsch des Lichtbildes. Alles wirkt gefällig, alles scheint bereit, in der nächsten Minute photographiert zu werden, alles ist nett, hübsch und süß, aber offen gestanden - seelenlos.

Das ist Hollywood, die Hauptstadt der Welt des Films, die große Werkstatt der Kinematographie, wo nahezu 90 Prozent aller auf der Welt gezeigten Filme gedreht werden. Kein anderer Ort der Erde übt heute eine größere Anziehungskraft aus. Es ist das

Land der Sehnsucht für alle Nationen der Welt geworden und besitzt die sicherste Reklame; denn in 50 000 über die ganze Welt verstreuten Kineothatern wird es alltäglich 10 bis 20 Millionen Menschen ins Gedächtnis gerufen, verlockt sie mit der schimmernden Verheißung von Glück und Gold, zieht sie in den Abgrund oder erhebt sie zu den Sternen.



## VI

### *Im Atelier*

In Kalifornien bilden alle größeren Ateliers vollkommen in sich abgeschlossene Gemeinwesen. Die Paramount und die Metro beschäftigen beispielsweise jede ständig 1500 bis 2000 Menschen und führen innerhalb der Grenzen ihres Besitzes alle jene tausendfältigen Arbeiten durch, die das Erzeugen von Lichtbildern mit sich bringt. Das Wort Atelier (studio) bezeichnet also in Amerika eine Ansammlung von Bauten, die der Filmerzeugung dienen, und nicht wie in Europa ein lufthallenähnliches Gebäude, wo das Drehen der Filme vorgenommen wird und das man in Hollywood „Bühne“ (stage) nennt. Jedes größere Atelier enthält dort Werkstätten für alle erforderlichen Professionisten. Zimmerleute, Tischler, Maler, Maurer, Spengler, Anstreicher, Modelleure, Gärtner, Bühnenmaler, Architekten sind unausgesetzt an der Arbeit. Licht- und Kraftanlagen stehen neben den Laboratorien zum Entwickeln, zum Kopieren und zum Projizieren der Filme; daneben sieht man Schneider- und Kostümwerkstätten, Garderoben, einen ganzen Automobilpark mit den dazugehörigen Reparaturwerkstätten zur Beförderung der Darsteller „on location“ (d. i. für Freilichtaufnahmen außerhalb des Ateliers) – und natürlich müssen alle diese Menschen mittags und abends verköstigt werden. Die Metro hatte 1927 u. a. folgende Leute fix angestellt: 5 Produktionsleiter, 15 Direktoren, 55 Schauspieler, 35 Regisseure und Dramaturgen (writer), worunter man eine Schar von Konstrukteuren, Szenekünstlern, Manuskriptverfassern, Erfindern von Situationen, Inspizienten und noch eine Anzahl von Leuten bezeichnet, die alle möglichen filmischen Ideen anregen.

Den besten Einblick in diese bunte Welt gewinnt man, wenn man zu Mittag einen Blick in die „Cafeteria“ wirft, wo man den allmächtigen Vizepräsidenten der Gesellschaft neben dem Tippfräulein oder einem Niggerportier friedlich sein Lunch verzehren sieht. Daneben erblickt man Schauspieler in vollem Kostüm, im Gesicht die Gelbschminke, Stars, Episodendarsteller, Komparsen, Arbeiter im Overall, Regisseure in Hemdärmeln und Kappe, die durch ihre Hornbrille ängstlich den Star beobachten, ob er nach Tisch in guter Laune sein wird; zerlumppte Gestalten, Schneider, Soldaten, Matrosen, Beamte, Mechaniker und Techniker, denen alle Wunder der modernen Kinematographie vertraut sind – Hunderte, ja Tausende von Menschen – und alle schwatzen ununterbrochen über den Film.

Gegenwärtig befinden sich acht Hauptateliers in Los Angeles, wovon ja Hollywood tatsächlich nur einen Vorort zwischen der Stadt und der Küste darstellt. Sie stimmen ungefähr mit den bereits erwähnten großen Filmgesellschaften überein:

Paramount Famous-Lasky: 10 Hektar an der Melrose Avenue, Hollywood, mit elf gedeckten Bühnen;

Metro-Goldwyn-Mayer: 17 Hektar in Culver City;

First National: 30 Hektar in Burbank;

United Artists: Großangelegtes Atelier am Santa Monica Boulevard;

Fox: Ein Atelier in Hollywood und ein Grundbesitz von 100 Hektar in Beverly Hills;

Universal: Atelier mit 240 Hektar in Hollywood (Universal City);

Warner: Atelier am Sunset Boulevard;

Cecil de Mille: Das Thomas-Ince-Atelier gemeinschaftlich mit Samuel Goldwyn;

Film Booking Office: (Verkaufszentrale) sechs Hektar unweit der Paramount;

Ferner das Associated Atelier; das Metropolitan, wo Ha-



Photo: Ufa

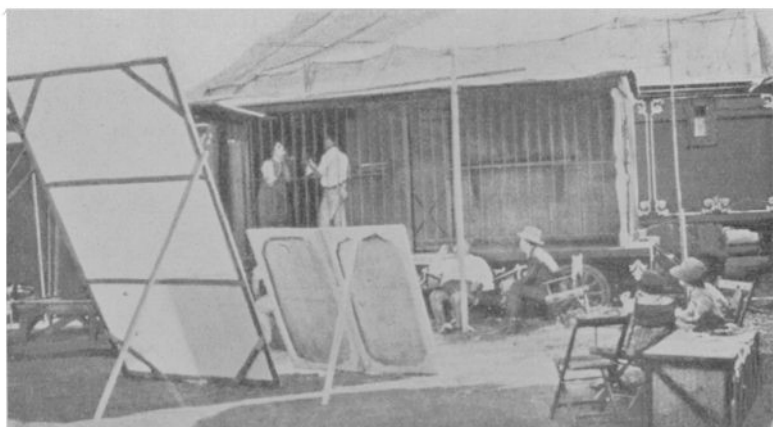
*Fritz Lang inszeniert ein Eisenbahnunglück in „Spione“*



Photo: Ufa

*Atelieraufnahme auf einem Dache*





*Chaplin im Löwenkäfig*



Photo: Foxfilm

*Murnau mit dem Aufnahmestab für „Sonnenaufgang“*

rold Lloyd arbeitet; der Chaplin-Komplex an der La Brea Avenue; Marshall Neilans; Christie Brothers; Mac Senett und viele andere kleinere.

In den genannten Ateliers werden nahezu alle der 800 Großfilme (je 2000 Meter und mehr) erzeugt, die Amerika jährlich auf den Markt wirft; einige werden in und bei New York und nur ganz wenige in Europa hergestellt – Rex Ingram drehte bis vor kurzem für Metro in Nizza. Außer den Großfilmen wird noch eine Menge kurzer Filme produziert – Tagesereignisse, Lustspiele, Lehrfilme, Reklambilder –, deren Länge zwischen 300 und 800 Meter variiert. Paramount erzeugt beispielsweise 120 kurze Filme jährlich, deren Vorführungsdauer nur etwa 12 Minuten beträgt.

Die Produktion wird das ganze Jahr hindurch fortgesetzt, denn Kalifornien hat im Jahre neun bis zehn Monate schönes Wetter. Werden Freilichtaufnahmen benötigt, so können sie fast das ganze Jahr hindurch in der trockenen Atmosphäre gedreht werden, wobei es sich nicht so sehr um Sonnenschein handelt, der durch Lampen ersetzt oder verstärkt werden kann, als um gutes Wetter. Dadurch ist man in der Lage, die Zeiteinteilung stets lange im vorhinein festzulegen, so daß beim Hauptfaktor – Zeit – viel erspart wird. Man kann z. B. mit voller Sicherheit voraussagen, daß am 3. Mai oder am 16. Juli schönes trockenes Wetter herrschen wird und das Drehprogramm kann schon im März festgesetzt werden.

In architektonischer Beziehung bieten die Ateliers kein besonderes Interesse mit Ausnahme des fast ganz neu hergestellten der Paramount und des schönen First National-Komplexes in der gebirgigen Gegend des Cahuenga-Passes. In idealer Lage mit dem prachtvollen Griffithpark als Hintergrund wurde das letztere um den ansehnlichen Betrag von 2 1/2 Millionen Dollar innerhalb sieben Monaten in pittoreskem spanischen Missionsstil errichtet. Mit den tunnelartigen Bühnenhäusern selbst ist ja künstlerisch nicht viel anzufangen, aber es geschieht doch so manches, um das Äußere der Kanzleien und Garderoben gefällig zu gestalten. So präsentieren

sich die in zwei Stockwerken untergebrachten Garderoben in Burbank mit ihren rund um die Fassade laufenden Balkonen in überaus geschmackvoller Weise; die freien Flächen sind mit Rasen und Blumenbeeten belegt, die mit großem Geldaufwand künstlich bewässert werden müssen.

Manche der älteren Bühnenhäuser sind gebrechliche alte Holzbauten; sie sehen kaum besser aus als riesige Militärbaracken und es ist ein Wunder, daß sie noch nicht abgebrannt sind. Feuersbrünste sind übrigens nicht selten; auch Chaplins Atelier fing vor kurzem Feuer.

Neugebaute Bühnenhäuser werden heute meist mit Zement fundiert, das Dach ist wie bei Aeroplanhallen gewölbt, die Wände bestehen aus Eisenkonstruktion mit Ziegelfüllung. Fenster sind nicht vorhanden, die Wände in gewissen Zwischenräumen durch Schiebetüren unterbrochen. Der Sonnenschein hat sich dort überlebt und ist vollkommen von der Lampe verdrängt worden – die Glaswände im Metro-Atelier wirken geradezu veraltet. In Deutschland weisen übrigens einige der Ufa-Bühnen noch Glaswände auf, aber die Scheiben sind dort dunkelblau übertüncht.

Die Auslagen für die Führung eines Filmateliers steigern sich von Jahr zu Jahr. Die laufenden Kosten sind märchenhaft, Stars und Regisseure verlangen immer höhere Gagen und erhalten sogar mehr ausbezahlt, als in ihrem Kontrakt bedingt ist. Die besten Filmbücher und die besten Kräfte wandern natürlich immer zu jener Gesellschaft, die am meisten und am promptesten zahlt, und der selbständige Erzeuger hat einen harten Kampf zu bestehen. Gelingt es ihm, ein Genie zu entdecken, so stürzen sich die großen Gesellschaften sofort darauf und machen ihm seinen kostbaren Fund mit höheren Geldangeboten abspenstig. Schließlich wird auch der tüchtige Erzeuger in den Strudel gerissen – er ist einfach nicht imstande, das Tempo der führenden Gesellschaften durchzustehen.

So war der Hauptmanager der Paramount in Hollywood nach Lasky, ein Herr Schulberg, seinerzeit selbständiger Erzeuger, der

den Kampf aufgegeben hat; dasselbe wird von Harry Raff erzählt, der heute eine bedeutende Stellung bei der Metro bekleidet. Alle würden sie gerne selbständig sein, aber sie können sich diesen Luxus nicht leisten.

Die Paramount bringt jährlich etwa 70 bis 80 Großfilme heraus und hatte 1927 ein Jahresbudget von 32 Millionen Dollar für Erzeugung allein vorgesehen. Dabei muß in Rechnung gestellt werden, daß die großen Gesellschaften, die auf einer vortrefflich ausgerüsteten inneren Linie operieren, viel besser imstande sind, die nötige Massenproduktion mit geringeren Kosten zu leisten, als selbst der beste selbständige Erzeuger. Die großen Firmen saugen die kleinen Leute einfach auf, und befinden sich Menschen mit Ideen darunter, so bieten sie ihnen an Geld und Behelfen soviel als ihr Herz begehrt, so daß sie nach Herzenslust arbeiten können und sich wenigstens nicht mehr einzuschränken brauchen.

Natürlich gibt es in Hollywood noch immer eine Menge kleinerer Ateliers, die von der wohlhabenden Konkurrenz in hochmütiger Weise „Arme Leute“ bezeichnet werden und denen es irgendwie gelingt, sich doch fortzubringen; dann gibt es noch unter den jungen Leuten Optimisten, die ihr Glück versuchen wollen. Aber der Erfolg ist eben schrecklich schwer zu erringen. Einer der besten Filme, die von „Armen Leuten“ gedreht worden sind, war „The Salvation hunter“, eine realistische Erzählung von drei im Leben Gestrandeten. Der Film brachte Geld ein und bildete den Grundstein zum Erfolg der drei Hauptbeteiligten, von denen Georgia Hall sofort von Chaplin für „Goldtausch“ gekapert wurde . . . Die „Armen Leute“ mögen manchmal Erfolg haben, aber der Weg ist lang und steil. Im allgemeinen kann man sagen, daß nahezu alle Großfilme aus den führenden Ateliers stammen, weil diese allein imstande sind, für die ungeheuren Auslagen aufzukommen.

In einem früheren Kapitel wurde schon erwähnt, mit welcher fürstlichen Freigebigkeit die großen Gesellschaften Geld verschwenden. Die Durchschnittskosten für einen Großfilm werden in

Amerika mit 150 000 Dollar angenommen, was in Anbetracht der billigen Lebensbedingungen in England 85 000 Dollar, in Deutschland 75 000 Dollar entspricht. Kein Wunder, daß Hollywood einen Magnet darstellt, der aus aller Herren Länder die tüchtigsten Leute anzieht! Man kann sich leicht sein Personal aussuchen, wenn man einem Aufnahmeopérateur 3–4000 Mark pro Woche zahlt. Dramaturgen, die keine andere Aufgabe haben, als in ein Drehbuch ein paar Einfälle hineinzubringen, worüber die Leute lachen oder weinen sollen, erhalten 3000 Mark und mehr die Woche. Ein gutes Durchschnittsfilmbuch kostet 20 000 Mark, aber Zugstücke erzielen Phantasiepreise. Die Stars erhalten 8000 bis 16 000 Mark die Woche, Tom Mix verdient noch mehr. Jannings hat einen dreijährigen Kontrakt mit der Paramount auf 8 bis 10 000 Dollar pro Woche! Die Gehälter der Regisseure schwanken von 120 000 bis 280 000 Mark pro Film. Mechaniker und Bühnenarbeiter erhalten bis zu 400 Mark die Woche. Ein unabsehbarer Automobilpark ist stets vor dem Studio versammelt und die meisten Wagen gehören Arbeitern und Atelierangestellten. Freilich sind die Lebensbedingungen auch unverhältnismäßig höher als etwa in Europa, und wer nicht zu den Prominenten gehört, kann kaum etwas zurücklegen.

Es wäre Wahnsinn, eine Lebensstellung, und sei sie auch noch so bescheiden, aufzugeben, um zum Film zu gehen, und wer sich nicht ganz besonders dazu eignet, sollte sich hüten, eine Filmkarriere einzuschlagen. Dennoch geschieht dies täglich und in immer wachsendem Maße, denn der Film zieht die Menschen an wie das Licht die Nachtfalter. Heute gibt es sogar schon Filmschulen, wo man armen Leuten die letzten Groschen aus der Tasche zieht und ihnen Versprechungen macht, die sich niemals erfüllen sollen. Jeder, der über halbwegs gerade Glieder verfügt und einmal auf einer Liebhaberbühne in der Provinz aufgetreten ist, fühlt in sich den Beruf zum Filmstar. In Los Angeles befinden sich immer etwa 20 000 Menschen mehr als gebraucht werden und jeder von ihnen hofft auf eine Verwendung im Filmatelier; eine wahre Völkerwanderung von





Polyphot

*Adolph Zukor und Emil Jannings*



Polyphot

*Murnau bei der Arbeit*



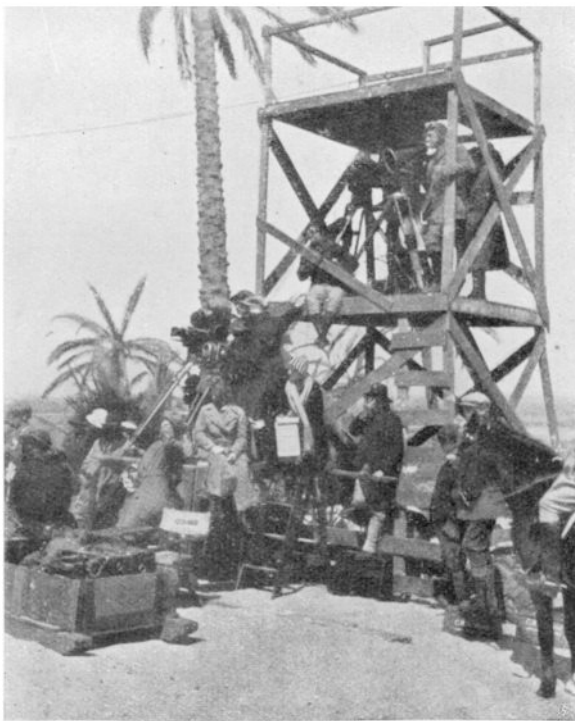


Photo: Paramount

*Cecil de Mille während einer Aufnahme  
in „Die zehn Gebote“*

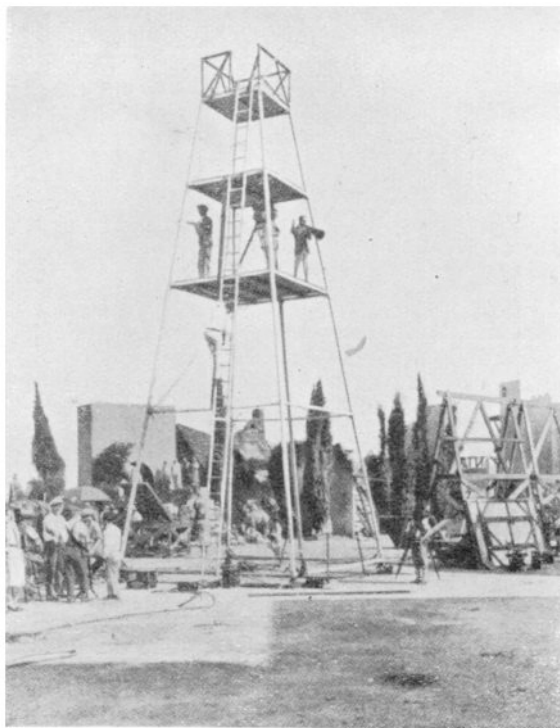


Photo: United Artists

*Regieturm*

drollig geputzten Menschen ergießt sich durch die Straßen; alle leben sie noch im Wahne, plötzlich entdeckt zu werden. Dem oder jenem gelingt es, gelegentlich eine Verwendung zu erhalten, doch ist der Verdienst meist kläglich.

Glückt es aber wirklich jemandem, bei einer Filmbühne ständig Verwendung zu finden, dann hat er dort auch nichts zu lachen. In den geschlossenen Ateliers herrscht im Sommer, wenn alle Lampen brennen, eine wahrhaft unerträgliche Hitze, und Freilichtaufnahmen bedeuten auch für einen trainierten Körper keine leichte Aufgabe. Diese Aufnahmen werden zumeist in weiter Entfernung vom Atelier vorgenommen, im Gebirge, wo Lawinen, Schnee und Gebirgswässer die Verkehrsmittel aufhalten; oft werden für das Drehen solcher Bilder mit Absicht die unwirtlichsten Gegenden ausgesucht.

Hierzu kommt, daß die festangestellten Schauspieler fast immer gezwungen sind, Rollen zu spielen, die ihnen nicht zusagen, denn mit Ausnahme der führenden Stars wird niemand nach seinen Wünschen gefragt; die Rollen werden verteilt und jeder hütet sich, sie zurückzuweisen. Die Arbeit im Filmatelier ist überaus anstrengend und Regisseure wie Darsteller müssen alle Kraft aufbieten, um Schritt halten zu können.

Auch die Stars leisten die härteste Arbeit und sind unvergleichlich mehr angehängt als beim Theater. Um 8 oder spätestens 9 Uhr früh muß alles zur Stelle sein und beim Einbruch der Dunkelheit sinkt jedermann todmüde ins Bett. Die Regisseure rühren sich von morgens 8 Uhr bis abends 10 Uhr überhaupt kaum aus dem Bühnenhaus.

Überdies steht auch das Privatleben der Filmleute fortgesetzt unter Scheinwerferbeleuchtung und die geringfügigsten Vorkommnisse oder kleine Skandale werden, ins Gigantische verzerrt und maßlos übertrieben, auf die ganze Filmgemeinde ausgedehnt. In Los Angeles ist der Prozentsatz an Scheidungen gewiß nicht höher als anderswo, die Filmleute heiraten nicht öfter als andere Menschen aus denselben Kreisen. Dennoch gibt es, wo immer sich Schau-

spieler aufhalten, sofort Skandalgeschichten, Tratsch und Übertreibungen. Gottlob ist das Filmvolk in Amerika wie alle Amerikaner vielzusehr damit beschäftigt, Geld zu verdienen; häusliche Sorgen werden nicht ernst genommen und nur das hemmungslose Reinlichkeitsbedürfnis der Presse bringt es zuwege, immer von neuem die schmutzige Wäsche zu waschen.

Nein, die Kamera ist ein viel zu strenger Lehrmeister, um bei ihren Hörigen etwas wie Selbstzufriedenheit aufkommen zu lassen. Dem Theaterschauspieler mag es eine Zeitlang gelingen, die Verheerungen eines ausschweifenden Lebens unter der Fettschminke zu verbergen, aber die mitleidlose Kamera prüft jeden auf Herz und Nieren, und wer nicht alle seine Kräfte für die Arbeit aufspart, ist verloren. Die meisten Filmdarsteller gehen um 10 Uhr schlafen, wenn sie am anderen Morgen um 8 Uhr zur Arbeit antreten müssen. Einige Eindrücke, die im Umgang mit bekannten Stars gewonnen wurden, mögen den Sinn des eben Gesagten beleuchten und beweisen, daß das Leben beim Film keineswegs einen ewigen Feiertag bedeutet.

Lilian Gish spielte einmal in einem Metro-Film, der nördlich von Hollywood am Cahuengapaß gedreht wurde, die Hauptrolle; die dortige Gebirgsszenerie sollte das schottische Hochland vorstellen. Die Hitze in diesem engen Tale, wo Hunderte von Füßen und Rädern den Staub aufwirbelten, war einfach unerträglich. Der gesamte Filmstab der Metro war mit ganzen Bataillonen von Statisten in schottischen Uniformen ausgerückt. Lilian Gish trug ein Kostüm aus schwerem schottischen Wollstoff, dazu einen riesigen Plaid und hatte mit einigen anderen auf dem staubigen Grasboden einen schottischen Tanz vorzuführen. Die musikalische Begleitung besorgte ein Mädchen, das in die Hände klatschte und einfach dazu sang; „Eins, zwei, drei, vier – eins, zwei, drei, vier . . .“ Dies wurde eine halbe Stunde lang fortgesetzt – ab und zu wurde eine Gruppierung, die besonders effektiv schien, gedreht. Um die Tanzenden war ein ganzer Wall von kräftigen Atelierlampen aufgestellt,

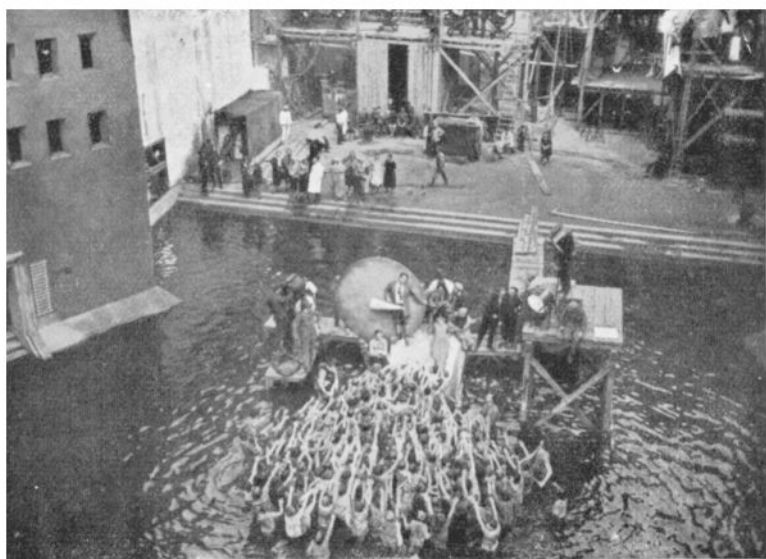


Photo: Ufa

*Fritz Lang dirigiert die Überschwemmungsszene in „Metropolis“*

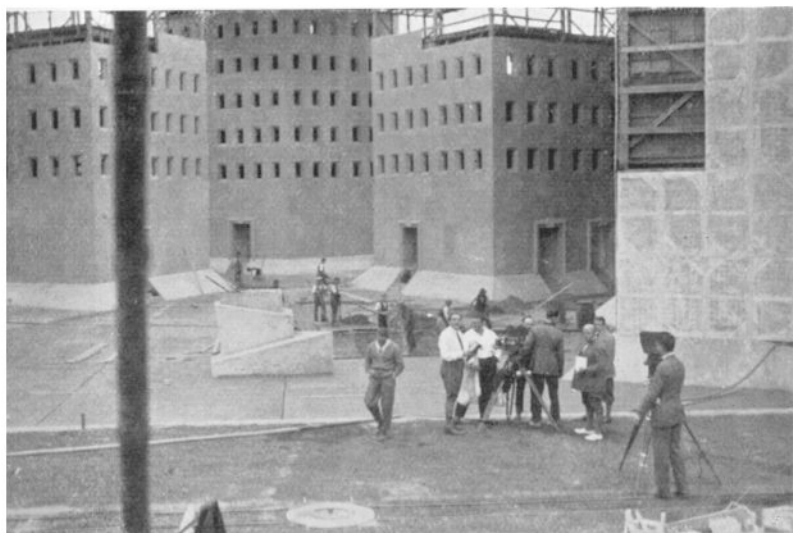


Photo: Ufa

*Fritz Lang bei „Metropolis“*



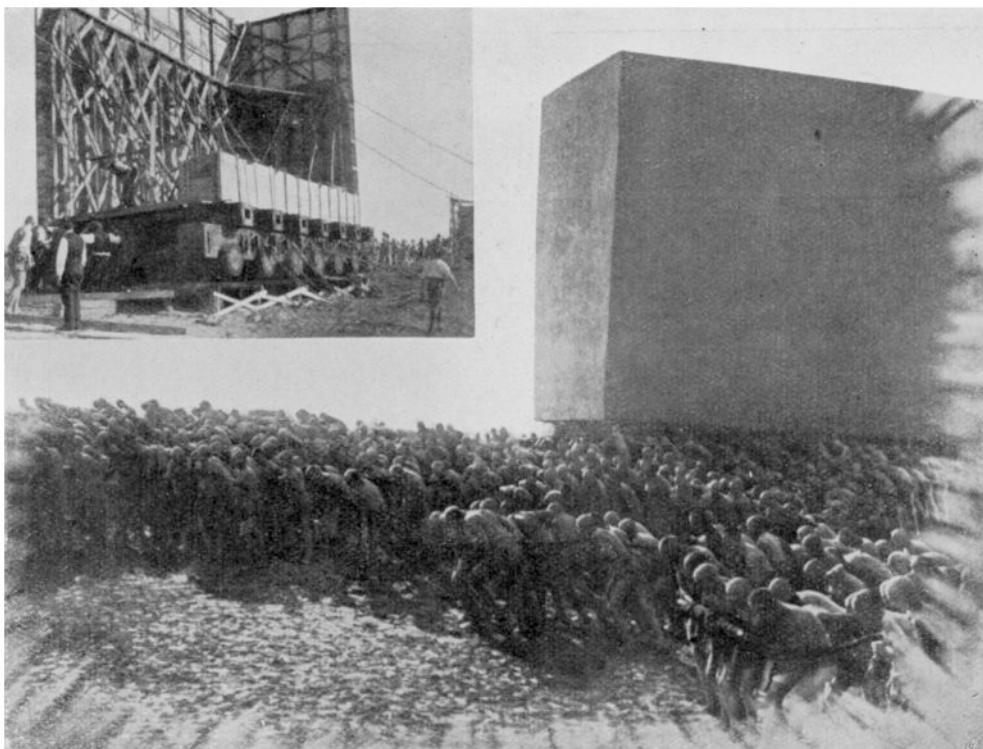


Photo: Ufa

*In „Metropolis“ wird Zwangsarbeit geleistet*  
(Oben: Dieselbe Szene von rückwärts)

die mit voller Stärke brannten; den Strom lieferte eine Dynamomaschine, die im Hintergrund auf einem Lori ratterte. Von einem etwas größeren Halbkreis wurden außerdem noch die Sonnenstrahlen von Reflektoren aus poliertem Metall und Spiegeln auf die Tanzenden geworfen.

In dieser Höllenatmosphäre mußten die Darsteller spielen und es bleibt unbegreiflich, wie sie einen dramatischen Ausdruck in ihr Spiel zu legen vermochten, denn es war alles geschehen, um ihre Aufmerksamkeit abzulenken.

Ein Augenzeuge gibt folgende Darstellung der Aufnahme von „Hotel Stadt Lemberg“ im neuen Paramount-Atelier. Pola Negri spielt das österreichische Hotelstubenmädchen und weist die Annäherung des russischen Kommandanten (George Siegmann) zurück. Der Schwede Mauritz Stiller führt unter der Oberaufsicht Erich Pommers die Regie.

Ein kleiner Raum, etwa 3 Meter im Geviert, stellt das Hotelzimmer dar, wo die beiden Hauptpersonen sich bekämpfen. Das ganze übrige Atelier ist mit Ausstattungsgegenständen für andere Szenen vollgestopft; Statisten in russischer Uniform sitzen dutzendweise auf Bühnenstühlen und Requisitengegenständen umher. Die frisch gestrichenen Wände, die nur soweit als nötig emporreichen, schimmern im gemischten Licht von Scheinwerfern und den zahllosen Lampen, die am Boden liegen, von der Decke herab strahlen oder von der Seite leuchten. Die aus den Jupiter- und Quecksilberdampflampen strömende Hitze raubt den Atem, das unentwirrbare Durcheinander von fahrbaren Lampenständern, elektrischen Kabeln, Requisiten und menschlichen Wesen scheint jedes Molekül atembarer Luft zu verschlingen. Ein Dutzend Handwerker, Zimmerleute und Mechaniker, befindet sich gleichfalls in der Nähe; manche hämmern und sägen, andere warten Aufträge ab – niemand hat eine Ahnung von dem, was auf der Bühne vorgeht, jeder kennt nur seine eigene Aufgabe, alles verläßt sich auf den Regisseur, der allein zu sagen weiß, was dieser Narrenturm zu bedeuten hat. Und

in dieser Umgebung verlangt man von den Darstellern, alles aus sich herauszuholen, was sie an Gefühl zu geben haben.

Da – ein besonders kräftiger Stoß von Siegmann, die Negri gleitet über den Fußboden und schlägt auf einen kleinen Ofen, was verschiedene Kratzer und Hautabschürfungen zur Folge hat. Erste Hilfe wird herbeigerufen und die Negri sitzt nun in einem galizischen Hotelsessel, während ihr die Atelierschwester Unterarm und Schienbein desinfiziert. Niemand nimmt diesen Zwischenfall besonders tragisch, die Arbeiter hämmern ruhig weiter, die Elektriker tauschen die Kohlenstifte der Lampen aus, die Kameralente messen mit einem Zollband Distanzen, prüfen die Bildwinkel und kontrollieren die Nummern der Aufnahmen, die ein Gehilfe mit Kreide auf einer schwarzen Tafel verzeichnet hat. Gottlob ist trotz des Unfalles oder vielleicht ebendeshalb die Aufnahme gelungen.

Während dieser Begebenheiten hat das Atelierorchester – ein Klavier, ein paar Geigen und ein Cello – ununterbrochen eine liebliche Weise erklingen lassen, die der Filmdiva Tränen oder Heiterkeit entlocken soll. Es bleibt zweifelhaft, ob Musik die gewünschten Wallungen hervorzubringen vermag, aber sie bietet wenigstens ein gutes Mittel, die Darsteller von ihrer schauerhaften Umgebung abzulenken.

Ähnliche Szenen spielen sich täglich in allen Ateliers ab; kleine Schmerzen, wie Seitenstechen, Zahnweh, vielleicht auch eine leichte Lungenentzündung, dürfen unter keinen Umständen die ganze Maschinerie einer kostspieligen Filmaufnahme gefährden.

Augenerkrankungen sind an der Tagesordnung. Stechender Kopfschmerz, heftige Augenschmerzen, gerötete Augenlider und Brennen der Augen sind die ersten Anzeichen von „Conjunctivitis“, die, vom grellen Licht der Jupiterlampen und Scheinwerfer hervorgerufen, durch Unachtsamkeit zu den schwersten Komplikationen führen kann. Namentlich Frauen werden leicht davon befallen und man sieht daher die Darsteller oft mit blauen Brillen, die sie erst knapp vor der Aufnahme ablegen. Zumeist bieten nicht einmal die



Garderoben genügend Komfort, um sich darin ein wenig auszuschnaufen. Es ist eine harte Arbeit, zu der ein stählerner Körper gehört, es gibt keine Ruhe und keine Rast: eine höchst ungemütliche Atmosphäre.

Dann das entsetzliche Warten! Trotz endloser umsichtigster Vorbereitung kann kein Regisseur seine Arbeit auf die Minute, ja nicht einmal auf die Stunde genau vorherberechnen. Die Darsteller werden für eine bestimmte Stunde bestellt, dann treten plötzlich unvorhergesehene Hindernisse auf und die Schauspieler sitzen im Kostüm und geschminkt halbe Tage lang unbeschäftigt umher. Es kommt vor, daß Statisten für den Morgen bestellt sind und am Abend bezahlt und entlassen werden müssen, ohne das Geringste geleistet zu haben. Für den Schauspieler gibt es keine lähmendere Geduldsprobe, als stundenlang warten zu müssen, stets gewärtig, plötzlich gerufen zu werden, um seine Wallungen zu exhibieren. Man gewöhnt sich daran wie beim Theater, aber im Filmatelier ist die Nervenprobe noch gewaltiger; denn das Milieu wirkt weniger intim, die Gebäude mit ihren riesenhaften Dimensionen üben eine lähmende Wirkung aus, Staub und Schmutz machen sich überall breit und es gibt kein Entrinnen. Das Leben des Atelierstatisten ist die reinste Hölle.

Und noch eines! Es gibt keinen Applaus und hätte jemand noch so vortrefflich gespielt. Manche vom Theater stammende Filmgrößen kehren wieder dahin zurück, weil sie den Beifall nicht missen können; andere spielen eine Zeitlang auf einer New Yorker Bühne, um wenigstens hie und da Applaus zu hören.

So oft man ein Filmatelier betritt, sei dies in Hollywood, in Berlin oder in London, gewinnt man immer den Eindruck äußerster Kopfllosigkeit. Dies scheint unvermeidlich zu sein, den Erfolg jedoch kaum zu beeinflussen. Dem Laien ist es unerklärlich und er fragt vergeblich: „Warum bringt man das alles nicht in ein System?“ Aber man hat das schon wiederholt versucht und als undurchführbar erkannt. Besonders in Los Angeles ist man oft daran-

gegangen, Ateliierdisziplin erreichen zu wollen; jede Aufnahme sollte numeriert und der Reihe nach gedreht werden, die Statisten und Requisiten sollten mit militärischer Exaktheit bewegt und wieder aufgehalten werden – umfangreiche Pläne wurden ausgearbeitet, erwiesen sich aber in der Praxis ganz ohne jeden Wert. Die Regisseure beklagten sich, daß ihre Ideen zugestutzt würden, die Darsteller waren der Ansicht, daß sie seitens der Regisseure schon genügend Drill zu spüren bekämen und die militärische Abrichtung amerikanischer Arbeiter und Mechaniker erwies sich als unlösbare Aufgabe. Übrigens stellten sich immer wieder unvorhergesehene Zwischenfälle ein, die alle Pläne und Bemühungen über den Haufen warfen.

Bei Abenteuerfilmen und solchen Aufnahmen, die halsbrecherische Kunststücke erfordern, kann der Hauptdarsteller von Glück sagen, wenn er mit einem blauen Auge davon kommt. Manche Stars setzen ihren Stolz und ihre Filmehre darein, alle lebensgefährlichen Szenen selbst auszuführen, so Harry Piel, Luciano Albertini, Marga Lindt u. a. Meistens wird aber das von der Filmgesellschaft teuer versicherte Leben des Stars tunlichst geschont und sobald die Sache gefährlich wird, springt ein anderer mit abgewendetem Gesicht und ganz gleich gekleidet für ihn ein. Eine der tüchtigsten Vertreterinnen dieses Faches in Hollywood ist Janet Ford, die Gattin des verwegenen Cowboys Tom Carter. Sie war Krankenpflegerin, hatte während des Krieges Gelegenheit, sich im Reiten auszubilden und betrieb in ihrer freien Zeit besonders auch den Schwimmsport und das Tauchen. Einmal wäre es ihr beinahe an den Kragen gegangen. Sie hatte unter Wasser darzustellen, wie sich die verunglückte Heroine unter einem Automobil herausarbeitet. Der Aufnahmeapparat befand sich in einer Taucherglocke. Plötzlich aber wird aus dem Spiel bitterer Ernst, denn ihr langes aufgelöstes Haar hat sich in die Radspeichen verwickelt und trotz aller Bemühungen gelingt es ihr nicht, sich zu befreien. Die Kameraleute sind von ihrem Spiel entzückt und kurbeln eifrig weiter – sie droht

zu ertrinken und kann sich schließlich nur retten, indem sie ein Stück Kopfhaut und ein Büschel Haare zurückläßt.

Es wäre übrigens ein interessanter Versuch, eine Verlustliste des Filmes zusammenzustellen. Neben Hunderten von „unbekannten Soldaten“ würde mancher Name, der Millionen von Kinobesuchern lieb war, darin erscheinen. Bekanntlich wurde auch der beliebte Rudolf Valentino ein Opfer seines Berufes.

---

Die in Hollywood aufgenommenen Filme zeichnen sich nahezu alle durch eine überaus wichtige Eigenschaft aus; sie sind leicht verkäuflich. In Berlin, London und auch in Amerika hat es immer Leute gegeben – und es waren nicht immer die dümmsten –, die irrsinnige Summen darauf verschwendet haben, künstlerisch hochstehende Laufbilder zu produzieren, welche dann gar niemand zu sehen wünschte.

In den Kindheitstagen des Filmes ließ sich das Filmvolk – Geldgeber und Darsteller – von einzelnen Kapitänen führen; aber nachdem diese mehrere Jahre hindurch mit den Geldmitteln der Gesellschaften ihr Unwesen getrieben hatten, wurde dieses System aufgegeben und man schritt überall daran, die Filme mit Hilfe einer Art Regiekollegium (committee-made pictures) herzustellen. Heute werden auf der ganzen Welt Filme von Regiekollegien und nicht mehr von Einzelpersonen hergestellt. Es wäre auch eine starke Zumutung an die Kapitalisten, Beträge, wie sie in Hollywood von einer Gesellschaft für die Jahresproduktion verausgabt werden – etwa 30 Millionen Mark –, einem einzelnen zur Verfügung zu stellen. Da ein solches Genie wohl kaum aufzutreiben ist, bleibt als einzige Lösung des Problems das Regiekollegium, dessen Grundzüge heutzutage auch in Europa zur Anwendung gebracht werden.

Die Hauptaufgabe des Kollegiums ist es, die Verschwendung von Zeit und Geld zu verhindern, die Tätigkeit der einzelnen Abteilungen in Einklang zu bringen und die Gewähr zu bieten, daß die

erzeugte Ware auch Absatz findet. Jedermann im Atelier, auch der berühmteste Dichter, Regisseur oder Ausstattungschef, hat sich den Weisungen des Kollegiums zu fügen.

Natürlich gibt es noch immer ein paar Künstler, wie Chaplin, Fairbanks, Lloyd, die mehr oder weniger von den großen Trusts unabhängig geblieben sind; hauptsächlich aus dem sehr einleuchtenden Grunde, weil ihre Filme auch ohne die Mitwirkung eines Regiekollegiums verkäuflich sind. Aber diese Künstler sind sich voll bewußt, daß ihre Produkte unbedingt den Beifall der Verleihfirmen finden müssen, weil sie ohne diese das Kino gar nicht erreichen. Auch sie können also nicht immer das tun, was ihnen beliebt. Sie vertreiben ihre Ware bekanntlich auf dem Wege über die großen Verkaufstrusts, die sich sofort ablehnend verhalten würden, wenn der Film dem Publikumsgeschmack nicht mehr entspräche. Sie wissen ganz genau, daß ihr Hauptziel bleiben muß, beim Publikum Beifall zu finden und ihr Renommee gilt ihnen so viel, daß sie ihre ganzen Energien auf das Zustandekommen eines Filmes aufbieten. Chaplin und Fairbanks drehen nie mehr als einen Film im Jahr; Lloyd arbeitet etwas rascher. Sollte es ihnen einmal einfallen, sich vom Publikumsgeschmack zu entfernen, sie würden gar bald wieder dahin zurückgetrieben werden.

Aber diese wenigen Glückskinder sind Ausnahmen – alle übrigen müssen ihre Dienste verkaufen und sich den Wünschen der Regiekollegien unterwerfen, die kein anderes Ziel kennen, als den Verkaufszentralen marktgängige Bilder zu liefern. So wenig dieser Vorgang künstlerischen Idealen entsprechen mag, er erreicht das fortgesetzte Aufwerfen neuer Ideen, denn es werden dadurch zahllose Menschen veranlaßt, ihr Glück beim Film zu versuchen. In Hollywood mag einer heute Mist abladen und kurze Zeit darauf mit hohem Gehalt Filme drehen; als Befähigungsnachweis genügt es, eine gewinnbringende Idee gezeigt zu haben – Doktordiplome sind ganz überflüssig, ebenso Protektion, wennschon die letztere von Nutzen sein kann. Ein englischer Schriftsteller ohne Beschäftigung



Photo: Panfilm

*Atelieraufnahme*

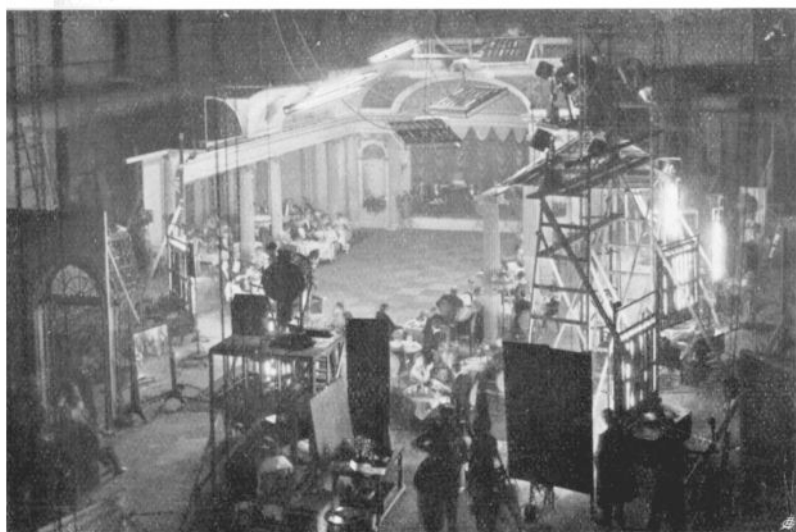


Photo: British International

*Atelieraufnahme für „Champagner“  
Regie Hitchcock*

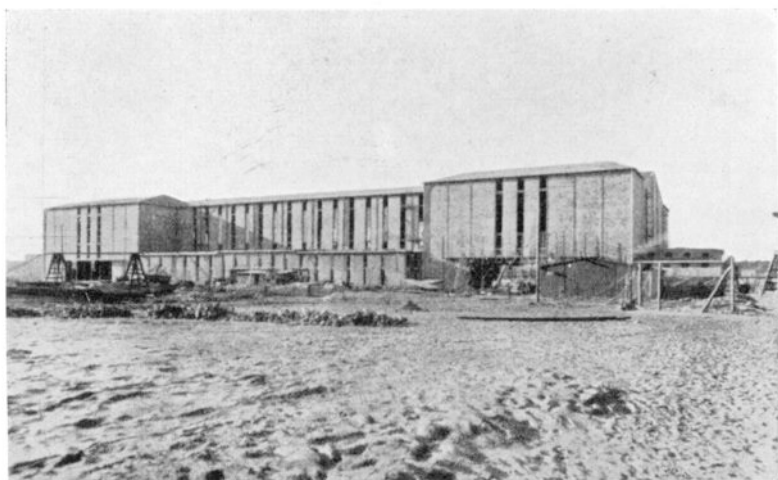


Photo: Ufa

*Das neue Ufa-Atelier in Neubabelsberg*



Photo: Emelka

*Vor der Aufnahme im Atelier*

borgte sich vor einigen Jahren das Geld für die Überfahrt und verdient heute als Produktionsleiter einer großen Gesellschaft 300 000 Mark im Jahr; ein Mädchen, das in einem New Yorker Zirkus Pferde zugeritten hat, erhält heute als Szenenregisseurin eine Gage von 60 000 Mark. Aber der Anfänger muß sich der Disziplin unterwerfen und sich etwas sagen lassen. Die Individualität kann sich ab und zu durchsetzen; in der Regel wird jedoch der materielle Erfolg auf dem Wege über das Regiekollegium sicherer erreicht.

Die meisten Ateliers stehen unter der Führung eines Produktionsdirektors, dem Vorsitzenden des Kollegiums, und zwei bis drei Unterdirektoren. Diese Leute bilden den Kern der Exekutive, welcher 15 Mitglieder – die Vorstände der verschiedenen Departements, wie Beleuchtung, Photographie, Bühnenausstattung usw. – angehören. Sie sind für die Vorarbeiten der Ateliernaufnahmen verantwortlich. Die zu leistende Detailarbeit ist ungeheuer und die Mitglieder des Kollegiums müssen enzyklopädische Kenntnisse sowie trainierte Köpfe aufweisen, um die Pläne für 8 oder 10 Laufbilder gleichzeitig bearbeiten zu können. Man behauptet, daß es auf der ganzen Welt nur etwa 12 wirklich erfolgreiche Produktionsleiter gibt.

Von der Zweckmäßigkeit der Vorarbeiten hängt der Erfolg des Filmes ab. Der Regisseur, der die Bewegungen der Schauspieler auf der Bühne selbst zu leiten hat, kann dadurch doppelt so schnell arbeiten; denn er braucht nicht zu befürchten, in einem entscheidenden Augenblick aufgehalten zu werden, oder daß sein temperamentvoller Star nervös wird. Eine Armee von Fachleuten steht dem Oberregisseur zur Verfügung, um ihm einen Teil seiner Verantwortung tragen zu helfen; denn es gibt keine größere Verschwendung an Zeit und Geld, als mit dem Drehen eines großen Filmes zu beginnen, um, wenn alles zur Aufnahme bereit ist, zu entdecken, daß ein wichtiges Requisit fehlt und nicht vor mehreren Wochen herbeigeschafft werden kann.

In Hollywood hat sich aus diesen Vorbereitungsmaßnahmen eine ganze Wissenschaft entwickelt und die Sachkenntnis, mit der das

System zur Anwendung gelangt, ist vielleicht eines der wohlthuendsten Momente des ganzen Filmwesens. Keiner von den Leuten, deren Namen vor dem Abrollen eines Filmes zur größten Langeweile der Zuseher auf der Leinwand erscheinen: der künstlerische Regisseur, der Verfasser der Titel, der Bühnenmeister, der Photograph usw. – ist überflüssig. Ein jeder muß das Stück studiert und seinen Beitrag zum Gelingen geliefert haben, bevor die Aufnahme beginnt. Jeder hat seine Zeit zugemessen und erhält Geld für die notwendigen Vorauslagen; jedes Detail, das nur irgendwie vorausgesehen werden kann, wird berücksichtigt, jeder Trick, jede Bewegung, alles ist im vorhinein aufs genaueste bestimmt. Bei Freilichtaufnahmen wird das Terrain besichtigt und abgesteckt.

Nun wird der Regisseur bestimmt, man entwirft ihm den Arbeitsplan und prüft seine Ansicht über die Behandlung des Stoffes. Die Stars und Hauptdarsteller werden ausgewählt und befragt. Im Zentralverein der Statisten (Extras), von dem an anderer Stelle die Rede ist, engagiert man die besonderen Typen und die Komparsen für ein bestimmtes Datum. Inzwischen ist ein Heer von Beamten mit historischen, wissenschaftlichen und technischen Studien an der Arbeit. Die eigene Kostümabteilung des Ateliers erhält ihre Aufträge und die Nähmaschinen der Garderobemeisterin beginnen zu schnurren. In den Werkstätten wird an den Bühnenerfordernissen, Holzbauten, Eisenkonstruktionen und am Mobiliar gearbeitet, auf den Bühnen werden Zimmer und Häuser eingebaut und im freien Gelände entstehen die für den Film benötigten lebensgroßen, freistehenden Bauten.

Unterdessen ist auch das Reklamebureau nicht müßig geblieben; in einzelnen Zeitungen werden bereits unbestimmte Gerüchte lanciert, daß ein großer Exklusivfilm in Vorbereitung steht und sofort bemühen sich auch die anderen Blätter, einen Blick hinter die Kulissen zu werfen. Unglaubliche Bluffs werden oft angewendet, um das öffentliche Interesse, besonders aber jenes der Kinobesitzer, für den neuzuschaffenden Film zu erwecken.



Erst wenn alles auf das Gründlichste vorbereitet ist, kann man an die Aufnahme schreiten. Einen Beweis für den finanziellen Vorteil dieser Arbeit bietet „Ben Hur“. Alle die riesigen Massenszenen für diesen Monsterfilm wurden an einem einzigen Tage gedreht; an sämtlichen übrigen Aufnahmetagen waren nie mehr als 150 Darsteller beschäftigt.

Während die Aufnahmen fortschreiten, werden die bereits gedrehten Filmstreifen in stundenlangen Konferenzen des Kollegiums im Projektionszimmer geprüft. Sobald etwas nicht vollkommen entspricht, wird es vernichtet und die Aufnahme wird noch einmal gedreht; die „Titel“ werden geändert, die Zusammenhänge variiert, der Regisseur macht seine Einwendungen, aber das Kollegium läßt sich nicht von ästhetischen Erwägungen beeinflussen – nur was Aussicht hat, auf das Publikum zu wirken, bleibt bestehen: das Publikum muß seine Sensation erhalten; es muß sich vor Lachen biegen oder das Herz muß ihm vor Weinen brechen.

Die Aufnahmen mit dem ständigen Personal in Kalifornien hat sich für amerikanische Gesellschaften trotz allen scheinbaren Auslagen stets wohlfeiler erwiesen, als das Drehen eines Filmes auf dem historischen Schauplatz. Auch hierfür bietet „Ben Hur“ ein sehr gutes Beispiel.

Dieser Film war von mehreren führenden Leuten der Branche – Erlanger, Schuberts, Loew – finanziert worden und man beschloß, ihn in Italien zu drehen; eine ganze Expedition wurde dorthin entsendet. Nach mehrmonatiger Arbeit hatte man über 8 Millionen Mark verausgabt, allein die Bilder erwiesen sich als schwerfällig und für das amerikanische Publikum gänzlich ungeeignet. Die in Rom hergestellten Anlagen wurden daraufhin demoliert, die italienischen Darsteller entlassen und man begann in Kalifornien das ganze Werk wieder von vorne. Man baute das Hippodrom, man kurbelte fast sämtliche Bilder, darunter das große Wagenrennen, noch einmal mit Dutzenden von Kameras und errichtete mehrere solide Neubauten, die zum Teil noch stehen. Dies bedeutete eine

weitere Ausgabe von 8 Millionen Mark und setzte Fred Niblo, den Oberregisseur, in die Reihe der größten Regiekünstler. Der Fall liegt so: hätte man die zweiten 8 Millionen Mark nicht bewilligt, so wäre die erste Ausgabe vermutlich verloren gewesen; da aber die Geldgeber das Herz hatten, sich zu dem neuerlichen ungeheuren Risiko zu entschließen, gewannen sie nicht allein ihr Geld zurück, sondern machten noch ein ganz gutes Geschäft dabei.

Ist der neue Film endlich so weit gediehen, daß er das Produktionskomitee befriedigt, dann wird eine „Vorschau“ (Pre-view) angeordnet. Ein obskures Vorstadtkino in Los Angeles wird ausgesucht, und ohne jede Voranzeige wird der Film in das Programm eingeschoben, während im Zuschauerraum die Mitglieder des Kollegiums auf die Bemerkungen des Publikums acht haben und sich ein Urteil darüber bilden, wie der Film gefällt. Die Zuschauer ahnen oft nicht einmal, daß sie an einem Todesurteil teilgenommen haben. Was jeder einzelne im Filmatelier darüber denkt, ist ganz gegenstandslos, viel wichtiger ist das Urteil des Vorstadtpublikums in Los Angeles, denn dieses fühlt sich infolge seiner ständigen Berührung mit Filmleuten als sachverständig und ist schwer zu befriedigen. Oft genügt auch eine einzige Vorschau nicht und nach einer gewissen Umarbeitung wird eine zweite angesetzt. Es kommt sogar vor, daß ein Film nach mißlungener Vorschau ganz beiseite gelegt und erst wenn es gelungen ist, einen neuen Schlager hineinzubringen, wieder hervorgeholt wird.

Das Prinzip des Regiekollegiums widerspricht dem von vielen Seiten aufgestellten Grundsatz, daß ein Kunstwerk stets die Schöpfung eines Einzelnen sein müsse und nicht eine Kompaniearbeit von einem Dutzend Personen darstellen dürfe. Allein auch die Oper ist das Werk vieler Menschen: der Komponist, der Librettist, der Ausstattungschef, der Dirigent, der Sänger, alle haben ihren Anteil an dem Gelingen; und beim Schauspiel ist es nicht viel anders.

Fehler sind natürlich nicht ausgeschlossen, zumal in der mit nervöser Spannung geladenen Atmosphäre von Hollywood, wo jeder-

mann stets in der Furcht vor dem Mißerfolge lebt. Dort hat sich wenigstens schon die Überzeugung durchgerungen, daß es falsch und absurd ist, Filme zu erzeugen, die keinen materiellen Erfolg versprechen. Dieser Vorgang entspricht der amerikanischen Psyche und wird kaum jemals eine Änderung erfahren. Die amerikanische Produktion richtet sich sklavisch nach dem Publikumsgeschmack und hütet sich vor Experimenten. Vorderhand will auch die Menge gar nichts anderes als ihre Schaulust befriedigen – die Leute, die ins Kino gehen, haben mehr Geld als Urteilsvermögen. Ab und zu werden einige Bilder herausgebracht, welche die künstlerische Einbildungskraft anregen und in denen etwas mehr zu sehen wäre, als das, was das Auge blendet. Wenn nur das Publikum darauf eingehen wollte, die Filmgesellschaften würden dies sofort aufgreifen und ihre Produktion dementsprechend einstellen. Der Fortschritt wäre bald zu bemerken, aber wie die Dinge jetzt stehen, sind die Kosten viel zu groß, um unfruchtbare Experimente zuzulassen.

## VII

### *Das Publikum als Diktator*

In Amerika muß der gezeigte Film möglichst große Massen befriedigen können; es genügt nicht, daß er der Kritik oder den Fachleuten gefällt. Das Publikum ist also dort tatsächlich zum Diktator des Geschmacks geworden, ja es ist auch jener Faktor, der die Gagen der Stars bestimmt. Denn über jeden Film wird strengstens Buch geführt; eine unerbittliche Statistik läßt genau erkennen, wieviel jeder Film getragen hat, detaillierte Berichte der Lichtspieltheater melden aus jeder Stadt, wie die Schauspieler gefallen haben und aus der Endsumme dieser Berichterstattung kann die Anziehungskraft jedes einzelnen Stars auf den Dollar genau errechnet werden.

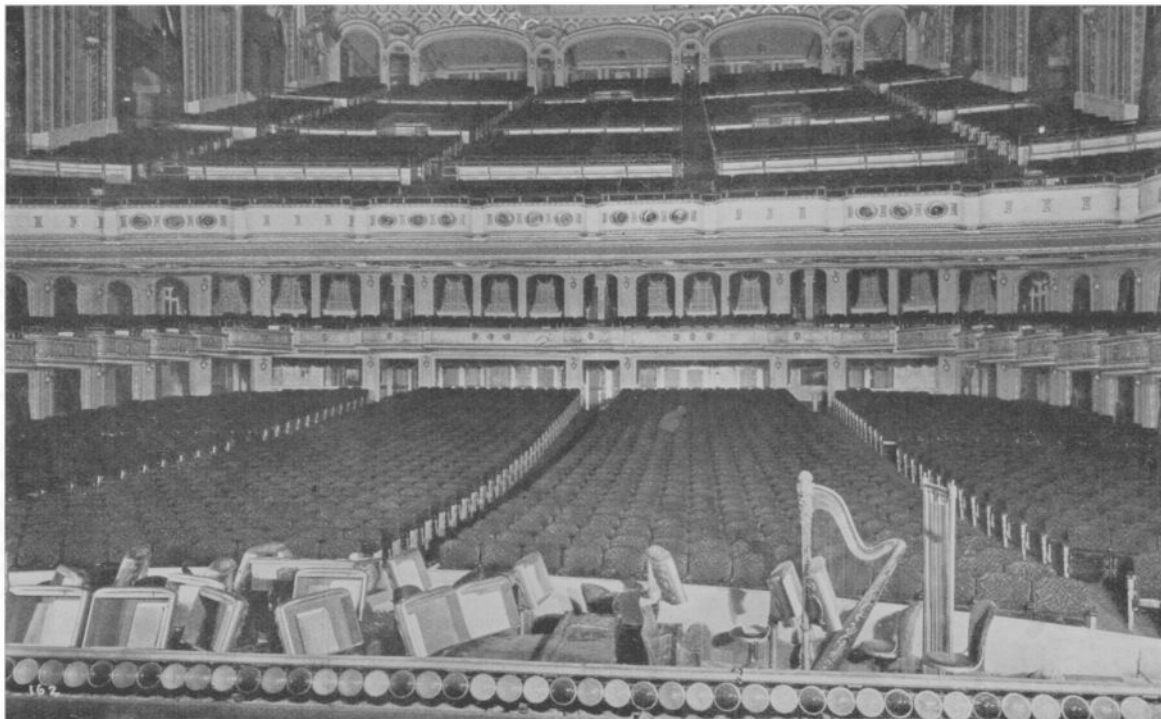
Der Filmfabrikant muß vor allem Geschäftsmann sein, sonst kann er nicht produzieren; er muß sich also nach dem richten, was ihm das Publikum als Geschmacksrichtung diktiert. Hat das Publikum kein hohes künstlerisches Geschmacksniveau erreicht, so kann er ihm keine verfeinerte Kost vorsetzen. Jugenderziehung jedoch, sowie Hebung des moralischen und intellektuellen Niveaus der Massen fallen außerhalb der Pflichten eines Kinobesitzers. Er will verdienen, um leben zu können und das Kino kann sich nur deshalb erhalten, weil es einem Bedürfnis dient. Wäre dieses Bedürfnis nicht vorhanden, das ganze Filmgeschäft würde in kurzer Zeit zusammenbrechen und verschwinden. Wenn einer sagt, daß das Kinopublikum jene Filme zu sehen bekommt, die es verdient, so ist das harer Unsinn: es erhält vielmehr jene Filme vorgesetzt, die es zu sehen verlangt. Nimmt das Volk keinen höheren Standpunkt ein, dann trifft die Schuld nicht die Filmbranche, sondern das Erziehungssystem.



Photo: Paramount

*Treppenhaus eines amerikanischen Kinopalastes*





*Zuschauerraum des Paramount-Theaters in New York*

Photo: Paramount

Insolange die ganze Volkserziehung und die sozialen Prinzipien nicht von Grund auf geändert erscheinen, wird der leichte Spielfilm den Massen mehr Zerstreuung bieten als die Neunte Symphonie von Beethoven oder ein Drama von Sophokles. Wird die Volkserziehung die Massen auf ein höheres Niveau gebracht haben, dann wird das Publikum vielleicht hochwertigere Filme verlangen und man wird sie ihm mit Vergnügen vorsetzen.

Wie sich das Kinopublikum verteilt, darüber gibt eine amerikanische Statistik Aufschluß. Demzufolge befanden sich am 31. Dezember 1927 auf der ganzen Welt 51103 Lichtspieltheater; und zwar in

Europa. . . . .	21642
Vereinigte Staaten . . . . .	20500
Asien . . . . .	3619
Kleinasien . . . . .	71
Latein-Amerika . . . . .	3598
Kanada . . . . .	1019
Afrika . . . . .	644
zusammen	51103

Auf die europäischen Hauptstaaten verteilen sich die Kinos wie folgt:

Deutschland . . . . .	4300
England . . . . .	3700
Frankreich . . . . .	3300
Italien . . . . .	1500
Spanien . . . . .	1500
Österreich . . . . .	500
Ungarn . . . . .	370
Schweiz . . . . .	130

Wie man sieht, befinden sich in den Vereinigten Staaten allein beinahe ebensoviel Lichtspieltheater wie in ganz Europa und da die

dortigen Kinos in ständigem Betriebe stehen und bedeutend größere Fassungsräume aufweisen, so entfallen von den 6 Milliarden Personen, die schätzungsweise jährlich alle Kinotheater der Welt besuchen, 3 Milliarden auf die Vereinigten Staaten.

Es erscheint mithin gewiß angebracht, dem System der dortigen Kinotheater eine kurze Betrachtung zu widmen; denn die Gönnerschaft des großen Kinopublikums sichert in erster Linie die Stabilität des ganzen Geschäftes. Jeder amerikanische Kinobesitzer scheint von der Überzeugung durchdrungen zu sein, daß sein Publikum aus lauter Fürsten und Herzoginnen besteht, denen die Angestellten des Betriebes mit homagialer Ehrfurcht zu dienen haben. Der bedeutungsloseste Niemand kann auf die beflissene Hilfeleistung von einem halben Dutzend Bediensteten rechnen, sobald er sein Eintrittsgeld bezahlt hat.

Diese unterwürfige Dienstbeflissenheit wird in Amerika vielleicht zu weit getrieben, unterscheidet sich aber vorteilhaft von der saloppen Behandlung in europäischen Lichtspieltheatern und trägt seine guten Früchte. Jedermann ist einmal für Höflichkeiten empfänglich, zumal wenn er, wie nach Bezahlung seiner Eintrittskarte, beim Betreten des Kinos das Gefühl hat, ein großes Risiko eingegangen zu sein. Denn wenn ihm der Film nicht gefällt, so hat er nicht nur sein Geld verloren, sondern es ist ihm auch noch sein Abend verdorben.

Der amerikanische Kinobesitzer ist sich seiner Verantwortung dem Publikum gegenüber voll bewußt und seine Sucht, diesem gefällig zu sein, wirkt manchmal geradezu krankhaft. Um jeden Preis muß sich der Besucher bei ihm wohlfühlen; er sieht seinem geehrten Gönner jeden Wunsch von den Augen ab, stattet das Theater ohne Rücksicht auf Spesen fürstlich aus und bietet dem Besucher das Beste an Unterhaltung, was er nur aufzutreiben vermag. Vor allem trachtet er durch Prachtentfaltung zu imponieren, ein Pomp, der vielleicht nicht immer künstlerisch zu werten ist, dessen Wirkung auf die große Masse jedoch nie versagt.



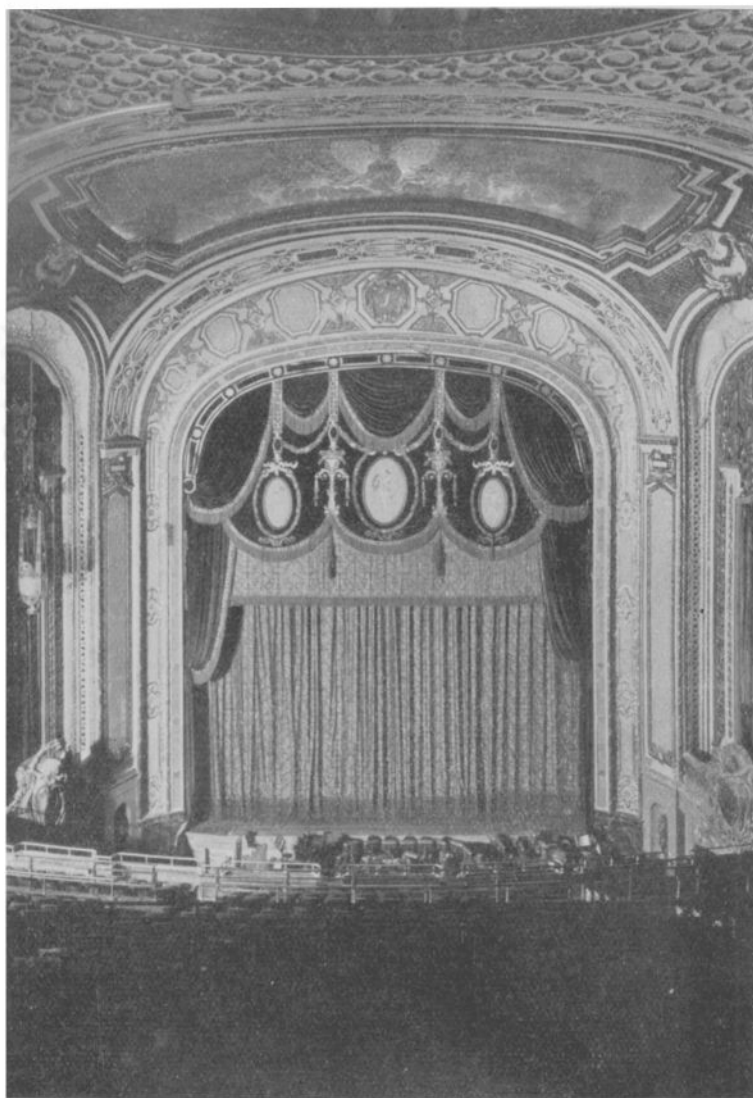


Photo: Paramount

*Bühne des Paramount-Theaters in New York*





*Das Heim Chaplins*

Herbus Photos

Das Durchschnittskino in New York bildet in der Regel nur den Bestandteil eines größeren Gebäudekomplexes, nimmt aber darin ziemlich viel Raum ein. Schon das Vestibül, das keinem anderen Zwecke dient, als Eintrittskarten zu lösen und den Beginn der Vorstellung abzuwarten, ist sehenswert. Die Raumverschwendung einer Kathedrale vereinigt sich dort mit der strahlenden Pracht überladener Ornamentik, was aber den Massen gefällt und sie anlockt. Eine rund um das Vestibül laufende Galerie kann über teppichbelegte breite Treppen erreicht werden und von dort führen Eingangsporten in den bis zu 5000 Menschen fassenden Zuschauerraum. Kaum einer der neugebauten Kinopaläste faßt weniger als 3000 Personen, weil erfahrungsgemäß die Betriebsspesen für ein großes Theater nicht wesentlich höher sind als für ein kleineres. Überdies zieht das Publikum große Schauhäuser vor und die Preise können entsprechend reguliert werden.

Betreten wir einmal an einem heißen Sommernachmittag nach Geschäftsschluß einen New Yorker Kinopalast. Die überhitzte Atmosphäre, der Staub und Trubel der hauptstädtischen Straßen sind unerträglich; wie matte Fliegen schleppen sich die Leute durch den glühenden Hexenkessel – da reißt ein prächtig uniformierter Portier die doppelten Flügeltüren des Lichtspieltheaters auf, und wenn wir eintreten, fühlen wir uns in eine schönere Welt versetzt. Die Temperatur ist sofort um 6 bis 7 Grad gesunken, reine, duftende, eisgekühlte Luft durchflutet das ganze Gebäude: im Kellerraum ist nämlich eine Kühlvorrichtung um den bescheidenen Betrag von einer halben Million Mark eingebaut, von wo aus die köstliche Kühlung bis in die letzten Winkel des Gebäudes gepumpt wird. Man stelle sich den unmittelbaren, elektrischen Effekt dieser Erfrischung auf die gehetzten Großstadtmenschen vor – alles richtet sich auf, man fühlt sich neu belebt und das Leben ist wieder einmal wert, genossen zu werden.

Im Vestibül plätschern frische Springbrunnen gegen marmorne Nymphen und Mosaikwände: Blumen überall, ein mildes Licht er-

füllt den Raum, weiche Teppiche tun den Füßen wohl. Ein Heer von Angestellten, frische Jungen in netten Uniformen, steht in langen Reihen bei den Kassen. Die Burschen werden in strammer militärischer Zucht erzogen und jeden Morgen stundenlang gedrillt; sie lernen stehen und gehen, sich anmutig zu bewegen, sich höflich auszudrücken, und ohne Unterlaß gefällig zu sein. Ihr Kapitän bestimmt einen von ihnen, um den verehrten Gönner ins Innere des Heiligtums zu führen, und mit höfischer Grazie, die verdienen würde, in einem aristokratischen Salon des achtzehnten Jahrhunderts geübt zu werden, eskortiert uns der Page devot ins sogenannte „Mezzanin“. Dieses Mezzanin ist für das amerikanische Kinotheater fast ebenso wichtig wie der Film selbst. Es ist ein Riesenraum von 25 bis 30 Meter Länge, in überladenen Stil gehalten, mit Marmorsäulen und gewölbtem Stuckplafond, von dem kostbare Kristallluster das Licht von vielen tausend Kerzen erstrahlen lassen; ungeheuer dicke Perser bedecken den Boden, längs der Wände laden gepolsterte Divans und köstliche weiche Fauteuils zum Ruhen ein. Auf eines dieser Prunkmöbel lassen wir uns mit einem Seufzer der Erleichterung nieder, vergleichen mit Kennerblicken die Qualität der vorbeiwandelnden Beine und Seidenstrümpfe und harren der weiteren Genüsse mit ebensolcher Grandezza, als ob wir uns in einem Privatappartement des Ritz-Carlton befänden.

Nun wird es Zeit, sich in den Zuschauerraum zu begeben. Bei der Eingangstüre erwartet uns ebenfalls eine Schar von Bediensteten, entsprechend dem Inhalte des Hauptfilmes kostümiert. Wird ein argentinisches Drama vorgeführt, dann trägt jeder einen großen Sombrero mit ungeheurer Krempe, weite schwarzsamtene Pump-hosen, hohe Stiefel und einen Ochsenziemer; spielt das Stück im Orient, dann erwartet uns eine Kompanie Fremdenlegionäre, die Programmverkäuferinnen sind verschleiert und tragen orientalisches Kostüm. Durch diese Vermummung sollen wir in die lokale Atmosphäre des Wunders eingeführt werden, das alsbald aus der Dunkelheit vor uns entstehen wird. Beim Einnehmen der Plätze

kein Gedränge, kein Streit; jeder Besucher wird geradewegs auf seinen Sitz geführt und kann dort solange bleiben, bis er mit Rührung und Heiterkeit vollgetränkt ist.

Vor Beginn der Vorstellung haben wir noch Zeit, die Großartigkeit des inneren Theatersaales zu bewundern. Ein wohlthuendes Sternenlicht durchflutet die kühlen Räume, ober unseren Häuptern erblicken wir die Milchstraße und die Täuschung ist so vollkommen, daß wir vermeinen, die einzelnen Fixsterne schimmern und die Planeten wandeln zu sehen. Rechts von der Bühne, deren Vorhang herabgelassen ist, erblickt man die hängenden Gärten der Semiramis oder die anmutigen Kuppeln und schlanken Minaretts eines orientalischen Palastes, der sich gegen den östlichen Abendhimmel abhebt. In diesem plastischen Gebäude befindet sich eine Riesengorgel, deren gedämpfte Akkorde soeben den Saal erfüllen. Links vom Orchester die Szenerie einer ~~morgen~~ländischen Stadt, die sich gleichsam zu Füßen des obenbeschriebenen orientalischen Palastes hinschmiegt.

Nun wird die Beleuchtung schwächer, die bizarren Konturen der orientalischen Gebäude verschwinden in blauer Nacht, doch ein mattes grünliches Licht gleitet vom Projektionsraume aus tastend über den Vorhang, spielt über das Orchester, und senkt sich schließlich auf die wallende Mähne des Dirigenten. Dieser wendet sein bleiches Antlitz den Zuschauern entgegen und zitternd vor innerer Erregung beginnt er eine klagende, exotische Melodie zu dirigieren, die das Auditorium vor Wonne erbeben läßt. Bei jeder Programmnummer wechselt die phantastische Beleuchtung auf dem Orchester, ungeheurer Applaus lohnt das schöne Mühen des Kapellmeisters, der, eben noch schmerzdurchwühlt, plötzlich seinen inneren Menschen auf Allegro stimmt, um die „Vorstellung“ (presentation) zu dirigieren.

Diese Vorstellung besteht aus einem kleinen Singspiel, einer Tanzpantomime oder dergleichen, die auf voller Bühne gespielt werden, etwa eine viertel Stunde währen und die Filmvorführung

einleiten. Wenn sich der Vorhang zum zweitenmal hebt, erblicken wir die Filmleinwand, auf der zunächst Tagesereignisse abgespielt werden, es folgt eine kurze Filmkomödie und dann endlich das so langersehnte Drama, das in der Regel 1 Stunde 20 Minuten läuft.

Die ganze Vorführung hat etwa  $2\frac{1}{2}$  Stunden gedauert und wer sitzen bleiben will, kann das ganze Programm von vorne genießen; denn von 1 Uhr Nachmittag bis Mitternacht wiederholen sich die gleichen Nummern ohne Unterbrechung. Niemand wird zum Verlassen des Saales aufgefordert, jeder kann sich Zeit lassen. Am Rückweg bewundern wir noch einmal die Pracht der Innendekoration. Manche Spielhäuser sind in reinem Stil gehalten, Louis Quinze oder orientalisch, andere zeigen eine groteske Verschmelzung aller möglichen Stilgattungen: ägyptisch, gotisch, mexikanisch, griechisch, chinesisches – für jeden Geschmack ist gesorgt. Farbige beleuchtete Nischen in den Wänden enthalten bizarre Statuen, die Stiegenhäuser sind von riesenhaften Marmorsäulen getragen, Unmengen von Stuckornamenten auf Decken und Wänden verteilt. Oft enthalten die Kinotheater sogar kleine Museen, wo in Vitrinen kostbare Reliquien aufbewahrt werden – die Rüstung Alexander VI. Borgia, die Gallionfigur der „Mayflower“, der Säbel General Lees, das Kleid der Topsy aus Onkel Toms Hütte und ähnliche kindische Kostbarkeiten. Alle Angestellten sind auf ihr eigenes Theater stolz, die besonderen Vorzüge des Hauses, der Ventilatoren, der Beleuchtung, des Orchesters, werden bescheiden hervorgehoben, Trinkgelder dankend zurückgewiesen.

Jeder der seine 75 Cent (3 Mark) Entree gezahlt hat, kann sich während ein paar Stunden als Millionär fühlen: ihm gehört der ganze Glanz, aller Prunk ist nur dazu da, ihn anzulocken und ihm zu gefallen.

Wie man sieht, werden in Amerika ungeheure Summen darauf verwendet, das Publikum anzuziehen, ohne jedoch praktische Geschäftsmethoden zu verabsäumen. Jeder Zoll des Theaters ist für

Sitzgelegenheiten ausgenützt, der Projektionsapparat ist unter das Dach verbannt, damit kein Sitzplatz verloren geht. Die meisten Kinotheater enthalten nur das Parterre und eine Galerie, selbst das „Kapitol“ in New York mit einem Fassungsraum von 5300 Personen besteht nur aus zwei Rängen. Die Idealkonstruktion eines Kinopalastes weist überhaupt bloß ein langsam ansteigendes Parterre auf, wie das ägyptische Theater Graumanns in Hollywood, welches freilich nur 1800 Menschen faßt. Hier ist die Projektionszelle (the booth) nach vorne über die Mitte der Sitzreihen vorgeschoben, was eine hervorragende Bildwirkung zuläßt. Dieses Theater genießt überhaupt den Ruf, eines der geschmackvollsten zu sein. Der Baustil ist, wie der Name schon sagt, ägyptisch und bis ins kleinste Detail ästhetisch und ohne Überladung beibehalten. Das hier beschriebene ägyptische Theater ist tatsächlich so erfolgreich, daß es in drei Jahren nur ein Dutzend Filme benötigte. Neuerdings hat Herr Graumann in Los Angeles einen chinesischen Tempel eröffnet, der sich wohl desselben Zulaufes erfreuen dürfte.

Für minder wählerische Besucher ist in anderer Weise vorgesorgt. Zwischen der Hauptstraße und dem Eingange befindet sich nämlich eine geräumige Halle, worin lebensgroße Plastiken oder Modelle mit Szenen aus dem vorgeführten Film dargestellt sind. Beim „Schwarzen Piraten“ mit Douglas Fairbanks war beispielsweise das riesige Modell eines Kriegsschiffes aus dem XVI. Jahrhundert aufgestellt; bei einem Film „Sperlinge“ mit Mary Pickford sah man eine verfallene Hütte, wo die junge Mutter mit einer Schar kleiner Kinder getreu nach dem Original in Wachs nachmodelliert war. Offenbar muß der Durchschnittskinobesucher durch solche läppischen Spielereien angelockt werden, sonst hätte man es in Amerika nicht eingeführt; allein das tiefe Niveau solcher Schausstellungen gibt zu denken. Immerhin spricht der Kassenerfolg dafür, daß die Besitzer die Massenpsychologie wesentlich besser zu beurteilen vermögen, als alle die sterilen Erwägungen kunstbegeisterter Ästhetiker.

## Frauen und Kinder im Kino

Die Mehrzahl sämtlicher Kinobesucher der Welt bilden Frauen und die Verantwortung für den vom Publikum bekundeten Geschmack trifft in erster Linie sie. Die Entwicklung der Filmindustrie fällt zeitlich ungefähr mit der sogenannten Frauenemanzipation zusammen. Noch vor 30 Jahren war der Besuch von Varietétheatern für Frauen verpönt und auch der Theaterbesuch nur in Begleitung männlicher Beschützer ratsam; heute hat sich die Situation gewaltig geändert. Frauen gehen allein ins Theater, außer sie finden einen Mann, der ihnen den Sitz bezahlt. Sie gehen aber noch viel häufiger und das ganz Jahr hindurch ins Kino; hauptsächlich deshalb, weil es billiger ist.

Die Frauen stellen auch die große Armee der Filmfanatiker und huldigen Woche für Woche vor den Filmaltären ihren Zelluloidhelden. Die meisten der anwesenden Männer kommen nur ins Kino, weil sie die Sitze für ihre holde Begleitung bezahlen durften; und dann ist es hier anheimelnd dunkel, warm oder kühl, und es findet sich fast immer eine weiche zärtliche Hand, die sich gerne drücken läßt.

Der Durchschnittsfilm wird also hergestellt, um den Beifall der Weiblichkeit zu erringen und befaßt sich daher mit den primitivsten Triebäußerungen: Liebe, Haß, Neid, Rache – Gefühle, die in Frauenherzen stets auf lebhaften Widerhall rechnen können. In der Regel spielt das Filmstück auch in einer Atmosphäre von Luxus und Eleganz, gleichsam in der Domäne der Frau, die man ebenso für alle auf der Leinwand erscheinenden vornehmen Parks und Hallen, für die Tanzpaläste und Bars wie für die meist platzgreifende Verschwendung verantwortlich machen muß; denn alles dies entspricht der weiblichen Natur. Männliche Kritiker verurteilen oft die luxuriöse Aufmachung und die wahnsinnige Verschwendung bei der Erzeugung der amerikanischen Filme; sie haben sich aber nicht so gründlich mit der Psychologie der Kinobesucher befaßt wie die Produktionschefs der großen Filmfirmen.



Frauen verlangen in erster Linie eine rührende Liebesgeschichte in eleganter Umgebung mit einem „happy end“, weil sie sich gerne selbst als die Heldin aller dieser Aufregungen sehen. Der sehnlichste Wunsch einer jeden Frau ist immer, kostbare Kleider zu tragen, verführerisch auszusehen und bewundert zu werden; deshalb muß auch die Filmdiva stets wunderschön sein, die prächtigsten Toiletten und eine berückende Frisur tragen. Aller Frauen Sehnsucht ist zu heiraten; deshalb fällt die Heroine in den letzten 30 Metern, in Voraussetzung legitimer Erledigung, dem Liebhaber regelmäßig um den Hals. Mitgefühl, Edelmut und Selbstaufopferung sind in den Augen jeder Frau – und sei sie selbst die größte Egoistin – weibliche Tugenden; deshalb trägt jede Filmdiva solche vortrefflichen Eigenschaften zur Schau und erntet in achtzig von hundert Fällen dafür reichen Lohn. Die Frau ist auch die Hüterin der Moral; denn ihre Stellung in der menschlichen Gesellschaft erhält sie sich durch peinliches Einhalten der moralischen Grundgesetze und der 10 Gebote Gottes; deshalb werden im Film auch immer Tugend und Standhaftigkeit belohnt und das Laster bestraft.

Die in den meisten Ländern eingeführte Filmzensur gibt sich die undenklichste Mühe, alles von der Leinwand fernzuhalten, was auch nur im geringsten Anstand und Moral verletzen könnte. Man geht hierbei von dem an sich lobenswerten Grundsatz aus, daß besonders Kinder und die heranwachsende Jugend vor schädlichen Einflüssen bewahrt bleiben sollen. Es muß festgestellt werden, daß die einzelnen Zensoren hierbei oft übers Ziel schießen und Tatsache ist, daß dem Theater, zumal den Revuebühnen, weit größere Freiheiten eingeräumt werden als den Lichtspielhäusern – von den gedruckten Erzeugnissen der Literatur gar nicht zu reden. Hervorragende Bühnenwerke, deren Aufführung anstandslos freigegeben wurde, interessante Romane, die in Tausenden von Exemplaren gedruckt und verlegt werden durften, können nicht verfilmt werden, weil die Zensur es verhindert.

Man verweigert also Erwachsenen den Genuß eines Kunstwerkes unter dem Vorwand, daß es sich für Kinder nicht zieme, obschon in den meisten Ländern ohnedies die normalen Kinovorstellungen für Kinder gesperrt sind; und da diese Vorschriften sehr strenge gehandhabt werden, so ist nicht einzusehen, warum ein Erwachsener „Die Büchse der Pandora“ im Theater sehen darf und im Kino nicht, oder warum „Jud Süß“ in jeder Leihbibliothek – auch von Jugendlichen – entliehen und gelesen werden kann, aber nicht verfilmt werden darf.

Der sittenverderbende Einfluß des Films sowie die Anziehungskraft schlüpfriger Filmprodukte auf die Massen, besonders auf die Jugendlichen und Kinder, scheint doch einigermaßen übertrieben zu werden. Denn die zugkräftigsten Filme, die das Kino überhaupt je gebracht hat, sind die von Harald Lloyd, Tom Mix und Charlie Chaplin, und gerade diese drei Filmkünstler sind gewiß die harmlosesten der ganzen Gilde. Ein einziges Mal spielte Chaplin in einem gewagten Sujet „Frau von Paris“ und sofort gingen die Kasseneinnahmen zurück, beinahe wäre ein finanzieller Mißerfolg daraus geworden. Jung und alt ergötzt sich an den herzerquickenden Darbietungen der genannten drei Künstler – die Kinder, weil jene ihrer Empfindungswelt nahestehen, die Erwachsenen, weil es ihnen vergönnt ist, auf ein paar Stunden wieder Kinder zu werden.



Photo: Metro-Goldwyn

*Greta Garbo*





Photo : Ufa

*Emil Jannings*

## VIII

### *Regisseure und Stars*

Während auf der Theaterbühne vor allem der Schauspieler als belebendes Element die Darstellung beherrscht, ruht beim Film die Hauptlast der Verantwortung auf den Schultern des Regisseurs, der sich hier, zumal auf künstlerischem Gebiete, zum unumschränkten Machthaber entwickelt hat. Es kann also nur eine ausgesprochene Persönlichkeit Anspruch darauf erheben, als vollendeter Filmregisseur gewertet zu werden. Nur eine wirkliche Führernatur wird die beim Film vereinigten heterogenen Kräfte mit den verschiedenartigsten technischen Hilfsmitteln zu einer geschlossenen Einheit schweißen können. Auf der Bühne vermögen starke schauspielerische Talente die Unpersönlichkeit des Regisseurs oft noch zu verschleiern; anders beim Film, der wohl eine Kollektivkunst darstellt, aber dennoch einer kräftigen führenden Hand bedarf, in der sich alle Fäden des Atelierbetriebes vereinen müssen, soll nicht ein undurchdringliches Gewirre der widersprechendsten Meinungen jede brauchbare Arbeit lahmlegen.

Dem Filmregisseur müssen aber die Götter auch eine ausgesprochene Künstlerseele verliehen haben: alle Register der Schauspielkunst, der Mimik, der Bewegungskultur müssen ihm ebenso geläufig sein wie die Feinheiten des Ausstattungskünstlers. Darüber hinaus muß er noch das Malerische der Landschaft, des Meeres, der Architektur, die Grazie des Tieres, die Wucht der Massen, die Geheimnisse der toten Materie mit künstlerischem Auge zu erfassen wissen. Lebhaftige Phantasie, Ideenfülle, rhythmisches Gefühl, Humor, umfassende Bildung sind für ihn ebenso unerläßlich wie die Fähigkeit, sich in eine Dichtung einzuleben, das Filmische darin zu

erkennen, seine Gedanken auf alle seine Mitarbeiter verständlich zu übertragen und sich gleichzeitig in die Psyche des Publikums zu versetzen. Eiserne Nerven, unendliche Geduld, rücksichtslose Selbstdisziplin, rastloser Arbeitswille und unermüdliche Ausdauer vervollständigen die von einem brauchbaren Filmregisseur verlangten Qualitäten. Daß sich diese nicht allzu häufig in einem einzelnen Menschen vereinen, ist begreiflich und erklärt nicht allein die geringe Anzahl solcher Männer, sondern auch deren märchenhafte Gagen. Der Regisseur erhält meist für einen Film ein pauschaliertes Fixum, das in Hollywood je nach der Dauer der Aufnahmen oft eine Höhe von 300 000 Dollar erreicht, ja diese Summe sogar noch übersteigt.

Eine Auswahl der tüchtigsten Regisseure der Gegenwart haben wir in den nachstehenden biographischen Notizen angeführt.

---

An Schönheit und Anmut herrscht in Hollywood kein Mangel, wie ein Magnet zieht dieser Ort hübsche Männer und schöne junge Mädchen aus jedem Winkel des Erdballes an, erfahrene Bühnenleute und ungeschulte Rekruten; in allen europäischen Ländern wird die jugendliche Schönheit für Hollywood durchgeseiht. Hunderte von Filmanwärterinnen gondeln in ihren prächtigen Autos die breiten Boulevards entlang, tragen ihre jugendlichen Reize in den zahlreichen kalifornischen Seebädern zur Schau, tanzen in den Hotels, immer gewärtig, von einem der allmächtigen Regisseure entdeckt zu werden, oder warten in endlosen Reihen bei den Aufnahmebureaus. Wovon und wie sie alle leben, ist ein Rätsel, denn das Leben in Los Angeles ist nach europäischen Begriffen unerhört kostspielig und ein Automobil bei den riesigen Distanzen einfach unentbehrlich; Tatsache ist, daß die Schönen da sind und daß ein beständiger Zuzug stattfindet. Beim Zentralbureau (Central Casting Association), wo alle Statisten aufgenommen werden, ist jede gewünschte Type innerhalb weniger Stunden erhältlich – schwarz,



Polyphot

*Colleen Moore*





Photo: Foxfilm

*Dolores del Río als Carmen*



weiß, braun, gelb, lang, kurz, dick, dünn, schön, häßlich – alles ist vorrätig. Auf der Filmbühne hören alle diese Leute auf, menschliche Wesen zu sein. Sie sind nur mehr Puppen, die man dorthin schiebt oder stellt, wo sie der Regisseur braucht, und die die sonderbarsten Bewegungen ausführen, ohne auch nur zu ahnen, was das alles zu bedeuten hat.

Die oben erwähnte Statistenagentur ist erst vor zwei Jahren eröffnet worden und heute sind etwa 14000 Personen (darunter 2000 Kinder) bei ihr vorgemerkt. Die Filmfirmen zahlen 5 % vom Honorar, während die Arbeitsuchenden für die Vermittlung keine Gebühr zu entrichten brauchen. Täglich werden etwa 800—1500 Statisten untergebracht; die Bestellung erfolgt telephonisch. Eine derartige Bestellungsliste mag z. B. enthalten: 12 kräftige deutsche Soldaten (Uniformen vorhanden), 2 starke Neger (einer davon mit besonders großen Händen), 10 hübsche Mädchen im Badetrikot (tüchtige Taucherinnen), 3 Männer mit langem angewachsenen Bart, 1 Mutter mit Säugling, 1 krankes Kind, 1 zehnjähriger Knabe mit rotem Haar und Sommersprossen, 1 besonders schöne Dame in schickem Abendmantel, 3 kleine Japaner mit Brillen, 1 Äbtissin, 1 englischer Admiral, 4 Feuerwehrmänner, 1 alter Lahmer, 2 besonders dicke Weiber usw.

Jeder Angemeldete ist in einer Kartothek genau verzeichnet; diese enthält: Name, Adresse, Photographie, Gewicht, Größe, verfügbare Garderobe, besondere Fertigkeiten. Die Angestellten der Agentur wissen genau Bescheid, denn die Zuweisungen müssen meist mit der größten Schnelligkeit durchgeführt werden. Fast immer sind die verlangten Typen innerhalb einer Stunde an Ort und Stelle.

Ungefähr 95 % aller im Film verwendeten Personen sind Statisten. Sie erhalten, wenn sie auftreten, einen Mindestlohn von 12 Mark täglich; der allerhöchste Tagesverdienst für einen durch die Agentur besorgten Statisten beträgt 60 Mark, ein Betrag, der etwa für eine besonders schöne Garderobe bewilligt wird. Auch

außergewöhnliche Typen – Dicke, Dünne, Häßliche – werden besser bezahlt. Es gibt Leute, die von ihrem Bart oder von ihrer Ähnlichkeit mit einer berühmten Persönlichkeit recht einträglich leben können. So entdeckte Erich von Stroheim vor einiger Zeit die frappante Ähnlichkeit eines alten Statisten namens Veverka mit Kaiser Franz Joseph. Der Mann, der in kümmerlichen Verhältnissen lebte, ist heute in Hollywood ein wohlsituerter Herr.

Außer den wenig beneidenswerten Angehörigen der Komparserie leben in Hollywood etwa 700 Personen, die auf den Filmstreifen in größeren Rollen bewundert werden können und deren jährlicher Gagenetat mit 28 Millionen Dollar beziffert wird. Hiervon beziehen wieder etwa 100 Stars Wocheneinkünfte von 2000 bis 20000 Dollar. Als höchste Wochengage wurden allerdings bisher „nur“ 10000 Dollar bewilligt, doch erhalten einige ganz Große überdies noch Tantiemen, wie etwa Tom Mix und Chaplin, die ihre eigenen Gesellschaften haben. Von den bekannteren Stars beziehen: Emil Jannings, John Barrymore, Mary Pickford und Douglas Fairbanks 10000 Dollars<sup>1)</sup>, Lilian Gish 7500, Gloria Swanson, Colleen Moore, Norma Talmadge je 7000, Adolphe Menjou 5000. Die Gage Greta Garbos, des schwedischen Wunderkindes, wurde nach ihren sensationellen Erfolgen der letzten Zeit sofort bedeutend erhöht. Sie ist noch nicht 21 Jahre alt und dürfte eine der bestverdienenden Frauen der Welt sein.

Welche Eigenschaften muß nun jemand aufweisen, um zu diesen Riesenverdiensten zu gelangen? Ein zynischer Filmexperte hat die Durchschnittsfilmdarstellerin als „schön und dumm“ bezeichnet; sie muß nämlich gut aussehen, darf aber nicht über allzuviel Geist verfügen, um die Wünsche des Regisseurs um so kritikloser erfüllen zu können. Unter „schön“ ist natürlich ein anmutiges Photographiegesicht zu verstehen. Die Kamera ist ein launischer Tyrann: sie registriert das eine Gesicht als schön, das andere als häßlich und auch

<sup>1)</sup> Da Douglas Fairbanks und Mary Pickford verheiratet sind, beträgt das Jahreseinkommen dieses wohlsituierten Ehepaars rund 1 Million Dollars.



*Paul Wegener*

Polyphot



*Ernst Lubitsch*

Polyphot

der geübteste Regisseur vermag sogar mit Hilfe einer blauen Brille niemals mit Sicherheit anzugeben, ob ein neues Gesicht sich für den Film eignet. Das ist auch der Grund, warum die zahlreichen Schönheitskonkurrenzen zur Entdeckung neuer Filmstars keinen Sinn haben, denn selbst die berühmtesten Stars sind gezwungen, vor jeder größeren Darstellung eine Probeaufnahme vornehmen zu lassen, um zu sehen, ob sie für den gewünschten Zweck richtig geschminkt sind und ob sich nicht etwa ein paar Fältchen eingestellt haben, die man rasch wegschminken muß.

Das Filmgesicht muß ausdrucksvoll und anpassungsfähig sein, wirkliche Schönheit ist erst in zweiter Linie entscheidend. Mehrere außerordentlich hübsche Geschöpfe haben sich zu Stars entwickelt, die Mehrzahl hat jedoch dies höchste Ziel durch geschmeidige Züge erreicht, mit denen sie die gewünschten Empfindungen auf den Zuruf des Regisseurs prompt auszuführen vermochte. Viele der vorzüglichsten Bühnenkünstler haben vor der Kamera völlig versagt; denn zwischen wirklichem Aussehen und dem, was die Kamera aufnimmt und was schließlich auf der Leinwand gezeigt wird, klappt ein Abgrund. Der beneidete Filmstar mit 5000 Dollar Wocheneinkommen mag ebenso leicht auf der Operettenbühne, in einer Schankstube oder in der Küche entdeckt worden sein. Kein schauspielerisches Talent, keine Bühnenkarriere kann Augen ersetzen, die etwas zu tief eingesunken sind oder deren Farbe in der Kamera zu licht erscheint.

Es wird auch ewig ein Rätsel bleiben, wodurch die Filmschauspielerin eigentlich ihre Popularität gewinnt. Manche behaupten, es sei nur der Reklame zu verdanken, was kaum der Wahrheit entsprechen dürfte. Unter den prominentesten Stars gibt es mehrere, deren Profil geradezu abscheulich ist, allein sie entschädigen dafür durch besondere Lebendigkeit des Ausdruckes. Lebhaftigkeit der Züge läßt manchen Schönheitsfehler vergessen, der Film-darsteller nimmt sein Publikum gefangen und ein sympathisches Band knüpft sich zwischen ihm und dem Zuseher. Der regelmäßige

Kinobesucher gewöhnt sich an die Schönheitsfehler seiner Lieblinge, und Physiognomien, die an eine schöne Kuh oder an eine Wachspuppe gemahnen, stoßen leicht durch allzugroße Regelmäßigkeit ab. Dieser Umstand verleiht dem Filmgeschäft ein weiteres Moment der Unsicherheit, denn wie man sieht, ist nicht einmal die Filmprobe ein zuverlässig anwendbarer Wertmesser für den Publikumserfolg.

Wie steht es mit der Dummheit? Das ist natürlich nicht wörtlich zu nehmen, aber Tatsache ist, daß hochentwickelte Individualitäten mit wenigen Ausnahmen für den Film zumeist nicht taugen. Leute mit gefälligem Aussehen, die sich vom Regisseur leicht bearbeiten lassen ohne viel zu fragen, warum dies oder jenes zu geschehen hat, eignen sich am besten. Schon die geschäftsmäßige Aufmachung des ganzen Filmbetriebes macht die Konzentrierung der Regie in eine Hand unerläßlich und die Charakterisierung der Szene muß, um Zeit zu sparen, dem Regisseur allein überlassen bleiben. Schauspieler, die ihre Individualität allzukuräftig betonen wollen, sind zumeist nur hinderlich und bleiben nicht lange beim Film. Der Darsteller trägt zum Erfolg durch seine Züge und durch seine Gestalt bei – seine Meinung über Regiekunststücke und den auf das Publikum auszuübenden Eindruck ist unerwünscht und er muß sie bei sich behalten.

Sogar der Regisseur hat nicht immer freie Hand und muß dem Regiekollegium zuliebe oft auf seine Lieblingsideen verzichten. Bei längerer Zusammenarbeit gewinnen Darsteller sowohl wie Regisseur erst das richtige „Filmgefühl“, welches darin besteht, zu erkennen, wie die zugkräftigsten Filme erzeugt werden müssen. Beide werden auch danach eingeschätzt, wie sich ihre Erzeugnisse in den Kassenrapporten auswirken.

In Amerika haben sich wohl einige selbstproduzierende Stars heranentwickelt: Chaplin, Fairbanks, Stroheim, Harald Lloyd, die in ihren eigenen Ateliers drehen können, was ihnen beliebt, inso-  
lange sie die Verkäufer zufriedenstellen; sogar ein oder zwei begabte

Frauen, Gloria Swanson z. B., stehen ganz auf eigenen Füßen, ja sie besorgen selbst die finanzielle Führung ihrer Unternehmungen. Im allgemeinen kann man jedoch die Mitglieder eines Ensembles in zwei Kategorien einteilen: „Stars“ und „Prominente“ (Featured Players). Aber auch sie sind nichts als Statisten in einer Armee gedankenloser Arbeiter, und je weniger Individualität sie entwickeln, je bequemer sie zu behandeln sind, desto erfolgreicher werden sie wirken. Der bekannte Adolphe Menjou, über den bei seiner Lebensbeschreibung noch manches zu sagen sein wird, ist dafür das beste Beispiel.

Auch Lilian Gish und John Gilbert bilden wegen ihrer Fügsamkeit das Entzücken jedes Regisseurs. Valentino brachte neben seinen äußeren Vorzügen auch den enormen Vorteil völliger Unterordnung unter die Wünsche des Spielleiters. Er war sonst ein mittelmäßiger Schauspieler. Andererseits versagen oft die besten Bühnenkünstler vollständig, weil sie sich dem Einfluß des Regisseurs widersetzen. Emil Jannings, Elisabeth Bergner, John Barrymore, Werner Krauß sind Ausnahmen, die ihre Individualität gerne fremdem Einfluß anpassen – vielleicht geschieht dies auch deshalb, weil es überaus einträglich ist.

Wie wir sehen, ist also der leicht beeinflussbare, temperamentlose Darsteller am besten verwendbar, und zwar zunächst, weil die populären Filmstücke keine große Gemütsbewegung erfordern und dann weil der heutige Stand der Aufnahmetechnik den ruhigen großen Stil der Darstellung bevorzugt. Wütende Gefühlsausbrüche und übertriebene Gesten wirken in der photographischen Wiedergabe fast immer lächerlich. Die Kamera verzeichnet eben jede Bewegung mit größerer Genauigkeit als das Auge selbst; überdies vergrößert der Projektor das Bild des Filmpositivs in ungeheurem Maße auf der Leinwand. Der Filmdarsteller muß sich immer mehr zu beherrschen lernen und mit seinen Bewegungen sparen – wildes Gestikulieren und wütendes Augenrollen erzeugt beim Publikum anstatt Tränen sehr oft Gelächter.

Gerade diese gebotene Zurückhaltung des Schauspielers spielt aber die Herrschaft über die Filmszene immer mehr in die Hand des Regisseurs und beseitigt die Initiative des Darstellers. Dieser hat keine andere Aufgabe, als auf sein persönliches Aussehen zu achten und das zu tun, was man ihm sagt. Sonst hat er überhaupt nichts mitzureden. Das einzige Privilegium, das einzelnen weiblichen Stars noch kontraktlich eingeräumt wird, ist, daß Filme und Photographien das Atelier ohne ihre Begutachtung nicht verlassen dürfen. Ansonsten genießt die weibliche Diva nicht viel mehr Rechte wie der gewöhnliche Statist, höchstens daß bei gefährlichen Darstellungen ein anderer für sie einspringt, damit die von der Gesellschaft für sie bezahlte Versicherungsprämie nicht verfällt, und daß sie während der Pausen einen kleinen Klappstuhl mit Namensaufschrift benutzen darf. Wird sie dann auf die Bühne gerufen, dann verläßt sie ihren Ehrenplatz, nimmt sorgfältig ihr meist wundervolles Kleid auf und schneidet auf den Zuruf des Regisseurs Grimassen, von denen die Kamera einige verzeichnet. Braucht man sie nicht mehr, dann sinkt sie wieder gebrochen und schweißgebadet in ihren Sorgenstuhl zusammen.

Die an sich einfache Prozedur des Ablegens eines Kleidungsstückes, etwa das Ausziehen eines Strumpfes, muß ein dutzendmal wiederholt werden, bevor der Regisseur damit zufrieden ist. Es ist ja ein Wunder, daß der Darsteller bei dem im Atelier herrschenden Durcheinander überhaupt ernste Arbeit leisten kann. Es gibt keine festgesetzten Stunden, nach endlosem Warten wird der Schauspieler aufgerufen und muß versuchen, eine Empfindung darzustellen, die, aus dem Zusammenhang gerissen, gar keinen Sinn hat. Er gibt sein Bestes her, während der Lärm unverändert fort dauert, kein Applaus belohnt ihn, das Megaphon ertönt und er muß die gleiche Szene wieder und immer wieder spielen, bis man ihm sagt, daß er wieder gehen kann. Keinerlei sympathische Anerkennung, auf die doch jeder Schauspieler so erpicht ist, entschädigt ihn für seine künstlerische Leistung. Wochenlang hört er nichts mehr von





Photo: Paramount

*Erich Pommer und Pola Negri*



Photo: Metro-Goldwyn

*Lon Chaney*



Photo: Paramount

*Erich von Stroheim*



Photo: Paramount

*Adolphe Menjou*

seiner Arbeit und weiß nicht, ob sie als Erfolg zu werten ist. Wenn der Film dann endlich erscheint, so entdeckt er oft, daß jene Szenen, die ihm am wertvollsten schienen, weggelassen wurden oder daß man die Handlung geändert hat und er überhaupt nicht erscheint. Ja, es ist ein entmutigender Beruf!

Unter diesen Umständen ist es nicht erstaunlich, daß zumal die Filmschauspielerin in den Briefen ihrer Bewunderer Trost sucht. Der Starfanatismus hat in Amerika einen unglaublichen Grad erreicht. Die Fanatiker (Fans) überschütten den Star mit Briefen und fast jeder ist gezwungen, sich zur Beantwortung seiner „Fan-Post“ einen Sekretär zu halten. Dieser Kontakt mit dem Publikum trägt gewiß dazu bei, den Star bei guter Laune zu erhalten und ihn zu Höchstleistungen anzuspornen, obwohl ja die große Masse des Publikums sich über die Darsteller gar keine Gedanken macht. Allein das Fan-Unwesen birgt die Gefahr, daß der Darsteller den Wünschen seiner Bewunderer gar zu leicht nachgibt und die Anordnungen des Regisseurs außer acht läßt.

Zur Illustrierung des Vorhergesagten mögen einige Zahlen dienen. Miß Colleen Moore erhält monatlich etwa 15000 Briefe und versendet 12000 Photographien. Die Kosten für den Versand jeder einzelnen Photographie belaufen sich auf 50 Pf. (85 g). Die Paramount hat ein eigenes „Fan“-Departement eingerichtet, wo alle bewundernden Briefe an die Stars dieser Gesellschaft erledigt werden. Weniger berühmte Stars beantworten ihre Fan-Briefe selbst. Die Kosten für die Versorgung der Filmenthusiasten mit Dankesbriefen und unterfertigten Photographien schwanken zwischen 100 und 1000 Mark im Monat. Es ist ein sonderbarer Beruf.

Um den beliebten Star bildet sich eine Gloriole von Wahrheit und Dichtung. Die Zentralvereinigung der Produzenten und Verleiher, deren Vorsitz, wie erwähnt, der ehemalige Staatsminister Will Hay inne hat, ist deshalb bestrebt, mit allen Mitteln die Skandale in Hollywood zu vermeiden. Denn es ist bedenklich, wenn über

eine Dame, die allabendlich als Inbegriff der Tugend und Sittsamkeit bewundert werden soll, die schmutzigsten Geschichten im Umlauf sind. Ein kleines, vorübergehendes Skandalchen läßt sich ja manchmal zu Reklamezwecken ganz gut verwenden; aber ewiger Schmutz stumpft das Publikum ab und verleidet ihm schließlich den Kinobesuch.



Photo: Paramount

*Clara Bow*





*Pola Negri*

## IX

### *Biographische Notizen*

Die nachstehende Sammlung biographischer Notizen über die erfolgreichsten Regisseure und Filmdarsteller erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. In knappen Strichen soll der Lebenslauf und die besonderen Eigenheiten jener Handvoll Künstler gezeichnet werden, die es in der Welt des Filmes zu internationalem Ansehen gebracht haben und durch ihre Leistungen ungezählten Millionen Menschen Erbauung oder Erheiterung zu schaffen wußten.

An die Spitze haben wir eine Würdigung Charlie Chaplins gestellt, jenes Tausendkünstlers, dem eine ganze Welt zujubelt und der unbestritten der Genialste und Erfolgreichste von allen zu nennen ist.

#### Charlie Chaplin

Über Chaplin ist schon viel geschrieben worden, aber es empfiehlt sich, die zahlreichen Charakterbeschreibungen mit Reserve aufzunehmen. Da hört man, er sei ein unpraktischer Träumer, der ohne einen Pfennig Geld in der Tasche in Hollywood gelandet und dort in den Erfolg förmlich hineingetaumelt sei; ein Mensch, der abseits von den Dingen dieser Welt stehend, seine Verabredungen vergißt, seine Bekannten beleidigt, seine Frau verjagt und, in einen Band schwülstiger Gedichte versunken, dahinträumt.

Alle diese und viele andere Schilderungen von Chaplins Leben und Charakter sind teils ungenau, teils übertrieben; in Wahrheit ist er der unbestritten erfolgreichste Filmdarsteller der Welt und es offenbart sich in ihm eine überaus gewissenhafte Künstlernatur, die nichts anderes kennt als Arbeit und Streben nach Erfolg.

Wenigen ist vielleicht bekannt, daß Charles Spencer Chaplin als Sohn englischer Eltern in Paris 1889 geboren wurde. Schon mit vier Jahren kam er nach London zum Theater, verlebte als schlecht bezahlter Schmierenschauspieler recht trübe Tage, wußte sich aber dann in Amerika in kleinen komischen Rollen durchzusetzen und verdiente immerhin schon 100 Dollar die Woche, als ihm Mac Sennet 1911 einen recht ansehnlichen Filmkontrakt vorlegte, der ihn nach Hollywood brachte.

Wenn wir ihn in seinem zauberhaften Heim am Sunset Drive, hoch oben auf den Anhöhen von Berverly Hills, besuchen, sehen wir einen schlanken, zierlichen, wohlgepflegten Herrn vor uns, der mit dem gewohnten Bild eines zerlumpten Landstreichers auf der Filmleinwand nicht die geringste Ähnlichkeit aufweist. Das volle Haar ist gewellt und stark ergraut, ein paar schöne stahlblaue Augen lächeln dem Besucher freundlich entgegen. Der immerheitere Mund zeigt besonders große und schöne Zähne, die im Film unter dem aufgeklebten schwarzen Schnurrbärtchen ganz verschwinden.

Was bei ihm am meisten auffällt, ist seine Rastlosigkeit und der dynamische Arbeitswille – niemals gönnt er seinem Geist einen Augenblick Ruhe, stets muß er etwas schaffen, was mit seinem Werk in Verbindung steht. Tag und Nacht wälzen sich in seinem Kopfe neue Entwürfe, frische Einfälle. Der Künstler in ihm bäumt sich auf, wenn er sich in seinem Schaffen durch unvorhergesehene Hindernisse aufgehalten sieht. Da wird er wohl auch zum übelgelaunten Autokraten; denn der eben herzustellende Film ist ganz allein sein Werk – er ist Dichter, Dramaturg, Regisseur, Hauptdarsteller und Produktionschef in einer Person. Jedes Stadium der Filmherstellung, begonnen von der Bereitstellung der Geldmittel, wird von ihm allein bewerkstelligt. Aber ein bei der Beseitigung widriger Umstände aufgeflackerter Kraftausbruch wird sofort durch seine Natürlichkeit gemildert. Im Gegensatz zu anderen Filmregisseuren fühlt sich Chaplin niemals göttlich erleuchtet. Seine Kunst wurzelt im Irdischen und er begnügt sich damit, allen Albernheiten



des täglichen Lebens den Spiegel vorzuhalten und sie auf diese Weise für sein Werk einzufangen.

Seinen Charakter kennzeichnet vor allem tiefe Menschlichkeit. Die Armut und Bedeutungslosigkeit seiner Jugendtage dürften den Anstoß zu der von ihm geschaffenen und immer wieder bevorzugten tragischen Figur des einsamen Vagabunden gegeben haben; jenes Landstreichers, der uns allen lieb geworden ist, der stets vom Unglück verfolgt, von einem gütigen Geschick immer wieder vor der Katastrophe bewahrt bleibt und mit stoischer Gelassenheit den Schicksalschlägen trotzend, sein welteinsames Dasein weiterlebt.

Jede Art von Geziertheit ist ihm fremd, jede Lobhudelei über den künstlerischen Wert seiner Filme schätzt er gering und verlangt keine andere Anerkennung seiner Werke als die Genugtuung, eine ungeheure Anzahl von Menschen unterhalten zu können. Verfehlen seine Werke ihre Wirkung oder werden sie durch mangelhafte Musik und unrichtige Aufmachung ihres ursprünglichen Zwecks – Belustigung der Massen – beraubt, dann kann er sich einer wütenden Verzweiflung hingeben.

Einer seiner Biographen, Miss Mildred Harris, behauptet, daß er sich nicht um die Meinung des Publikums und dessen Wünsche kümmert. Demgegenüber versichern viele andere, die ihn genau kennen, daß er gerade in dieser Beziehung der vorsichtigste Mann ist, dessen Atelier niemals ein unverkäuflicher Film verlassen wird. Dies muß nicht allein auf geschäftliche Überlegungen beruhen; seiner übergroßen Gewissenhaftigkeit erscheint eben eine Szene, die das Publikum nicht voll gefangen nimmt, als gänzlich verfehlt. Auch er unterwirft also seine persönlichen Wünsche bedingungslos dem Publikumsgeschmack, was für einen Mann von so ausgesprochener Individualität eine höchst beachtenswerte Selbstbeherrschung bedingt. Automatisch wird auf diese Weise ein Filmwerk hervorgebracht, das auf jedermann Eindruck macht, dies um so mehr, als er immer allgemein verständliche Sujets benutzt.

Ursprünglich wirkt seine Kunst aufs Gemüt, er ist offenbar ein Empfindungsmensch, doch seine souveräne Beherrschung des Bühnentechnischen, sein unglaublich richtiges Abschätzen der Wirkungen nach Kontrasten und Zeitintervallen verfehlen auch auf den Verstand nicht ihren Eindruck.

Chaplins praktische Natur erweist sich auch der geschäftlichen Situation vollkommen gewachsen. Durchschnittlich bringt er nicht mehr als einen Film im Jahr heraus, was vollkommen ausreicht, ihn für die Kinotheater der ganzen Welt unentbehrlich zu machen und gleichzeitig seinen Preis nicht zu drücken. Von seinen Verleihfirmen, die dem Publikum den Puls fühlen, nimmt er auch gerne jeden Ratschlag an. Er überhebt sich nicht und es fällt ihm nicht bei, aus künstlerischen Erwägungen einen Film herzustellen, der sich als unverkäuflich erweisen würde. Sein Lieblingsplan ist immer ein ernster Napoleonfilm gewesen und bereitwillig setzt er den Entwurf dazu einem gelegentlichen Besucher auseinander; aber keiner, der ihn näher kennt, wird je an einen solchen Film glauben; aus dem einfachen Grunde, weil es ein allzugroßes geschäftliches Risiko darstellen würde. Manche bezeichnen Chaplin auch als unpraktisch, weil es vorkommen kann, daß er 7 Monate nach den vereinbarten Terminen mit seiner Arbeit noch immer nicht fertig ist. Dies geschieht aber meist aus triftigen Gründen; denn es würde Selbstmord für sein Renommee bedeuten, einen Film in die Welt zu senden, dem man die überstürzte Arbeit anmerkt.

Chaplin lebt nur für die Gegenwart. Nichts vermag seine Aufmerksamkeit von dem Film abzulenken, den er eben in Arbeit hat. Stundenlang liest und spricht er über sein Sujet und ist von Aufregung verzehrt, ob nicht eine der gedrehten Szenen mißlungen ist. Er brütet über eine Serie von Ereignissen und deren Wirkung auf das Publikum – das Werk eines arbeitsreichen Tages wird skrupellos vernichtet, wenn er das Gefühl hat, daß die Wirkung keine vollständige ist. Aller Sinn und Unsinn seiner Bilder muß eine logische Entwicklung zeigen und darf keinesfalls gegen die Atmosphäre des

Stückes verstoßen. Wird eine Abschweifung zugelassen, so muß mit der größten Sorgfalt getrachtet werden, dies dem Publikum verständlich zu machen.

Hierin findet sich die Erklärung dafür, daß seine Werke sich von den gewöhnlichen Filmgrotesken so grundlegend unterscheiden. Meist wird in diesen die Albernheit zur  $x$ ten Potenz erhoben, das Publikum gerät außer Atem, weil man ihm zumutet, allzurasch und unvermittelt von einem Thema zum anderen zu springen. Bei den Komödien Chaplins muß jede einzelne Episode nach ihrem Eindruck auf das Gemüt eines Durchschnittsmenschen genau beurteilt werden. Er selbst studiert jede einzelne Geste auf das sorgfältigste, steht minutenlang vor dem Spiegel, mimt dort schweigend eine kurze Szene, hebt die Augenbrauen, zuckt mit den Schultern, bewegt leichthin Arme und Hände und äußert dazu unartikulierte Laute. Oft erprobt er dann die Wirkung der Aufnahmen auf gänzlich unvorbereitete Zuseher. So werden Tausende von Metern Negativfilm allwöchentlich abgelegt, zwei Aufnahmekameras sind unausgesetzt an der Arbeit, jede nimmt etwa 70000 Meter auf, um schließlich einen 2 bis 3000-Meterfilm zu ergeben. Alles andere wird vernichtet.

Manchmal kommt es vor, daß er plötzlich in voller Verzweiflung aus dem Atelier stürmt und tagelang fortbleibt; oder er sitzt stundenlang in seinem Streckessel in düsteres Brüten versunken. Das sind die Augenblicke, wenn seine Phantasie sich ihm versagt. Oft versenkt er sich auch in Studien über moderne Kunst, besonders Filmkunst, und verschlingt alle Zeitungen und Fachschriften der Branche. Sicherlich gibt es auch in Los Angeles niemanden, der nur annähernd soviel vom Film versteht wie er. Kein Regisseur, und sei er der beste, ist imstande, leblosen Dingen, ja selbst Tieren einen so richtigen kinematographischen Ausdruck zu verleihen. Und trotz alledem ist er ein Sklave, bedingungslos dem Publikum verfallen, das stets voll Ungeduld auf seinen nächsten Film wartet.

Chaplin gehört nicht zu den mühelos schaffenden Künstlern, die

etwa mit einigen Pinselstrichen ein Meisterwerk hervorzaubern. Er vermag das, was ihm und dem Publikum gefällt, nur durch ungeheure Arbeit, Selbstverleugnung und hingebungsvollstes Bemühen zu erreichen. Er kennt seine eigene Individualität und deren Wirkung auf das Publikum ganz genau. Er beobachtet sich ununterbrochen und überläßt nichts dem Zufall; er geht mit sich selbst sehr scharf ins Gericht und verfährt so unerbittlich wie der selbstherrlichste Regisseur mit dem bedeutungslosesten Statisten. Er legt sich selbst die weiseste Beschränkung auf und läßt es nicht zu, daß eine Szene, und sei sie noch so genial ersonnen und ausgeführt, in die Länge gezogen werde. Auch überläßt er willig den Lacheffekt einem anderen Darsteller, einem Kinde, einem Tier, ja einer toten Sache, was ein tiefes Verständnis für die elementaren Forderungen des Humors beweist.

Kein Wunder, daß bei solchen Qualitäten und so inbrünstiger Hingabe an die Arbeit sein Werk sich allgemeiner Weltbeliebtheit erfreut. Schade nur, daß seine häuslichen Sorgen, seine unglückliche Ehe von einer übereifrigen Presse so sehr an die große Glocke gehängt wurden. In Amerika hat er durch all den schmutzigen Tratsch viel von seiner Beliebtheit eingebüßt, denn die dortigen Puritaner scheuen davor zurück, dem Publikum eines Familienkinos einen Filmliedling zu zeigen, dessen Privatleben die Öffentlichkeit so reichlich beschäftigt hat. Vielleicht waren auch alle über ihn verbreiteten Skandalgeschichten ein mißglücktes Reklamanöver seiner Verleiher. Dem Künstler Charlie Chaplin haben sie nicht geschadet – er und sein Herz gehören der Einsamkeit seines Ateliers, und dort sind sie auch immer zu finden.

Vilma Bánky, geb. 1903 zu Budapest; kam schon in jungen Jahren in ihrer Vaterstadt zur Bühne, dann zur „Vita“ nach Wien, von wo sie von Max Linder nach Berlin gebracht wurde. Jetzt einer der hervorragendsten weiblichen Stars in Hollywood bei Cecil de Mille, heiratete sie vor kurzem ihren Partner Rod la

Rocque. Bekannteste Filme der letzten Zeit „Der schwarze Adler“, „Sohn des Scheikhs“, „Recht der ersten Nacht“.

John Barrymore, geb. 1886 in Amerika, war schon ein sehr bedeutender Schauspieler, bevor er zum Film kam; muß heute als einer der hervorragendsten Filmdarsteller der Welt bezeichnet werden. Filmt bei „United Artists“. Bekanntester Film „Don Juan“.

Elisabeth Bergner, geb. 1898 zu Wien, wo sie auch zuerst auf dem Theater auftrat. Kam später nach Berlin zu Reinhardt und Barnowski, betätigt sich seit 1924 neben intensiver Bühnentätigkeit auch beim Film. Sie gilt heute als die erste deutsche Schauspielerin und auch ihre Filme sind überaus beliebt. Bekannteste Filme „Nju“, „Liebe“, „Geiger von Florenz“ und viele andere.

Clara Bow, geb. 1906 in Brooklyn, kam als blutjunges Geschöpf nach Hollywood und machte dort alle Misere der Statistenexistenz durch, bis sie es erreichte, sich zum vielgefeierten Star durchzusetzen. Eine der ganz seltenen Ausnahmen, der dies gelang. Fix engagiert bei der Paramount. Erfolgreichste Filme „Es“, „Der Zeuge im Ehebett“, „Wings“.

Lon Chaney (Metro). Der Mann mit tausend Gesichtern, der bekannteste Bösewicht der Leinwand, ist im Grunde genommen ein überaus gutmütiger, ja sogar vornehmer Herr. 1883 in Colorado Springs geboren, hatte er von Kindheit an keinen anderen Wunsch, als Schauspieler zu werden. Tatsächlich vermochte er schon frühzeitig zum Theater zu gelangen, doch mußte er sich in den Anfangsstadien seiner Karriere als Bühnenarbeiter, Tänzer und Dekorationskünstler durchbringen. 1912 beginnt er zu filmen und wird bald von einem kundigen Regisseur als idealer Bösewicht entdeckt. Die Enttäuschungen seiner Jugendjahre haben in seinen Zügen deutliche Zeichen hinterlassen. Er lebt heute in glücklicher Ehe und ist ein vorzüglicher Koch. Hauptrollen: „Der Glöckner von Notre Dame“, „Der Weg nach Mandalay“, „Mr. Wu“, „Das Phantom der Oper“.

Jackie Coogan, geb. 1914 in Los Angeles als Sohn eines Schauspielerehepaares. Trat schon als Baby auf dem Theater auf, wurde mit vier Jahren von Chaplin für den Film entdeckt, der ihn in „The Kid“ verwendete. Seine Eltern gründeten eine eigene Gesellschaft, die dann in die Metro überging. Coogan machte 1924 eine Europareise und wurde überall stürmisch akklamiert.

Maria Corda, geb. 1898 in Budapest, filmte in ihrer Vaterstadt, sodann in Wien, später Berlin, seit 1927 in Hollywood; verheiratet mit dem bekannten Regisseur Alexander Korda. Großer Erfolg als Baronin Vetsera in „Tragödie im Hause Habsburg“, auch „Tänzer meiner Frau“.

Lil Dagover (Marta Maria Lilitts), geb. 1897 auf Java als Tochter deutscher Eltern. Kam als Kind nach Deutschland und wurde in den vornehmsten Mädchenpensionaten erzogen. Heiratete mit 17 Jahren den Hofschauspieler Fritz Daghofer, von dem sie aber wieder geschieden ist. 1919 von Robert Wiene für den Film entdeckt; Debut „Madame Butterfly“, dann „Caligari“, „Der müde Tod“, „Tiefeland“, fast alle bei der Ufa, bei der sie auch jetzt noch als einer der bezauberndsten und elegantesten Filmstars Deutschlands tätig ist.

Douglas Fairbanks, geb. 1884 in Denver, Sohn eines Rechtsanwaltes; Bühnenkarriere, Tournéen in Europa, wurde 1914 von Griffith für den Film entdeckt. Heiratete Mary Pickford und gründete mit ihr eine eigene Gesellschaft. Bekanntere Filme: „Schwarzer Pirat“, „Dieb von Bagdad“, „Drei Musketiere“.

Greta Garbo (Metro). Gegenwärtig vielleicht der beliebteste Filmstar der Welt; geboren 1908 in Göteborg, Schweden, besucht die Schauspielschule zu Stockholm und wird von Mauritz Stiller für die Hauptrolle von „Gösta Berling“ engagiert. Mit einem Schlage erobert sie sich alle Herzen in Europa. Sie bleibt zunächst der Svenska Filmindustrie treu und lehnt alle anderen Engagements ab. Endlich gelingt es B. Mayer 1925, sie für die Metro zu gewinnen, wo sie seit einer Reihe von Jahren von Erfolg zu Erfolg



Photo: Metro-Goldwyn

**Ramon Novarro**



Polyphot

**Rod la Rocque**



*Douglas Fairbanks*



*Mary Pickford*

Polyphot



schreitet. Sie ist die typische Skandinavierin: groß, prachtvoll gewachsen, mit goldenem Haar und dunkelblauen Augen. Außer ihrer bezaubernden Anmut weist sie das auf, was in den Hollywooder Studios „sex appeal“ genannt wird, eine seltene Eigenschaft, die denjenigen, der sie besitzt, zum zugkräftigsten Star macht. Hauptrollen: „Freudlose Gasse“, „Es war“, „Anna Karenina“, „Der große Star“.

John Gilbert (Metro). Der bedeutendste Liebhaber des amerikanischen Filmes. Als Sohn sehr begabter Schauspieler 1895 in Logan, Utah, geboren, besucht er u. a. auch die Militärakademie zu Hitchcock, versucht sich auch als Gummihändler und Zeitungsreporter, kommt aber in der Zwischenzeit immer wieder zum Film. Endlich gelingt es ihm neben Mary Pickford eine männliche Hauptrolle zu filmen, was seinen Erfolg begründet. Hauptrollen: „Der Mann, den man ohrfeigt“, „Lustige Witwe“, „Praterleut“, „Die große Parade“, „Anna Karenina“.

Lilian Gish, 1902 in Springfield geboren, kam schon als Kind zur Bühne und bildete sich dann zur Tänzerin aus. Von Griffith entdeckt, wird sie von der Metro engagiert und erringt ihren ersten Welterfolg mit ihrer Schwester Dorothy im Film „The orphans“ (Zwei Waisen im Sturme der Zeit). Lilian Gish ist hochgewachsen, überaus schlank und zart, ihr langes reiches Haar – aschblond und naturgewellt – ist zu einem einfachen Knoten geschlungen. Der Teint ist matt und blaß, das Gesicht fesselnd und ausdrucksvoll. Von ihren bekannteren Rollen seien erwähnt: „Die weiße Schwester“, „Bohème“, „Der rote Buchstabe“. Bekanntlich wird Max Reinhardt mit ihr einen Film drehen, zu dem Hugo von Hofmannsthal ein modernes Wiener Sujet geschrieben hat.

Liane Haid, geb. 1900 in Wien. Zuerst Ballett, dann Film in Wien, verehelicht mit Baron Fritz Haymerle; nach ihrer Scheidung Berlin. Bekannte Filme „Lady Hamilton“, „Lucrezia Borgia“, „Die weiße Sklavin“.

Lilian Harvey, geb. 1906 in London, besuchte die Ballett-

schule und wurde von Richard Eichberg für den Film entdeckt. Kam nach Berlin und entwickelte sich dort zu einem Liebling des deutschen Films. Bedeutendere Filme „Leidenschaft“, „Liebe und Trompetenblasen“, „Die tolle Lola“ u. a.

Brigitte Helm, geb. Berlin 1908, von Fritz Lang für den Film entdeckt und 18jährig sofort bei „Metropolis“ in der Hauptrolle verwendet, wodurch sie zu internationaler Berühmtheit gelangte.

Emil Jannings, geb. 1885 als Sohn deutscher Eltern in Amerika, mit 15 Jahren Schiffsjunge, mit 17 beim Theater. Lange Wanderjahre an kleinen und kleinsten Bühnen, schließlich von Reinhardt an das Deutsche Theater nach Berlin engagiert. Für den Film durch Robert Wiene entdeckt. Heute unbestritten der erfolgreichste deutsche Filmdarsteller. Lebt jetzt in Hollywood, auf Jahre für die Paramount verpflichtet. Bedeutendste Filme „Madame Dubarry“ (Ludwig XV.), „Anna Boleyn“ (Heinrich VIII.), „Danton“ von Buchowetzki, „Othello“, „Quo Vadis“ (Nero), „Der letzte Mann“, „Variété“, „Faust“ (Mephisto), „Weg allen Fleisches“.

Harold Lloyd, geb. 1893 in Nebraska, kam schon mit 12 Jahren zum Theater und spielte 1917 größere Rollen. Heute ist er eine der anerkanntesten Größen des Films und wenn wir ihm an einem sonnigen Frühjahrmorgen in seinem eigenen Atelier einen Besuch abstatten, erhalten wir zunächst einen überaus friedlichen Eindruck. Hat sich das Auge nach dem Glanz der kalifornischen Sonne an die Dunkelheit gewöhnt, so unterscheidet man zunächst die scheinbar völlig leere Bühne und um eine Kamera sitzt ein halbes Dutzend Darsteller, die sich im Flüsterton unterhalten. Sonst ist es still wie in einer Kathedrale zu Mitternacht. Jetzt vermag man auch schon einige Versatzstücke, die eine Szenerie andeuten, zu unterscheiden, und schließlich findet man den Gesuchten in weißem Hemd und Flanellhosen auf einem Küchenherd sitzend, wie er gerade mit einem Regisseur die wichtigsten Dinge verhandelt. Harold Lloyd arbeitet stets mit einer Legion von „Gag-men“,



Verlag: „Die Bühne“

*Maria Corda*





Photo: Metro-Goldwyn

*Norma Shearer*

Leuten, deren einzige Aufgabe darin besteht, neue komische Situationen zu ersinnen und über deren Verwendung Vorschläge zu machen. Oberste Instanz für deren Brauchbarkeit ist Lloyd selbst. Da er sich schließlich zu uns wendet, erblicken wir einen hochgewachsenen überschulken jungen Mann, der mit freundlichem, fast schüchternem Ton zu sprechen beginnt. Wüßte man nicht, daß man einen der begabtesten, genialsten Komiker und Regisseure vor sich hat, über dessen Späße fünf Weltteile vor Lachen erdröhnen, man würde ihm kaum die Fähigkeiten zum Filmproduzenten zutrauen. Er erinnert mehr an einen Privatdozenten in einer bescheidenen Universitätsstadt.

Natürlich erlebt man auch dort Augenblicke höchster Erregung und Nervenanspannung und man kann sich kaum vorstellen, daß aus den verschiedenen Zelluloidstreifen, auf denen eine Serie konfusier Situationen gedreht wurde, jemals ein zusammenhängender vernünftiger Film entstehen könnte.

Seine Filmgesellschaft, eine der reichsten in Hollywood, kann beinahe als Familienunternehmen bezeichnet werden: sein Vater ist Hauptkassier, sein Bruder Regisseur, alles spielt sich dort ohne Reibungen und in Wohlgefallen ab – es wirkt wie ein Wunder, daß dieser bescheidene Jüngling es innerhalb 6 Jahren zu einem der wohlhabendsten Leute der ganzen Branche gebracht haben soll.

Sein Erfolg beruht fast ausschließlich auf der Marotte, seine Scherze in erster Linie auf Kinder wirken zu lassen. Vor allem müssen die Kinder lachen; wenn sich die Erwachsenen dabei auch unterhalten, hat Lloyd nichts dagegen. Deshalb ist noch nie ein langweiliger Harold-Lloyd-Film entstanden – es ist immer ein Gemisch von Abenteuer und Groteske und es gibt keine Längen. Nur noch einer kann genannt werden, dessen Name auf der ganzen Welt als Filmkomiker einen ebenso guten Klang hat, Harold aber in künstlerischer Beziehung weit übertrifft – Charlie Chaplin.

Adolphe Menjou, als Sohn französischer Eltern 1890 in Pittsburg geboren, besucht zuerst die Culver Military Academy in Indi-

ana und bringt es bis zum Diplomingenieur, verläßt aber die technische Karriere, da es ihn zum Film zieht. Zunächst bringt er es, wie er selbst witzig zu erzählen weiß, nur zum Kantinenkellner bei der Paramount, bis ihm der Besitz eines tadellosen Fracks zu seinem ersten Auftreten in der Komparserie verhilft. Chaplin verwendet ihn dann in seinem Film „Frau von Paris“, was ihm reichen Erfolg einträgt. Seit Jahren bei der Paramount fix engagiert, ist Adolphe Menjou nach Ausspruch seiner Regisseure deshalb ein so idealer Filmschauspieler geworden, weil er sich vom Bühnenleiter absolut wie Wachs behandeln läßt. Man könnte ihn mit einer photographischen Platte vergleichen, die stets bereit ist, jenen Gefühlsausdruck zu registrieren, den der Regisseur gerade haben will. Er macht keine Vorschläge, kritisiert nicht und verursacht keine Unruhe. Im Atelier hat er sich jedes Temperament abgewöhnt und verlangt nur in der Frage der Kleidung freie Hand. Er ist auch die anerkannte Autorität für Herrenmode und benötigt in dieser Richtung keinen Ratschlag. Dabei ist er gewiß ein großer Schauspieler und wäre zweifellos imstande, selbst Regie zu führen; allein er weiß ganz genau, daß sein Erfolg in jener künstlerischen Vollendung liegt, die ein anderer durch ihn hervorbringt und läßt es dabei bewenden. Er hat auch jeden Grund, mit dieser Ordnung der Dinge zufrieden zu sein, denn er verdient bei der Paramount das ganze Jahr hindurch 5000 Dollar die Woche und tritt jährlich nur in vier Filmen auf. Großer Erfolg in Lubitschs „Zarin“.

Colleen Moore, geb. 1902 in Port Huron, Michigan. Durch Zufall von Griffith für den Film entdeckt, wußte sie ihr zierliches Persönchen mit dem kupferroten Haar in Filmkomödien vortrefflich zu verwerten. Heute bei der First National einer der bestbezahlten Stars.

Erna Morena, geb. 1892 in Aschaffenburg a. M. Kunstgewerbeschule, dann Krankenschwester, Schauspielschule bei Reinhardt, später zum Film. Gründete 1918 eine eigene Filmgesellschaft, die jedoch zugrunde ging. Eine der hervorragendsten Vertreterinnen



Photo: Metro-Goldwyn

*Lilian Gish*





Photo: Ufa

*Lya de Putti*



des deutschen Films. Bekannteste Filme: „Tagebuch einer Verlorenen“, „Fridericus Rex“, „Indisches Grabmal“, „Luise von Coburg“.

Pola Negri (Apollonia Chalupec), geb. 1897 zu Bromberg, Posen, als Tochter polnischer Eltern; erste Ehe mit einem Grafen Domska. Besuchte die dramatische Schule in Warschau und wurde am dortigen Theater während der deutschen Okkupation von Max Reinhardt entdeckt. Filmte dann in Berlin unter Lubitsch in „Madame Dubarry“, „Sumurum“, wußte sich bald unter die besten Filmdarstellerinnen der Welt zu stellen und wurde zur Paramount nach Hollywood verpflichtet, wo sie in zahlreichen Großfilmen glänzte. Einer der bekanntesten aus letzter Zeit ist „Hotel Stadt Lemberg“.

Asta Nielsen, geb. 1883 in Kopenhagen, Tochter einer Wäscherin, ging zum Theater und heiratete den bekannten dänischen Regisseur Urban Gad, mit dem sie zur „Union“ nach Berlin engagiert wurde. Sie war viele Jahre hindurch die berühmteste Filmdarstellerin der Welt und besonders in Deutschland ungemein beliebt. Asta Nielsen besitzt einen Reichtum an mimischen Ausdrucksmöglichkeiten, an packenden Gebärden, die ihr stummes Spiel zur höchsten Kunstleistung machen. Sie vermag auf ihrem Antlitz den ganzen Komplex seelischer Erlebnisse spielen zu lassen. Aber Asta Nielsen spielt nie; sie gestaltet mit fanatischer Leidenschaft, mit Selbstpreisgabe (nach Béla Balázs' schönen Worten) als „die gelöste Künstlerin, die ihr Leben so restlos in Kunst gestaltet, daß aus jedem Schmerz und jedem Verlust doch nur die Freude einer neuen Rolle wird“. Vor allem ihr Auge wird zum bald lodernden, bald mildleuchtenden Träger ihrer Seelensprache. Asta Nielsen scheint nie eine Rolle darzustellen; selbst dem Nüchternsten drängt sich zwangsläufig der Eindruck auf: hier wird ein Schicksal durchlebt. Bei Asta Nielsen darf man uneingeschränkt von „Filmkunst“ sprechen. Bekannteste Filme „Frau im Feuer“, „Absturz“, „Hamlet“, „Erdgeist“.

Ramon Novarro (Metro). Einer der beliebtesten Filmdarsteller der Welt. Von wohlhabenden Eltern 1899 in Durango, Mexiko, geboren, zeigt er schon als Kind besonderes schauspielerisches Talent, kommt in jungen Jahren nach den Vereinigten Staaten und tritt zunächst als Tänzer auf. Findet er kein Engagement, so bringt er sich als Musiklehrer durch, ja sogar Portier eines Kinos ist er schon gewesen. Vorzüglicher Geiger, tüchtiger Sänger, begeisterter Tänzer, großer Sportsmann, Freund der Athletik, Hundeliebhaber, Jungeselle, lebt mit seinen Eltern, denen er herzlich zugetan ist. Rex Ingram entdeckt sein Talent für den Film und gibt ihm eine Hauptrolle, womit sein Ruhm begründet ist. Ramon Novarrós bedeutendste Rolle, die ihn auf der ganzen Welt berühmt gemacht hat, ist „Ben Hur“.

Mary Pickford, geb. 1893 in Toronto, Kanada, kam schon mit 5 Jahren zur Bühne und wußte von allem Anfang ihrer Bühnenkarriere an ihr Talent und ihre reizende Persönlichkeit in klingende Münze umzusetzen. Sie war noch nicht 13 Jahre alt, als sie bereits an einem Broadwaytheater 100 Dollar die Woche verdiente. Schon in den Uranfängen der Kinematographie wurde sie 1898 von Griffith entdeckt, war an der Fusionierung der Biograph mit den Famous Players beteiligt und verdiente 1915 bereits 2000 Dollar die Woche sowie 50 % des Reingewinns. Vermählte sich mit Douglas Fairbanks, betreibt heute mit ihm eine eigene Gesellschaft, arbeitet aber auch mit United Artists. Bekanntster Film „Sperlinge“.

Henny Porten, geb. 1890 in Magdeburg als Tochter des Opernsängers und späteren Filmregisseurs Franz Porten, begann in den Anfängen der Filmbewegung ohne besondere Berufsausbildung mit ihrer älteren Schwester Rosa unter ihrem Vater bei Oskar Meßter zu filmen. Erste Ehe mit Kurt Stark, der auch ihr Regisseur war, jedoch im Felde fiel. Erregte schon in ihrem ersten Film „Die Blinde“ von Meßter Aufsehen und war Jahre hindurch als Vertreterin des naiven blonden deutschen Mädchens der ausgespro-



Polyphot

*Mary Pickford*





Polyphot

*Florence Gilbert*

chene Liebling des deutschen Kinopublikums. Auch nach dem Kriege wußte sie diese Stellung zu behaupten, wählte aber zumeist ernstere Sujets wie „Rose Bernd“, „Anna Boleyn“, erzielte unter Lubitsch auch große Erfolge in humoristischen Filmen, wie „Kohlhiesls Töchter“ u. a. Ihre Erfolge führten schließlich zur Gründung einer eigenen Henny-Porten-Film-Gesellschaft, aus der später die Henny-Porten-Fröhlich-Produktion hervorging.

Lya de Putti, geb. 1900 in Budapest als Tochter eines Husarenobersten, ihre Mutter ist eine geb. Gräfin Hoyos. Sie tritt unter ihrem richtigen Mädchennamen auf. Nach zwei mißglückten Ehen zeigte sie sich mit großem Erfolge zuerst in Budapest, dann in Berlin als Tänzerin. Erster Erfolg in einer kleineren Filmrolle im „Indischen Grabmal“, wo sie durch ihre Schönheit auffällt. Größter Erfolg in „Variété“, als Partnerin Jannings. Sie erlangt dadurch Weltherühmtheit und wird 1926 zur Paramount nach Hollywood verpflichtet, von wo sie später zur Universal übertritt.

Gloria Swanson, geb. 1897 in Chikago, wurde als Schülerin einer Schauspielschule mit 17 Jahren ihrer Schönheit wegen entdeckt, kam als „Bathing Girl“ zu Mac Sennett und filmte fast bei allen größeren Produktionsgesellschaften in Hollywood, bis sie sich den United Artists anschloß. Eine der bestbezahlten Filmdarstellerinnen der Welt. Besondere Rollen: „Madame Sans-Gêne“, „Die närrische Küste“.

Norma Talmadge, geb. 1897 in Niagara Falls, wurde mit 14 Jahren von Griffith für den Film entdeckt und entwickelte sich neben ihren Schwestern Constance und Natalie zu einem bedeutenden Filmstar. Vermählt mit Joseph Schenck, dem Präsidenten der United Artists.

Conrad Veidt, geb. 1893 in Berlin, kam frühzeitig durch Reinhardt ans Deutsche Theater, war im Kriege Soldat und filmt seit 1917. Er ist einer der bedeutendsten und bekanntesten Charakterdarsteller des deutschen Films, arbeitet jetzt in Hollywood. Bedeutendste Filmrollen „Indisches Grabmal“, Nelson in „Lady

Hamilton“, „Orlacs Hände“, „Brüder Schellenberg“ und viele andere. Bester Darsteller von Dekadenttypen.

Paul Wegener, geb. 1881 in Ostpreußen, studierte zuerst Rechtswissenschaften und ging dann zur Bühne, wo er es in Berlin zu großen Erfolgen brachte. Sein Wirken beim Film war darauf gerichtet, die Lichtspielkunst auf ein höheres künstlerisches Niveau zu bringen. Er bevorzugte phantastische Sujets, vor allem Märchen („Rübezahl“), und errang mit „Student von Prag“ und „Golem“ ganz gewaltige Erfolge, doch brachte ihn das Außerachtlassen der praktischen Seite des Filmbetriebes leider in finanzielle Schwierigkeiten.

---

### Regisseure

Dr. Ludwig Berger, geb. 1892 in Deutschland; Dr. phil., war als Regisseur an verschiedenen deutschen Bühnen, zuletzt Deutsches Theater und Staatstheater in Berlin, tätig; gegenwärtig in Hollywood. Überaus erfolgreicher Filmregisseur. Bekannteste Filme: „Der verlorene Schuh“, „Ein Glas Wasser“, „Walzertraum“, „Meister von Nürnberg“.

Ewald André Dupont, geb. 1891 in Zeitz (Sachsen), arbeitete als Journalist zuletzt bei „Berliner Zeit am Mittag“, kam dann durch Joe May zum Film, verfaßte Manuskripte und inszenierte mehrere erfolgreiche Filme mit Henny Porten, bis er durch „Variété“ internationale Berühmtheit erlangte. Ging 1926 zur Universal nach Hollywood und arbeitet gegenwärtig in England. Letzter großer Erfolg: „Moulin rouge“.

David Wark Griffith, geb. 1880 in La Grange als Sohn eines höheren Offiziers. War als Zeitungsaussträger beschäftigt, kam als solcher einmal in die Biograph und wurde vom Fleck weg als Schauspieler engagiert. Er ist heute einer der erfolgreichsten Regisseure Amerikas, dem unter anderen die Erstanwendung der Großaufnahmen zu danken ist. Erwarb sich besondere Verdienste



Photo: Weitzmann, Wien

**Präsident Heinz Hanus**



Photo: Ufa

**Reinhold Schünzel**



Photo: Ufa

**Joe May**



Photo: Fayer, Wien

**Kommerzialrat Theodor Bachrich**

Präsident des Bundes  
der Filmindustriellen Österreichs





Photo: Ufa

*Fritz Lang*



Photo: Ufa

*Fritz Lang probt mit Brigitte Helm „Metropolis“*



durch das Entdecken von Filmstars; beinahe alle Größen in Hollywood verdanken ihm ihren Aufstieg, unter anderen auch seine Frau Corinne Griffith, die er anlässlich eines Schönheitswettbewerbes in Hollywood entdeckte.

Heinz Hanus, geb. 1882 in Wien, studierte Baufach, schlug dann die Bühnenkarriere ein und begann schon 1908 als Darsteller und Regisseur beim Film zu arbeiten. Er muß als hervorragender Pionier der österreichischen Filmkunst bezeichnet werden und hat sich als Präsident des Wiener Filmbundes außerordentlich verdient gemacht. Inszenierte in Wien und Berlin zahlreiche Filme, u. a.: „Ratcliff“, „Homo sum“, „Gevatter Tod“, zuletzt „Andere Frauen“ mit Rina de Liguoro.

Fritz Lang, geb. zu Wien am 5. Dezember 1890, besucht, für den Ingenieurberuf bestimmt, Realschule und Technik seiner Vaterstadt. Schon in der Schule ist Zeichnen und Malen seine Lieblingsbeschäftigung, und da ihm das trockene Studium nicht behagt, brennt er aus dem elterlichen Hause durch. Nun folgen Jahre des Wanderlebens, das ihn durch ganz Europa bis nach Nordafrika bringt; schließlich landet er in Paris, wo er ernstlich künstlerische Studien betreibt. Schon vor dem Kriege gerät er in den Bann des Films, und als der Waffenlärm verklingt, finden wir Fritz Lang schon als Regisseur, ein Beruf, für den er geschaffen war und den er zur höchsten Vollendung bringen sollte. Schon sein erster größerer Wurf gelingt, „Der müde Tod“ zeigt ihn als Romantiker, er schafft Szenenbilder von ungeahnter Zartheit, volksliedhafter Stimmung, voll malerischer Pracht. Es folgt „Dr. Mabuse“, denen sich die „Nibelungen“ anschließen, die seinen Namen in der ganzen bewohnten Welt bekannt machen sollten. Hier kommt das Herbe und Wichtige seines Wesens zum Vorschein; das mystische Halbdunkel seiner Bilder, die tiefe Poesie seiner Auffassung bildeten ein Werk von unvergänglichem Reiz. Vollends in „Metropolis“ malt er Bilder von unerhörter Wucht des Geschehens. Ein großer Künstler, ein unerreichter Meister der Technik, zählt heute Fritz Lang

zu den wenigen Filmregisseuren ganz großen Formates – sein Name wird mit der Geschichte des deutschen Films auf immer verknüpft bleiben.

Lang ist mit der bekannten Romanschriftstellerin Thea von Harbou verheiratet, die seine ebenbürtige Mitarbeiterin wurde. Meist verfaßt sie nach eigenen Romanen die Drehbücher zu den genialen Schöpfungen ihres Gatten.

Ernst Lubitsch (Geburtsdaten fehlen). Ursprünglich Komiker auf der Sprechbühne, begann er auch beim Film in seinen Uranfängen mit der Darstellung komischer Typen, besonders solcher mit jüdischem Einschlag, wie u. a. in „Schuhpalast Pinkus“. Wurde dann als Regisseur für die Union verpflichtet, wo er mit Pola Negri, Asta Nielsen und Henny Porten eine Reihe großer Filme inszenierte, wie „Carmen“, „Madame Dubarry“ u. v. a. Er gründete sodann in Berlin die Lubitsch-Film A. G., war auch vielfach in Wien tätig und ging 1922 nach Hollywood, wo er heute noch bei Warner Brothers verpflichtet ist. Letzte Filme „Altheidelberg“, „Lady Windermere's Fächer“.

Lubitsch muß als einer der hervorragendsten Filmregisseure der Welt bezeichnet werden. Er beherrscht in souveräner Weise die Bühne und weiß sich bei seinen Untergebenen Respekt zu verschaffen. Zum Unterschied von vielen anderen Regisseuren geht bei ihm alles mit absoluter, fast unheimlicher Stille und Lautlosigkeit vor sich. Mit wenigen leisen, aber eindringlichen Worten weiß er die Menschen wie durch Zauberkraft nach seinen Absichten zu lenken. Man spürt in der Luft das Zittern eines eisernen zielbewußten Willens. Im persönlichen Verkehr bescheiden, liebenswürdig und ohne Pose, erscheint seine bedeutende künstlerische Persönlichkeit im äußeren Menschen kaum ausgeprägt. Er ist einer der ersten, die dem Filmbild die Ausdruckskraft des Wortes zu verleihen wußten.

Joe May, geb. zu Wien 1880, wurde zunächst Kaufmann, verdiente in der Automobilbranche Geld, wurde Rennstallbesitzer und

wandte sich schon 1908 dem Film zu. Er gründete nacheinander die May-Film-Gesellschaft, den Joe Debbs- und den Stuart Webbs-Film. Seine größten Erfolge errang er durch die Filme „Veritas Vincit“, „Die Herrin der Welt“, „Das indische Grabmal“ und „Die Tragödie der Liebe“, wobei seine Gattin Mia May meist die Hauptrolle übernahm. Seinem Wirken ist auch die Schaffung der Filmstadt Woltersdorf bei Berlin zu danken.

Cecil Blount de Mille, geb. 1882 in Ashville, Alabama; zeigte schon von Jugend auf für das Theater Interesse, besuchte aber auf Wunsch seiner Eltern die Militärakademie, desertierte im spanisch-amerikanischen Krieg, besuchte eine Schauspielschule und kam zur Bühne. Beim Film betätigte er sich zuerst als Regisseur bei Famous Players; seit 1913 in Hollywood, zuerst bei der Paramount, gründete dann eine eigene Filmgesellschaft „Producers Distributing Company“ in Culver City. Hauptsächlich bekannt durch seine biblischen Filme „10 Gebote“, „König der Könige“. Er ist der Hauptvertreter des amerikanischen Monumentalstils. Genießt als einer der Doyens des Films in Kalifornien besonderes gesellschaftliches Ansehen.

F. W. Murnau. Ursprünglich bei der Ufa, gelangte er 1925 durch den von ihm inszenierten Jannings-Film „Der letzte Mann“ zu internationalem Ansehen, das durch „Faust“ noch zunahm. Wurde von Fox nach Hollywood berufen, wo er mit größtem Erfolg „Sonnenaufgang“ in Szene setzte. Ist jetzt wieder für die Ufa verpflichtet.

Max Neufeld, geb. 1887 zu Wien; bekanntester Wiener Filmregisseur, Mitbegründer der Vitafilm A. G., heute Produktionsleiter bei Hugo Engel. Bekannteste Filme „Balletterzherzog“, „Familie ohne Moral“ u. v. a.

Erich Pommer, geb. 1889 zu Hildesheim. Zum Kaufmann bestimmt, trat er schon 1908 bei der Berliner Filiale der Gaumont-filme ein und übernahm 1909 die Leitung der Europafiliale Gaumonts mit dem Sitz in Wien, wo er bis zum Kriege wirkte. Noch

während des Krieges gründete er die Decla-Film A. G., die sich schließlich mit der Ufa fusionierte. Pommer wurde Produktionsleiter der Ufa und kam 1926 nach Hollywood zur Paramount, wo er gleichfalls die Produktionsleitung übernahm. Pommer ist einer der genialsten Filmfachleute der Welt und genießt internationales Ansehen.

Erich von Stroheim, geb. zu Wien, war aktiver Offizier der österreichischen Armee, quittierte den Dienst und ging vor dem Kriege 1914 nach Hollywood, wo er bei Griffith in verschiedenen Filmen als Darsteller auftrat und schließlich zur Regie überging. Während des Krieges inszenierte er mehrere germanophobe Hetzfilme. Er muß als einer der fähigsten Regisseure überhaupt bezeichnet werden, wählt seine Sujets meist aus dem alten Wien, das er mit pietätvoller Hingabe zu gestalten weiß. Bekannte Filme „Lustige Witwe“, „Hochzeitsmarsch“.

Irving G. Thalberg (Metro). Mit 25 Jahren Produktionschef einer der größten Filmgesellschaften der Welt! Als Sohn amerikanischer Eltern 1899 in Brooklyn geboren, arbeitet er sich von kleinen Anfängen zu einer geachteten Stellung in der Textilbranche empor, wird Lämmles Sekretär, dann dessen Produktionsleiter und tritt später zur Metro über, wo er seit Jahren in führender Stellung tätig ist.

Dr. Robert Wiene (Geburtsdaten fehlen), bekannter deutscher Filmregisseur, der seinerzeit schon für die Sascha in Wien tätig war. Nachdem er sich durch Inszenierung des Caligarifilms und des Heilandfilms INRI bekannt gemacht hatte, drehte er in Wien bei der Panfilm „Rosenkavalier“, „Orlacs Hände“, „Der Gardeoffizier“ und viele andere mit durchschlagendem Erfolg.



*Elisabeth Bergner*





Photo: Panfilm

*Conrad Veidt*

## X

### *Europa*

Die Lektüre der bisherigen Kapitel dürfte dem Leser das auf der ganzen europäischen Produktion lastende Überwiegen des amerikanischen Filmes zur Genüge vor Augen geführt haben, und man kann alle Maßnahmen zur Beschränkung der Filmeinfuhr als einen Koalitionskrieg gegen Hollywood bezeichnen. Auch in politischer Beziehung besteht wegen des wachsenden amerikanischen Einflusses eine gewisse Verdrossenheit; denn durch die sichere Werbearbeit des Filmes werden oft Ideen verbreitet, die für den europäischen Kinobesucher schwer verdaulich sind.

Die mißlichen Umstände, unter denen die Produktion der verschiedenen europäischen Länder während und nach dem Weltkriege zu leiden hatte, und die für das Überhandnehmen der amerikanischen Erzeugnisse maßgebend waren, sind in anderen Kapiteln eingehend erörtert worden.

### Deutschland

Deutschland ist – mit Ausnahme von Japan – das einzige Land der Welt, dem es gelungen ist, sich der amerikanischen Masseneinfuhr erfolgreich zu widersetzen, denn rund 50 % aller in Deutschland gezeigten Filme sind heimischer Herkunft. Im Jahre 1927 wurden von 95 Regisseuren 197 Filme gedreht; zur Zensur gelangten etwas über 500 Spielfilme, darunter 232 deutscher Provenienz, was einen genauen Prozentsatz von 46 % ergibt. Diesen Erfolg verdankt die deutsche Industrie weniger einem gesunden Aufbau des Geschäftes und straffer Organisation, die bisher beim deutschen Filmproblem versagt hat, sondern neben der Tüchtigkeit seiner

Regisseure (von denen freilich die besten immer wieder nach Kalifornien abwandern) auch besonderen Maßnahmen der deutschen Regierung.

Deutschland versuchte nämlich seinem Filmproblem mit Hilfe der Politik beizukommen, ein riskanter Vorgang, der jedoch im vorliegenden Falle ganz gute Früchte zeigte. Es muß hier daran erinnert werden, daß die europäische Filmherzeugung von vornherein im Nachteil war, nicht so sehr, weil die meisten Länder fünf Jahre lang Krieg führten, als deshalb, weil sie nach dem Kriege gänzlich verarmt dastanden, während ihr großer Rivale Amerika sich ungeheuer bereichert hatte. Geldmangel erweist sich aber bei der Filmproduktion als fürchterliches Hindernis, und es war nur zu natürlich, daß in den meisten Ländern, deren Nationalstolz sich durch die amerikanische Monopolstellung gedemütigt fühlte, die Regierungen um Hilfe angegangen wurden.

Nirgends entsprach die Regierung eines Landes diesem Verlangen bereitwilliger als in Deutschland, wo man den Wert einer internationalen Reklame sofort erkannt hatte. Die bedeutendste Filmgesellschaft war die Universum Film A. G. (Ufa). Aus einer Fusion mit der „Union“, der „Meßter“ und einiger kleinerer Firmen aus dem Verband der „Nordisk“ hervorgegangen, vereinigte sie sich 1921 auch mit der von Erich Pommer gegründeten „Decla“ und umfaßt heute etwa 25 % der Gesamtkapazität des Reiches; wenn man Kosten und Wert des Produktes ins Auge faßt, aber reichlich 70 % aller deutschen Filmherzeugnisse.

Vor allem sollte also die Ufa für die deutsche Produktion erhalten bleiben und die Regierung bewog die Deutsche Bank, ihr mit vielen Millionen Mark beizuspringen. Da sich dies als unzulänglich erwies, schritt man zu künstlicher Atmung, um zu verhindern, daß die deutsche Produktion von der amerikanischen Konkurrenz hinweggefegt werde. Wurden nicht genügend deutsche Filme erzeugt und verkauft, so mußte man eben belebende Mittel zu deren Vermehrung anwenden.



Die deutsche Regierung beschloß die Kontingentierung, ein Gesetz, das alle deutschen Verleihanstalten zwingt, für jeden zur Auf-  
führung gelangenden ausländischen, abendfüllenden Spielfilm  
einen solchen in Deutschland erzeugten anzukaufen. Dadurch soll  
die Erzeugung zahlreicher heimischer Filme erzwungen werden,  
denn der amerikanische Verleiher war nunmehr, ebenso wie der  
deutsche, bemüht, deutsche Erzeugnisse anzukaufen, weil er  
sonst für seine eigenen Filme kein Verkaufsrecht erlangen konnte.  
In den Filmateliers begann nun allerdings eine emsige Tätigkeit,  
und solange das Gesetz noch in Kraft ist, werden jährlich in  
Deutschland etwa 200 Spielfilme gedreht, während beispielsweise  
in England die jährliche Produktion bisher nur 30 bis 40 betrug.  
Da jedoch das Gesetz die Kinobesitzer keineswegs zwingt, die  
Kontingentfilme auch wirklich vorzuführen, so besteht die Ge-  
fahr, daß minderwertige Ware erzeugt wird, nur um dem Buch-  
staben des Gesetzes zu entsprechen. Die Kontingentfilme sind oft  
reine Lückenbüßer, deren Ankauf von den Verleihern auf Ge-  
schäftskosten gebucht wird und an deren Vorführung man gar  
nicht denkt. Die sogenannten Kontingentscheine werden dann in  
den Filmkaffees mit börsenmäßiger Usance gehandelt. Das Kon-  
tingent liefert also keineswegs eine ideale Lösung des Filmpro-  
blems; immerhin war es für die beteiligten Industrien von Nutzen.  
In Deutschland wird auch oft im Gegensatze zu England ein zweit-  
klassiger heimischer Film einem zweitklassigen amerikanischen  
vorgezogen. Es genügt, halbwegs brauchbare Bilder herzustellen,  
um daran schon ganz schön verdienen zu können. Auch die  
Sprache bietet in Deutschland für den Amerikaner Schwierigkei-  
ten, denn jedes Wort muß ins Deutsche übersetzt werden; schließ-  
lich ist das deutsche Gefühlsleben dem amerikanischen im allge-  
meinen weniger wesensverwandt als etwa das englische.

Die Ufa selbst war überdies auch besser als alle anderen deut-  
schen Produktionsgesellschaften dafür gerüstet, der amerikani-  
schen Konkurrenz zu begegnen, denn sie besitzt in verschiedenen

Teilen des Reiches 300 Lichtspieltheater und konnte daher die von ihr jährlich produzierten 30 bis 40 Filme ebenso mühelos unterbringen, wie die von anderen deutschen Gesellschaften erzeugten. In Berlin allein gehören der Ufa 40 Kinotheater, darunter der Ufa-palast am Zoo mit 2200 Sitzplätzen, das größte Lichtspieltheater des Reiches.

Wenn die Ufa trotz alledem nicht imstande ist, aus dem Geschäft die Spesen herauszuholen, so muß die Ursache hierfür in einer mangelhaften Organisation gesucht werden; denn es bleibt unerklärlich, warum diese Gesellschaft mit der sicheren Garantie in der Tasche, daß die Hälfte aller deutschen Kinoprogramme heimischen Ursprungs sein muß, nicht prosperieren sollte. Ihre finanzielle Situation war Anfang 1926 so unhaltbar geworden, daß sie sich gezwungen sah, von der Paramount und der Loew Incorporated (Metro-Goldwyn) auf das enorme Ufa-Hauptquartier am Potsdamer Platz eine Hypothek von 16 Millionen Mark mit  $7\frac{1}{2}\%$  aufzunehmen. Als Gegenleistung erzwangen sich die Amerikaner den sogenannten Parufamet-Vertrag. Die gemeinsam von den genannten amerikanischen Firmen und der Ufa gegründete Verleihanstalt Parufamet übernahm hiernach 50 amerikanische Filme im Jahr, um sie in Deutschland vorzuführen. Die Ufa mußte sich sogar verpflichten, in ihren 300 gepachteten oder eigenen Theatern diese 50 amerikanischen Filme während einer ganzen Hälfte der Spielzeit zu zeigen. Die Amerikaner erhielten durch diesen Vertrag das Recht, sich aus der Ufa-Produktion 20 der besten Filme auszuwählen, um sie in Amerika spielen zu lassen. Dies hatte zur Folge, daß für die eigene Verleihorganisation der Ufa, die Ufaleih, in letzter Zeit hochwertige Filme überhaupt nicht verfügbar waren, da ja das Beste von der Parufamet für sich beansprucht wurde. Ähnliche Abmachungen tätigten übrigens auch andere deutsche Produktionsfirmen mit amerikanischen Erzeugern, doch blieb dabei wenigstens die Verleihorganisation in deutschen Händen, so daß die Spielpläne dadurch keine Schädigungen erlitten.



*Evelyn Holt*





*Liane Haid*

Über die Neuordnung dieser Verträge gab Generaldirektor Klitzsch bei der Generalversammlung der Ufa im Februar 1928 folgende Aufklärungen:

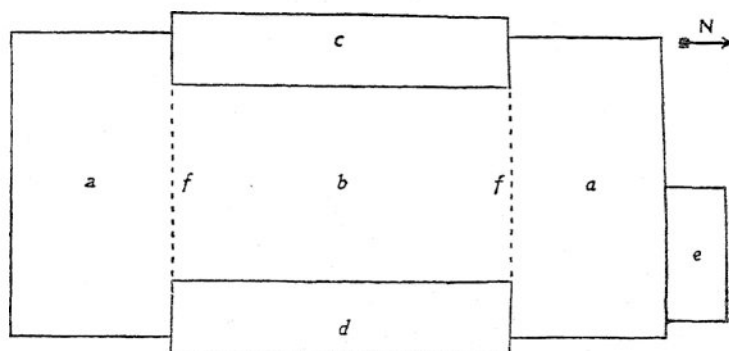
„Der ungünstige Universalvertrag, der die Abnahme von 50 amerikanischen Filmen gegen eine feste aber zu hohe Garantie vorsah, konnte nach Übernahme von 15 Filmen aufgelöst werden. Die Verträge mit Famous-Lasky und Metro-Goldwyn haben sich in ihrer ursprünglichen Gestalt als unzweckmäßig erwiesen. Die von uns vorgetragenen Abänderungswünsche stießen bei den erwähnten Firmen auf Verständnis. Angesichts des Interesses, das die Filmöffentlichkeit gerade diesen Verträgen entgegenbringt, möchten wir über die wichtigsten Punkte der am 11. Februar d. J. endgültig ratifizierten Verträge, denen im August vorigen Jahres eingehende Verhandlungen in New York vorangingen, folgendes mitteilen: Die Verträge wurden um vier Jahre verkürzt. Sie finden am 31. August 1932 ihr Ende. Der Parufametverleih hatte das Recht, aus der Produktion der Ufa 20 der besten Bilder auszuwählen. Da nun auch die Filmbedürfnisse von Ufaleih zu befriedigen waren, so wäre die Ufa gezwungen gewesen, eine Produktion von etwa 40 Filmen mit dem damit verknüpften Risiko aufrechtzuerhalten, die materiell gar nicht zu ermöglichen ist. Deshalb wurde mit unseren amerikanischen Freunden vereinbart, daß Parufamet, an der die Ufa mit 50<sup>0</sup>/<sub>100</sub> auch in Zukunft beteiligt bleibt, künftig nur amerikanische Bilder, sowie eine Anzahl Ufa-Kulturfilme verleiht. Die eigenen Filme und die Wochenschauen der Ufa und Deulig werden künftig nur durch Ufaleih vertrieben, der sich im übrigen auf den Verleih der europäischen Spitzenproduktion beschränkt. Das Ergebnis dieser Abmachung ist, daß Ufaleih wieder die alte Stellung einnehmen kann und daß es möglich ist, das Produktionsprogramm und damit die Kapitalkaufwendung erheblich zu verringern. Die Verpflichtung gegenüber Paramount und Metro, 50<sup>0</sup>/<sub>100</sub> der gesamten Spielwochen der Ufa-Theater mit den durch Parufamet gelieferten Filmen dieser beiden Firmen zu

belegen, ist auf etwa  $33\frac{1}{3}\%$  herabgesetzt worden, mit der Maßgabe, daß ein bestimmtes Auswahlssystem den Ufa-Theatern die zugkräftigsten Filme der beiden Gesellschaften sichert und so einen rationellen Theaterbetrieb ermöglicht. Bezüglich der Wochenschauen verzichteten Paramount und Metro darauf, für Deutschland eigene Wochenschauen herauszubringen. Gleichzeitig verpflichtete sich die Ufa zur Abnahme des aktuellen Wochenschau-materials der vorerwähnten Firmen zum Zwecke der Verwendung in ihren Wochenschauen. Weiter übernahmen unsere amerikanischen Freunde die Verpflichtung, während der nächsten Jahre in Deutschland weder direkt noch indirekt Theater zu erwerben oder eine eigene Produktion aufzuziehen. Endlich wurden für die Abnahme unserer Filme in Amerika mit den erwähnten Firmen neue Vereinbarungen getroffen, die erwarten lassen, daß die Zahl der in Amerika zum Verleih kommenden Ufa-Filme in Zukunft größer sein wird als in der Vergangenheit.

So erscheinen die Grundlagen für eine geschäftliche Entwicklung unserer Gesellschaft geschaffen. Wir verhehlen uns indessen nicht, daß bis zum Erfolg, bis zu einer wirklichen Gesundung der deutschen Filmindustrie, noch viele und sorgsame Arbeit erforderlich ist.“

Soweit Herr Generaldirektor Klitzsch in der heurigen Generalversammlung. Damals erwies sich jedoch das unter so drückenden Bedingungen aufgebrauchte Geld für die Ufa als ziemlich wertlos, denn die Deutsche Bank stürzte sich darauf, verwendete es zur Tilgung ihrer eigenen Forderungen, und obgleich nun der Ufa für weitere Expansion keine Mittel zur Verfügung standen, mußte sie wohl oder übel mit der Erzeugung fortfahren, um ihre eigenen Theater zu beliefern und die Kontingentverpflichtungen zu erfüllen. Ein riesiges neues Atelier, das größte der Welt, wurde in Neubabelsberg errichtet, wo man die Produktion in großem Stile fortsetzte. Verschwendung, Unfähigkeit zur Zusammenfassung der Geldmittel oder zur Einhaltung der festgesetzten Zeiteinteilung

sowie Unvermögen, den Publikumsgeschmack zu treffen, führten von einem Mißerfolg zum anderen. Für die Erzeugung von „Metropolis“ war ein Jahr angesetzt worden und man brauchte zwei, um fertig zu werden. „Das letzte Lachen“, ein so überaus prächtiges Stück Filmkunst, gefiel den Kinobesitzern nicht. Nichts geschah, um regelmäßig Filme herauszubringen, die sich gut verkaufen ließen.



Grundriß des neuen Ufa-Ateliers in Neubabelsberg

Bebaute Fläche: 6530 m<sup>2</sup>

- a Nord- und Südhalle, jede 33×68 m; Gesamtfläche 4026 m<sup>2</sup>,
- b Mittelhalle 39×68 m, Grundfläche 2652 m<sup>2</sup>, Höhe 15 m,
- c Beheizungsanlage und Magazine,
- d Garderoben, Ankleideräume, Büro des Regisseurs, 48 Räume,
- e Elektrische Kraftanlage,
- f Feuersichere Schiebetüren.

Die Ufa verausgabte ungeheure Summen, doch gelang es ihr nicht mehr, sich von der deutschen Regierung, sei es durch Subventionen, sei es durch Anleihen neue Geldmittel zu beschaffen. Schulden wurden angehäuft und anfangs 1927 hatte die Situation abermals einen kritischen Punkt erreicht. Das Große Hauptquartier, in welchem das riesige Café Vaterland (vor dem Kriege hieß es Piccadilly) ein Kinotheater und ausgedehnte Kanzleiräume untergebracht waren, wurde im März um 20 Millionen Mark ver-

kauft und die Ufa übersiedelte nach der Kochstraße in eine anspruchslosere Umgebung. Überraschend daran ist, daß man sich nicht schon früher dazu entschlossen hatte. Immerhin brachte diese Maßnahme den Erfolg, daß Adolf Zukor von der Paramount nach Berlin kam und daß die Ufa nunmehr bessere Bedingungen für den Absatz ihrer Filme in Amerika durchsetzen konnte. Durch den Verkauf der Realität wurde wohl die Schuld von 16 Millionen getilgt, aber für Investitionen blieb wenig Geld verfügbar – der alte Jammer!

Die neue Finanzgruppe, die es unternommen hat, die Ufa wieder auf ihre Füße zu stellen, wird von Herrn Hugenberg, dem Berliner Zeitungskönig, vertreten und man will wissen, daß sein Auftreten den künftigen Ufafilmen einen monarchistischen Einschlag verleihen wird. Vor allem dürfte jedoch das Geschäft in Frage kommen und man hofft, daß Hugenberg und sein Statthalter, Herr Generaldirektor Klitzsch, zunächst straffere Geschäftsmethoden in der Führung der Gesellschaft zur Geltung bringen werden.

Es wäre jammerschade, wenn die deutschen Ateliers, von denen auch die Amerikaner, wie sie selbst zugeben müssen, die wertvollsten Anregungen empfangen haben, aus politischen Gründen in ihrer Produktion erlahmen würden. Der technische Aufbau von „Varieté“ z. B. bedeutete für Amerika eine Offenbarung und das Stück lief im Rialtotheater am Broadway zwei Monate lang. Auch der außerordentliche Erfolg von „Walzertraum“ rief in New York Überraschung hervor; der Film wurde 14 Tage lang im Kapitol vorgeführt und trug am letzten Tag allein 13000 Dollar ein. Das Publikum schwärmte und war von diesen beiden Filmen berauscht; jedenfalls hatten sie den Beweis erbracht, daß Klima und atmosphärische Bedingungen von Kalifornien keineswegs die unerläßlichen Grundbedingungen für gute Filmwerke sind.

Wie die Dinge heute stehen, könnten es sich die Amerikaner gar nicht leisten, die Ufa kaltzustellen, da sie ja sonst gezwungen





Photo: Balázs

*Ossi Oswalda*





Polyphot

*Lil Dagover*

wären, viele ihrer Filme selbst in Deutschland zu drehen, um den Kontingentbestimmungen zu entsprechen.

Erich Pommer, seinerzeit Generaldirektor der Ufa, dann bei der Paramount, heute wieder für die Ufa verpflichtet, hat einmal die Ansicht ausgesprochen, daß der kritische Moment für die deutsche Filmindustrie eintrat, als die Ufa gezwungen war, von den Amerikanern Geld zu borgen. Hätte sich die Deutsche Bank damals bewegen lassen, mit ihren Forderungen zuzuwarten, so wäre aus Deutschland im Jahre 1927 ein bedeutendes Filmland geworden. Aber die Kündigung der Kredite gerade in diesem Augenblicke beunruhigte die Geldgeber, nicht allein in Berlin sondern auch in anderen Finanzzentren und die Geldaufbringung wurde seit jener Zeit immer schwieriger.

Übrigens heißt es wieder in Deutschland, die Mißerfolge Pommers seien darauf zurückzuführen, daß er alles selbst besorgen wollte. Ursprünglich an die Spitze der Verwaltung gestellt, maßte er sich bald auch die Beaufsichtigung der Filmherzeugung an und entwarf sogar persönlich die führenden Filme. Zweifellos versteht er mehr vom Filmgeschäft als jeder andere Mensch; hat er doch schon als Knabe bei Léon Gaumont in Paris angefangen und im Laufe der Jahrzehnte unbegrenzte Erfahrungen gesammelt. Er gehört also gewiß nicht zu jenen, die zum Filmgeschäft gegangen sind, weil sie nichts anderes anzufangen wußten.

Pommer befürwortet einen möglichst regen Austausch von Ideen und Menschen innerhalb der Filmbranche. Seiner Ansicht nach wird der Aufschwung des europäischen Filmgeschäftes durch die gegenseitige hermetische Absperrung der Nationen lahmgelegt. Einer Art paneuropäischen Filmkonzerns wird gegenwärtig in Berlin überhaupt viel das Wort geredet. Man fühlt dort – mit Recht oder mit Unrecht –, daß eine Zeit kommen mag, da amerikanische Filme in Europa nicht mehr den gleichen Anklang finden könnten wie heute, der Reiz der Neuheit könnte sich auch einmal verbrauchen und für diese Eventualität sollte man gerüstet da-

stehen. Sicher ist, das es zahllose Sujets gibt, die man in europäischen Ländern gerne sehen würde, während sie in Amerika kein Interesse erwecken und dort kaum je Verbreitung finden werden.

Gegenwärtig geht das Bestreben der europäischen Produktion noch dahin, aus dem großen ergiebigen amerikanischen Markt Gewinn zu ziehen. Kann für einen europäischen Film die Einfuhr nach Amerika erwirkt werden, so darf mit ziemlicher Sicherheit auf großen Verdienst gerechnet werden. Amerika erzeugt aber selbst viel mehr Filme, als es im eigenen Lande vorführen kann. Kein amerikanischer Verleiher sieht einen europäischen Film auch nur von der Seite an, es müßte sich denn um einen ganz besonderen Schlager handeln, und wie viele gibt es deren auf der Welt? Weder „Variété“ noch „Metropolis“ wären ohne das Übereinkommen zwischen Paramount, Metro und Ufa jemals auf den amerikanischen Markt gekommen. Die Amerikaner dürften jedoch über diese Erfolge der deutschen Filmkunst selbst recht peinlich überrascht gewesen sein.

Es würde sich empfehlen, diese Sucht nach Gewinnung des amerikanischen Marktes aufzugeben. Viel klüger wäre es, eine pan-europäische Produktionsallianz zustande zu bringen, nicht so sehr, um der amerikanischen Invasion entgegenzutreten, als vielmehr, um für den europäischen Film in Europa selbst Raum zu schaffen. Die ganze europäische Produktion würde dabei gewinnen. Es ist zwecklos, immer wieder zu predigen „schafft gute Filme und sie werden den Markt erobern“; denn die Filmindustrie kann nicht auf einige erstklassige Filme aufgebaut werden. Das rentable Filmgeschäft beruht auf der ständigen Erzeugung gangbarer Ware und deren regelmäßigen Verkauf. In Deutschland, Frankreich und Großbritannien bestehen über 10000 Kinos und eine gutorganisierte Zusammenarbeit könnte auf diesem Markt allein ein schönes Geschäft aufbauen.

Die Gemeinschaftsproduktion mit anderen Ländern findet in Deutschland immer mehr Anklang. Eine große Anzahl der jüngst



Photo: Ufa

*Brigitte Helm*





Photo: Ufa

*Gerda Maurus*

hergestellten Filme weist schon gemischte Besetzung mit Stars der verschiedensten europäischen Länder auf. Hierbei wird natürlich auch die kommerzielle Interessengemeinschaft nicht außeracht gelassen; insbesondere französisches und englisches Kapital beteiligt sich gerne und in zunehmendem Maße an der deutschen und österreichischen Filmproduktion, deren vorzügliche Qualität rückhaltlose Anerkennung findet. So wurde in letzter Zeit ein deutsch-französisches Gemeinschaftsübereinkommen zwischen der Terra-Film A. G. und der Cinéromans, Paris, bekannt; die British International hat eine Produktions- und Organisationsgemeinschaft mit der Südfilm (Emelka) in Deutschland und der Sascha in Wien abgeschlossen.

Der Erfolg eines Filmes beruht aber zum größten Teil auf guter Regie, und in Deutschland gibt es gute Regisseure. In „Variété“ z. B. liegt der Handlung ein recht dürftiger Dreieckskonflikt zugrunde, der bei einer Durchschnittsaufmachung geradezu banal wirken würde – allein bei genialer Regie und mit der richtigen Auffassung gedreht, wurde ein prachtvoller Film daraus. Gründliche Beherrschung der Regie erzeugt eben jenen Sinn für Bildwirkung, jenes Gefühl dafür, was ein Publikum fesselt und bewegt. Wem dieses Gefühl versagt ist, der kann niemals daran denken, mit Erfolg Filme zu drehen und soll es lieber bleiben lassen.

Nun ist aber in letzter Zeit eine neuerliche Änderung der Situation dadurch eingetreten, daß die Reichsregierung bei den internationalen Wirtschaftsverhandlungen in Genf ein Einfuhrverbot für Filme nicht angemeldet hat, weil ein solcher Vorbehalt mit der grundsätzlichen Forderung Deutschlands nach Beseitigung aller Ein- und Ausfuhrbeschränkungen nicht vereinbar wäre. Dies hat zur Folge, daß ab 1. Juli 1929 auch der Filmschutz und damit die Kontingentierung in Fortfall kommen werden. Für die Zeit bis dahin ist die Zahl der auszugebenden Kontingentscheine auf 260 fixiert.

Wie sich die deutsche Filmproduktion nach Abschaffung des Kontingents weiterentwickeln soll und wird, ist wohl auch dem

Eingeweihtesten ein Rätsel. In Kreisen der Filminteressenten hofft man vielfach auf eine Lockerung der sog. Lustbarkeitssteuer, deren außerordentlich drückenden Bestimmungen (Gesamtertrag 30 Millionen Mark!) man die Schwierigkeiten der Ufa sowohl als auch die beispiellosen Zusammenbrüche innerhalb der deutschen und österreichischen Filmindustrie während der letzten Jahre zuschreibt. Während die Regierungen sämtlicher europäischer Staaten, zumal Frankreichs, Englands und Italiens alles aufbieten, um die Inlandproduktion zu entwickeln, in der richtigen Erkenntnis, daß eine heimische Filmindustrie nicht allein aus wirtschaftlichen und kulturellen Erwägungen, sondern auch aus Gründen der Wertgeltung eines Volkes von ungeheurer Wichtigkeit ist, halten die Regierungen und Gemeinden Deutschlands und Österreichs nach wie vor an diesem Steuerobjekt fest. In der Inflationszeit geboren, verfolgte die Lustbarkeitssteuer bekanntlich den Zweck, jede Art von Luxus steuertechnisch zu erfassen; sie beträgt heute noch in den deutschen Ländern beim Kinogewerbe bis zu 40% des Bruttoertragnisses! Daß keine Industrie der Welt, und sei es die bestfundierte, es vertrüge, wenn die öffentliche Hand auf jene Stelle, wo die Ware schließlich abgesetzt wird, greifen und den Löwenanteil für sich beanspruchen würde, ist für jeden logisch Denkenden ohne weiteres klar. In Amerika dem Lande ohne Einkommensteuer (bis zu 5000 Dollar), ist auch jede Theaterkarte unter 1 Dollar steuerfrei; und da die Eröffnung von Lichtspieltheatern an keinerlei Konzession gebunden ist, entstehen allenthalben neue und hochwertige Kinobetriebe, die es der heimischen Industrie ermöglichen, die Kosten für die Herstellung des Negativs schon im Inlande zu amortisieren. Ein gesunder Inlandsmarkt ist überhaupt das Rückgrat einer jeden Filmindustrie und zugleich die Voraussetzung für die Herstellung jener kostspieligen monumentalen Filmwerke, die bis in die entlegensten Länder bei den fremden Nationen als Ausdruck der Tüchtigkeit eines Volkes so nachhaltigen Eindruck hinterlassen und gleichzeitig für den Absatz aller übrigen Filme den



Schrittmacher darstellen. Die deutsche Filmausfuhr wird heute auf zirka 20 Millionen Mark geschätzt, jene Amerikas auf 320 Millionen Mark!

Von den bedeutenderen deutschen Produktionsfirmen seien noch folgende erwähnt:

Afa-Film A. G., zu deren Hauptstars Harry Liedtke und Mady Christians zählen; stellte 1927 neun Filme her, die sich oft in der Wiener Operettenatmosphäre bewegen, wie „Das ist mein Wien, die Stadt der Lieder“.

Ama-Film Ges. m. b. H., deren bekanntester Film 1927 „Alraune“ mit Brigitte Helm war.

Defu (Deutsche Filmunion), eine Gründung der First National, Hauptstar Lya Mara.

Deulig befaßt sich hauptsächlich mit Produktion von Kurz- und Lehrfilmen, sowie Wochenschauen.

Emelka (Münchner Lichtspielkunst A. G.), mit ihrem Hauptsitz in München, muß als das zweitgrößte Filmunternehmen Deutschlands bezeichnet werden; sie ist mit der Südfilm liiert, die jedoch das Verleihgeschäft bevorzugt. Ungemein rührige Produktion. Bekannter Film aus letzter Zeit „Fremdenlegionär“.

Nationalfilm A. G., Berlin, große Erfolge künstlerischer Filme, u. a. „Katzensteg“, „Fridericus Rex“.

Fox Europa Produktion, wie der Name schon sagt, eine Gründung William Fox; Hauptwerk der letzten Zeit „Berlin, die Symphonie der Großstadt“; beabsichtigt zehn Großfilme im Jahr herzustellen.

Greenbaum-Film G. m. b. H., erzeugte 1927 zahlreiche Filme, unter anderen „Wien, du Stadt meiner Träume“, mit Liane Haid.

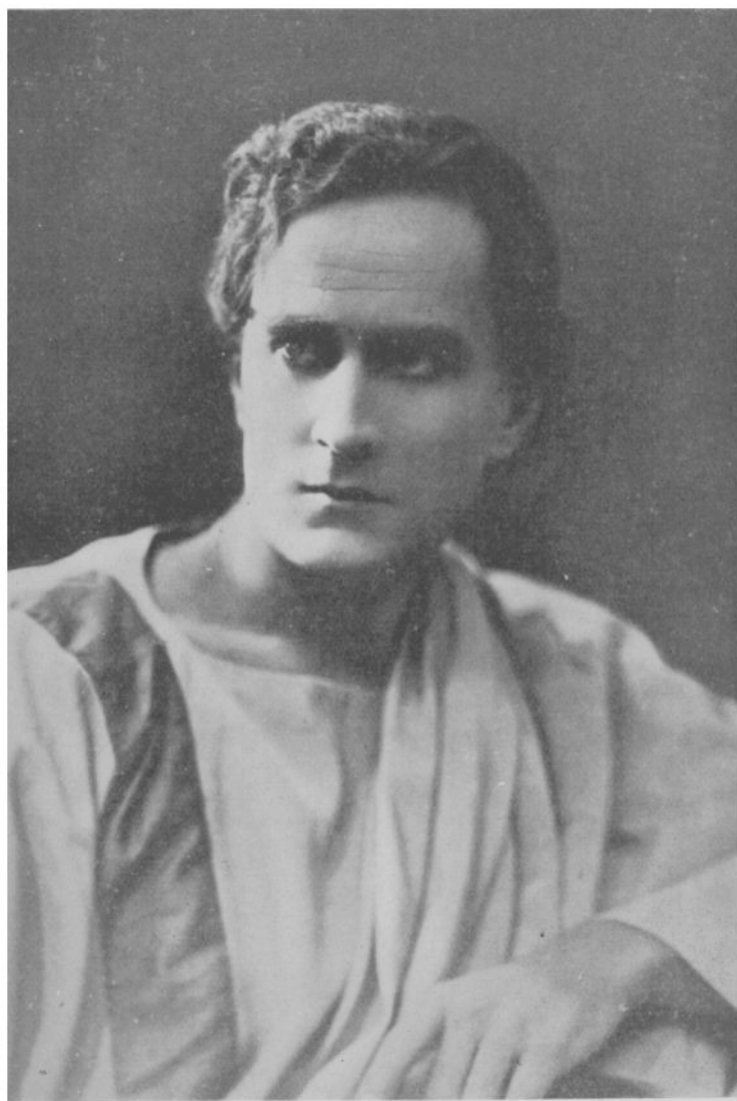
Poetic-Film, Hauptstar Elisabeth Bergner; erfolgreichste Filme „Nju“, „Liebe“, „Donna Juana“; Regisseur Paul Czinner.

Terra-Film A. G., rührige Produktion; Haupterfolg „Königin Luise“ mit Mady Christians.

In Berlin und Umgebung befindet sich wohl ein Dutzend Ateliers; Neubabelsberg und ein zweites, weniger modernes Atelier, Tempelhof, gehören der Ufa. Ersteres ist eine halbe Stunde Autofahrt von Berlin, im Föhrenwald nahe beim schönen Wannsee, reizend gelegen, wo im Sommer alles badet und dem Segelsport huldigt. Dort steht die größte Atelierbühne der Welt. Sie wurde erst 1927 vollendet und weist kolossale Dimensionen auf; mit 125 Meter Länge, 60 Meter Breite und 18 Meter Höhe übertrifft sie alles, was in Hollywood zu sehen ist. Das Gebäude ist durch riesige Schiebetüren, die bis zur ganzen Höhe emporsteigen, in drei große Abteilungen geteilt, so daß entweder die ganze Länge ausgenutzt wird oder die Unterabteilungen getrennt für einzelne Aufnahmen verwendet werden können.

Ganz vorzüglich sind die Garderoberräumlichkeiten angeordnet, die sich im ersten Stock über dem Haupteingang in der Mitte des Gebäudes befinden. Jedes einzelne Zimmer ist in einer anderen Farbe gehalten, hat sein eigenes Badezimmer und ist mit Merkurlampen ausgestattet, so daß sich der Darsteller in der gleichen Beleuchtung schminken und herrichten kann, in der er zu ebener Erde auftreten wird. Für die Errichtung fester Einbauten ist reichlich Raum vorhanden und hierzu kommen die gewaltigen äußeren Bauten, wie z. B. die in „Metropolis“ benutzte Kathedrale. Sogar ein kleiner zoologischer Garten befindet sich in Neubabelsberg und natürlich sind auch alle nötigen Kanzleien, Kaufläden, Entwicklungsanlagen und Werkstätten vorhanden.

Das Atelier in Staaken zeigt fast ebenso gewaltige Ausmaße. Es liegt 20 Minuten Autofahrt von Berlin, ist 260 Meter lang, 30 Meter hoch, war einst eine Zeppelinhalle und eignet sich für Filmaufnahmen vorzüglich. Es steht im Besitz der Filmwerke Staaken und wird auf Wunsch vermietet. Acht verschiedene Gesellschaften haben dort schon gleichzeitig mit vollem Apparat gearbeitet, ohne sich gegenseitig zu behindern; etwa 70 Filme werden dort im Jahre aufgenommen. Die Ateliergesellschaft stellt alles Material für Bau-



*Alfons Fryland*





Photo: Ufa

*Werner Krauss*

ten, Arbeitskräfte, Lampen usw. bei – die Filmgesellschaft braucht nur ihre Darsteller mitzubringen und kann ohne weiteres zu drehen beginnen.

### England

In Großbritannien war die Filmindustrie von allem Anfang an durch ungünstige klimatische Verhältnisse in ihrer Entwicklung gehindert; Nebel, Feuchtigkeit und Ruß beeinträchtigten nicht allein die Aufnahmen des Films, sondern auch dessen Verarbeitung. Durch die technischen Fortschritte, besonders in den Beleuchtungsanlagen, sind diese Nachteile wohl teilweise beseitigt worden, doch vermochte man in England die junge Industrie trotz reichlicher zur Verfügung gestellter Geldmittel bisher nicht in befriedigender Weise zu entwickeln.

Anfangs ging noch alles gut. Vor Beginn des Weltkrieges, als man eben die ersten Ateliers einzurichten begann, erzeugte Großbritannien, das ja an der Erfindung der Kinematographie, wie wir gesehen haben, namhaften Anteil genommen hatte, noch etwa 75% aller im Lande vorgeführten Filme. Allein der Filmherzeugung haftete immer etwas Dilettantenhaftes an. Man stümperte so nebenbei als Ergänzung zum Theaterbetrieb in der Filmbranche umher und das Großkapital hielt sich von der Produktion ferne. Auffallend ist, daß die englischen Filmveteranen, die dem Geschäft seit 1903 angehören, in ihren Reihen keinen einzigen Juden aufweisen. Und gerade diese Veteranen besorgten die undankbarste Arbeit; sie ergründeten die Bedingungen des heimischen Marktes; dachten aber selbst kaum an die ungeheuren Expansionsmöglichkeiten nach jeden bewohnten Winkel der Welt.

Wäre der Krieg nicht im kritischen Momente gekommen, so hätte sich das englische Geschäft wahrscheinlich in seiner nationalen Eigenheit stetig und sicher weiter entwickeln können und dem britischen Film wäre vermutlich ein ebenso ansehnlicher Platz beschieden gewesen wie dem englischen Theater. Die englischen

Filme wären außerhalb der heimischen Inseln wohl ohne Schwierigkeit verkäuflich gewesen, weil sie ungewöhnlich und besonders gewirkt hätten. Nach dem Kriege gestaltete sich die Lage freilich viel ungünstiger, denn für Durchschnittsfilme fand man keinen Absatz und für Qualitätsfilme kein Geld. Auch hatten die Amerikaner inzwischen mit ihren pfiffigen, oberflächlichen Kindereien den englischen Publikumsgeschmack verzogen, zu einer Zeit, da er während des Krieges am leichtesten zu beeinflussen war.

Hierin erwies sich der Amerikaner als ungemein schlau: er wußte seine Produktion auf einem gewissen, nicht sehr hohen Niveau zu erhalten, das jedoch dem gedachten Zwecke vollkommen entsprach; er verstand es, dem Publikum eine anspruchslose gefällige Kost vorzusetzen und unter diesen Umständen sank die Frage, ob gute oder schlechte Filme zu drehen seien, zu sekundärer Bedeutung herab. In Amerika nennt man diesen Trick „Filmgefühl“ (Picture-sense), ein vorzüglich gewähltes Wort, um auszudrücken, daß jener, der es besitzt, die Launen und geheimen Wünsche des Publikums erkannt hat und zu erfüllen vermag. Dies führte zur Entdeckung und Verwertung des marktgängigen Spielfilms und zu seiner überaus mühseligen Massenproduktion, eine Aufgabe, die wesentlich schwieriger zu bewältigen ist, als etwa die Massenherstellung von Automobilen. In England hat man nie daran gedacht, die Vergnü- gungsbranche von diesem Gesichtspunkte aus zu betrachten und man hätte sich dort niemals träumen lassen, daß das Theater vom Kino überflügelt würde. Da sich nun Amerika mit aller Wucht des Weltfilmgeschäftes bemächtigte, hatte man in Großbritannien nichts dagegen einzuwenden, insolange nicht London als das dra- matische Zentrum der beiden gleichsprachigen Nationen davon be- rührt wurde. Auch jene englischen Geschäftsleute, die sich seit dem Kriege zahlreich am Filmgeschäft beteiligt haben, taten bisher wenig zur Verbreitung der englischen Filmproduktion, da sich ja durch Ankauf und Verleih amerikanischer Filme viel leichter und schneller Geld verdienen ließ.

Nach dem Waffenstillstand setzte wohl die Produktion in be-  
scheidenem Maße wieder ein, doch waren die Erzeuger nicht im-  
stande, dem heimischen Publikumsgeschmack, geschweige denn  
den Weltmarktbedürfnissen zu entsprechen; man drehte biblische  
Filme, Sportereignisse und alle möglichen uninteressanten Dinge,  
erzeugte Filme in die Hunderte, die aber niemand kaufte, da die  
Amerikaner fortfuhren, mit leichten Spielfilmen den Markt zu be-  
herrschen. Furchtbare Verluste waren die Folge.

Es erübrigt sich zu sagen, daß die Amerikaner über ihren Erfolg  
in England angenehm überrascht waren, und als sie erkannt hat-  
ten, daß die britischen Verleiher aus den amerikanischen Filmen  
ansehnliche Profite zogen, schritten sie daran, ihren Zugriff auf den  
europäischen Markt noch mehr zu befestigen. Die Paramount kün-  
digte ihrem Verleiher und etablierte eine eigene Verleihanstalt in  
Wardour Street; die First National gründete eine englische Toch-  
tergesellschaft (deren Kapital den Betrag von 100 Pfund niemals  
überstiegen hat) zum Vertrieb ihrer eigenen Bilder; Sir William  
Jury, der Doyen des britischen Geschäftes, ließ sich zum Vertrieb  
der Metroerzeugnisse mit Marcus Loew in eine Interessengemein-  
schaft ein, die sich den Namen Jury-Metro-Goldwyn beilegte.

Die Versuchung, durch den Verleih amerikanischer Filme leicht-  
er zu Geld zu kommen, war für die meisten englischen Produzen-  
ten zu mächtig, und wenn sie auch nicht alle das Filmdrehen auf-  
gaben, begann man es doch als nebensächlich zu betrachten. In den  
unzulänglichen Ateliers wurden bloß fallweise kleinere, ausschließ-  
lich für den lokalen Bedarf bestimmte Filme hergestellt. Der euro-  
päische Geschmack lehnte diese Produkte ab, ja selbst in den bri-  
tischen Dominions waren sie kaum anzubringen.

Die Vorherrschaft Amerikas wurde stillschweigend anerkannt  
und amerikanische Methoden als unübertrefflich bewundert. Für  
den wöchentlichen Bedarf der Kinos waren immer weniger briti-  
sche Filme erhältlich und solche von mittlerer Qualität (Program-  
filme, wie sie genannt werden) kamen fast immer teurer zu stehen

als die gleichwertige ausländische Ware. Raffte man sich einmal auf, englische Filme in Schwung zu bringen und sich von dem amerikanischen Druck zu befreien, so geschah dies in unzulänglicher Weise und ohne System. Die britischen Filmleute konnten sich zu keiner geschlossenen Aktion finden und die einzelnen Abteilungen innerhalb der Branche befahdten sich auf das heftigste. Die Erzeuger konnten mit den Forderungen der Zeit nicht Schritt halten, gute heimische Filme erschienen nur sporadisch auf dem Markt und die Verluste waren grauenhaft.

Die Amerikaner wären Narren gewesen, wenn sie, nach Eroberung des Filmmarktes, nicht alles zu seiner Erhaltung unternommen hätten. Die hierbei angewendeten Methoden sind einfach und probat; die besten Qualitätsfilme („super“) werden als Vorspann benutzt, um den Schund an den Mann zu bringen. Der amerikanische Verleiher spricht zum Kinobesitzer: „Sie wünschen ein Jahresprogramm? Gut, dann nehmen Sie meinen ganzen Vorrat – ein Film pro Woche –, ich gebe es Ihnen billig. Paßt Ihnen das nicht, dann kann ich Ihnen die drei oder vier Schlager auch nicht ablassen; ich weiß ja, daß Ihnen gerade an diesen gelegen ist.“

Den hier geschilderten Vorgang nennt man Blocksystem; das „Blindbuchen“ bedeutet nur noch einen weiteren Schritt in diesem Programm. Der amerikanische Verleiher schließt mit dem Kinobesitzer ab, indem er verspricht, die Filme zeitgerecht wöchentlich zu liefern und dieser schlägt ein, weil er fürchtet, sonst leer auszugehen. Jeder Kinobesitzer wird die großen Kassafilme wie „Die zehn Gebote“ oder „Ben Hur“ blind beziehen – aber, um diese zu erhalten, muß er gewöhnlich auch soundsoviel Prozent zweitklassigen Schund ebenso blind mit in den Kauf nehmen.

Ende 1924 hatte die Filmtätigkeit in England nahezu ganz aufgehört; von den 8 größeren Ateliers waren 7 gesperrt, die Amerikaner überschwemmten das Land mit ihren Produkten und gewannen Unsummen (man spricht von einem Film, der in Großbritannien allein 3 Millionen Mark eintrug!) und während des Jah-





*Hall Davis*





*Mabel Poulton*

res 1925 waren 95 % aller auf den britischen Inseln sowie 100 % der in den Dominions gezeigten Filme amerikanischen Ursprungs. Noch im Jahre 1927 betrug das Verhältnis weit über 80 %. Die Leihgebühren, die jährlich von England an Amerika gezahlt werden mußten, werden auf wenigstens 30 Millionen Pfund geschätzt.

Die Wiedergeburt des englischen Filmes 1926 ist eine der bemerkenswertesten Ereignisse auf dem Weltfilmmarkt. Ideelle und materielle Gründe wußten hier in kurzer Zeit Wandel zu schaffen. Das große britische Weltreich konnte nicht hinter kleineren, in jeder Beziehung schwächeren kontinentalen Ländern (wie etwa Österreich) zurückstehen. Die Regierung ließ der aufblühenden heimischen Produktion in weitgehendem Maße ihre Förderung zuteil werden und dieses Interesse genügte, um auf die Erzeuger stimulierend zu wirken. Schon 1926 – ein Jahr vor Einbringung der Quotabill –, wurden 6 neue Filme vorgeführt, erregten Interesse und fanden Abnehmer. Die Quotabill selbst wurde unter dem Eindruck des deutschen Kontingentgesetzes im Sommer 1927 eingebracht. Verleiher und Kinobesitzer wurden durch sie veranlaßt, einen gewissen Prozentsatz britischer Filme zu vertreiben und zu zeigen, und zwar im steigenden Verhältnis: von 5 % im Jahre 1928 bis 25 % im Jahre 1940. Das „Blindbuchen“ wurde durch dieses Gesetz untersagt; jeder in England zur Aufführung gelangende Film mußte vor Kontraktabschluß auf der Filmleinwand gezeigt und so zum Kauf angeboten werden.

Die schon früher fallweise zustande gekommene Kompaniearbeit englischer Filmindustrieller mit kontinentalen Produzenten hat überdies weitere Fortschritte gemacht. Die bedeutendste Produktionsgesellschaft, die British International Pictures Ltd, deren Richtlinien schon aus ihrem Firmentitel hervorgehen, hat bekanntlich mit der Südfilm-A. G. und der Sascha eine Gemeinschaftsproduktion eingerichtet und eingeweihte Kreise wissen von vielfacher Beteiligung englischen Kapitals an der kontinentalen Produktion zu erzählen.

Vollends seit Anfang 1928 zeigt die englische Filmindustrie, wie „Sunday Express“ im Mai 1928 berichtet, eine außerordentliche Aktivität. Nicht weniger als 40 neue Spielfilme, von denen mehr als die Hälfte außerordentlich gefiel, wurden in den letzten Monaten den Verleihern vorgeführt; weitere 26 sind fertiggestellt, 15 sind in Arbeit und 90 entworfen, davon sollen etwa 60 noch 1928 verkaufsbereit sein. Dies ergäbe eine Jahresproduktion von rund 140 Filmen, doch bleibt abzuwarten, wie diese Massenerzeugung vom heimischen Publikum aufgenommen wird und ob sie sich ins Ausland verkaufen läßt.

Jedenfalls ist aber der tote Punkt überwunden und gegenwärtig befinden sich 25 Gesellschaften, darunter 11 größere Produktionsverbände, in mehreren vorzüglich eingerichteten Ateliers unter tüchtiger Leitung fieberhaft an der Arbeit.

Die bedeutendste Gesellschaft ist „British International Pictures“, Präsident Maxwell, Generalmanager Dent, Produktionsleiter A. Hubrich. Die Firma hatte bis Juni 1928 bereits sechs größere Spielfilme herausgebraucht, darunter „Champagner“, unter der Regie Alfred Hitchcocks mit Jean Bradin, Betty Balfour und Ferdinand von Alten; ein Film, der auch auf dem europäischen Kontinent zu sehen sein wird. Auch der beliebte italienisch-amerikanische Filmhumorist Monty Banks hat dort eben sein neuestes Lustspiel fertiggestellt. Im Verbands der genannten Gesellschaft arbeiten noch „Burlington Films“, die unter der Regie Victor Savilles einen großen Film „Tessa“ mit Maria Corda fertiggestellt haben.

Besonders rührig zeigt sich auch der britische Gaumontverband. Von seinen vier Gesellschaften stellten „Gaumont“ 5, „Gainsborough“ 3, „Ideal“ 3 und „W. and F.“ 3 Filme her. Gleichfalls in Verbindung mit Gaumont steht „British and Dominion Films“, deren bedeutendstes Erzeugnis in diesem Jahre „Dawn“, als Nurse Cavell-Film internationales politisches Aufsehen zu erregen vermochte.

Von anderen Gesellschaften sind erwähnenswert: „British Instructional“ (3), „First National-Pathé“ (4), „Archibald Nettlefold Production“ (4), „British Filmcraft“ (2), „British Lion“, Hauptteilnehmer der bekannte Romancier Edgar Wallace, von dem heuer zwei Filmsujets gedreht wurden. Überdies bestehen noch mehrere kleinere Gesellschaften, die heuer je einen Film produziert haben.

Natürlich sind auch die großen amerikanischen Produzenten emsig bemüht, in England Filme herauszubringen, um den Quotabestimmungen zu entsprechen. So arbeitet „Archibald Nettlefold“ für United Artists, „Welsh Pearson“ für die Paramount, „British Instructional“ für Fox und „First National-Pathé“ für First National.

Auch innerhalb der britischen Filmbranche macht sich übrigens immer mehr eine Neigung zur Trustbildung bemerkbar. Die kräftigste Filmkombination in Großbritannien stellt heute die bereits erwähnte Gaumontgruppe dar. Ursprünglich eine französische Gründung, wurde die Firma Gaumont von den Brüdern Bromhead reorganisiert und nach Auszahlung der französischen Teilhaber mit einem ansehnlichen Kapital gegründet. Heute umfaßt die Gaumontgruppe die Tätigkeit von vier Erzeugerfirmen, und zwar „Gaumont“, „Ideal“, „Gainsborough“ und „W. and F.“; ferner drei Lichtspieltheaterbetriebe: „Gaumont-British“, „Denman Trust“ und „General Theatres Corporation“, die insgesamt etwa 200 Kintheater (darunter drei der bedeutendsten Westendtheater) kontrollieren. Die Gaumont steht übrigens auch mit der Ufa in einer gewissen Interessengemeinschaft.

An nächster Stelle ist der Beaverbrook-Konzern zu erwähnen. Lord Beaverbrook stammt aus Kanada und ist heute nicht allein Eigentümer des „Daily Express“ und des „Sunday Express“, sondern beherrscht auch die „Provincial Cinema Theatres Ltd.“, eine Gruppe von etwa 100 Lichtspieltheatern. Lord Beaverbrook ist auch Hauptaktionär der großen Verleihfirma „Pathé Frères Cinéma“, trotz ihres französischen Namens heute ein rein eng-

lisches Unternehmen, das mit der Londoner Filiale der amerikanischen Großproduzentin „First National“ aufs engste verbunden ist. In den Kinos der „P. C. T.“ sind mithin hauptsächlich Filme von Pathé und First National, manchmal auch solche von United Artists zu sehen.

Gaumont und Beaverbrook beherrschen also gemeinsam etwa 10 % aller britischen Kinotheater, immerhin ein beachtenswerter Prozentsatz, der den selbständigen Kinobesitzern so bedrohlich erschien, daß sie sich zu einem großen Verband „Cinematograph Exhibitors Association“ zusammenschlossen, dem heute 75 % aller Lichtspieltheater auf den britischen Inseln angehören. Der Zweck dieser Vertrustung war, mit den mächtigen amerikanischen Produktionsfirmen zu einem Abkommen zu gelangen und die Preise auf einem möglichst tiefen Niveau zu halten.

Beinahe wäre es innerhalb dieses Verbandes zur Gründung einer Produktionsgesellschaft gekommen; der an anderer Stelle hervor gehobene Idealzustand, daß nämlich der Theaterbesitzer seine eigenen Filme erzeugen solle, wäre damit erreicht gewesen; allein gegenseitiges Mißtrauen ließ diesen schönen Plan, vorderhand wenigstens, nicht ins Leben treten.

Die British International ist übrigens durch ihren Präsidenten, Mr. John Maxwell, an einer größeren Gruppe schottischer Lichtspieltheater und an der Verleihfirma Wardour-Films interessiert. Da diese erstgenannte Gesellschaft gegenwärtig reichlich Filme erzeugt, dürfte sie sich zur Sicherung des Absatzes für ihre erhöhte Produktion wohl bald auch um andere Lichtspieltheater umsehen.

Auch der Amerikaner I. W. Schlesinger, von dem bereits als Beherrscher der südafrikanischen Lichtspieltheater die Rede war, ist nach einem mißglückten Versuch, sich der „British International“ zu bemächtigen, bemüht, für sein afrikanisches Absatzgebiet britische Filme sicherzustellen, um für den Fall eines Quotagesetzes in den Dominions gerüstet dazustehen. Er versucht gegenwärtig



Photo: Emelka

*Christa Tordy*



Photo: Metro-Goldwyn

*John Gilbert*



*Elka Brink*



die „Phonofilm“, eine ursprünglich für die Erzeugung sprechender Filme gegründete Gesellschaft, in die Höhe zu bringen.

Wie man sieht, hat auch in Großbritannien die Trustbildung Fortschritte gemacht, und es ist vielleicht nur eine Frage der Zeit, wie lange die selbständigen Erzeuger sowie die selbständigen Kinobesitzer sich der Umklammerung durch die Trusts entziehen können.

In Elstree, eine Stunde von London entfernt, ist ein kleines Hollywood entstanden. Die British International hat hier ihr Produktionszentrum errichtet und andere Gesellschaften haben sich angeschlossen. Acht Ateliers, nach dem Hangarsystem in ungeheuren Dimensionen angelegt und mit den neuesten Errungenschaften der Filmtechnik ausgerüstet, stehen dort zur Verfügung, so daß gleichzeitig viele Filme gedreht werden können. Durch besondere Vorrichtungen ist es gelungen, die Ateliers das ganze Jahr hindurch nebelfrei zu erhalten. Andere Studios befinden sich in Welwyn Garden City und in Wembley.

### Österreich

Unter den Nachfolgestaaten der mächtigen österreichisch-ungarischen Monarchie vermochte nur das kleine Österreich auf dem Weltfilmmarkt Geltung zu gewinnen. Weniger der Umfang seiner Industrie als vielmehr die ihren Erzeugnissen innewohnenden hohen Qualitäten haben dem bescheidenen Staate diese ansehnliche Stellung errungen.

Die österreichische Filmindustrie ist ungefähr 20 Jahre alt. Den Keim zu ihr pflanzten zwei bescheidene Photographen, ein Herr Kolm, den auch seine Gattin unterstützte, und dessen Gehilfe, der jetzige Regisseur J. Fleck, in den Jahren 1908 und 1909, als sie in ihrem kleinen Photographenatelier, aber hauptsächlich im Freien, Filme von 50 bis 100 Meter Länge zu drehen begannen. Ihr erstes nennenswertes lebendes Bilddrama trug den Titel „Von Stufe zu Stufe“; der junge Schauspieler Heinz Hanus besorgte die Zusammen-

setzung und Ausführung. Aus diesen bescheidenen Anfängen entstand 1912 die „Kunstfilm“-Gesellschaft, die bald auf die Erzeugung größerer Spielfilme überging und vorzugsweise heimische Sujets – Dichtungen Ludwig Anzengrubers – verfilmte.

Als der großzügigste Schöpfer und Organisator einer entwicklungsfähigen Filmindustrie in Österreich muß der leider zu früh verstorbene Alexander (Sascha) Kolowrat bezeichnet werden. Einem alten Grafengeschlechte entstammend, warf sich Kolowrat mit wahrem Feuereifer auf alle technischen Neuerungen; hatte ihn zunächst die Automobilbranche angezogen, so widmete er die späteren Jahre seines arbeitsreichen Lebens fast ausschließlich dem Film. Er brachte als erster den Mut auf, mit größeren Mitteln an die Filmherstellung zu schreiten, gründete die „Sascha“-Gesellschaft und drehte unter anderen auch einen Film mit dem Volksschauspieler Girardi, dessen Künstlertum so der Nachwelt im Bilde erhalten blieb.

Knapp vor Ausbruch des Weltkrieges hatte Kolowrat 1914 im Verein mit Meßter die „Sascha-Meßter“ gegründet und drehte dann den ersten österreichischen Großfilm „Wien im Kriege“; ein Jahr später wurde mit dem Bau des heute noch in Betrieb befindlichen Sascha-Ateliers in Sievering begonnen, wo dann besonders große Ausstattungsfilme gedreht wurden.

Da sich die junge Industrie als lebensfähig erwies, während des Krieges überdies – mit Ausnahme von Deutschland – keine Filme aus dem Auslande eingeführt werden durften, entstanden bald andere Unternehmungen. Micofilm eröffnete später ihr in einem ehemaligen kaiserlichen Palmenhaus untergebrachtes, vorzüglich eingerichtetes Atelier zu Schönbrunn, und viele andere folgten.

Nach dem Kriege flaute wohl die Produktion etwas ab, allein schon 1919 setzte neuerdings Hochkonjunktur ein, etwa 30 Filmgesellschaften wurden gegründet und eine fieberhafte Tätigkeit setzte ein. Auf der Hohen Warte entstand das Dreamland-Atelier, ferner das Astoria- und das Mondial-Atelier. Mit großem Kapitals-

aufwand wurde die Vita Film A. G. gegründet. Ursprünglich aus der „Kunstfilm“ hervorgegangen, war diese Gesellschaft von der damals blühenden Depositenbank finanziert worden, die jedoch 1925 einen katastrophalen Zusammenbruch erfuhr. Auf dem Rosenhügel bei Mauer wurde ein umfangreiches Gelände erworben und 1919 mit dem Bau eines Riesenateliers begonnen, das erst 1923 fertiggestellt werden konnte. In allen Ateliers herrschte emsige Tätigkeit, sämtliche Bühnen waren stets voll besetzt, die gesamte Wiener Schauspieler-schaft defilierte vor der Kamera, massenhaft wurden Filme produziert. Bis zu 70 abendfüllende Laufbilder wurden damals jährlich gedreht, die Zahl der kurzen Lustspiele, der Landschafts-, Industrie- und Lehrfilme ging in die Hunderte.

Von den großen Ausstattungsfilmen der Sascha seien hier erwähnt: „Sodom und Gomorrha“, „Prinz und Bettelknabe“ (der erste Film, der nach Amerika verkauft wurde), „Der junge Medardus“ nach dem Drama von Schnitzler, „Die Sklavenkönigin“ und viele andere. Beim letztgenannten Film wurde gleichzeitig mit Cecil de Milles „Zehn Gebote“ der Durchzug der Juden durchs Rote Meer in hervorragend technischer, wenn auch in einer von der amerikanischen abweichenden Lösung gedreht.

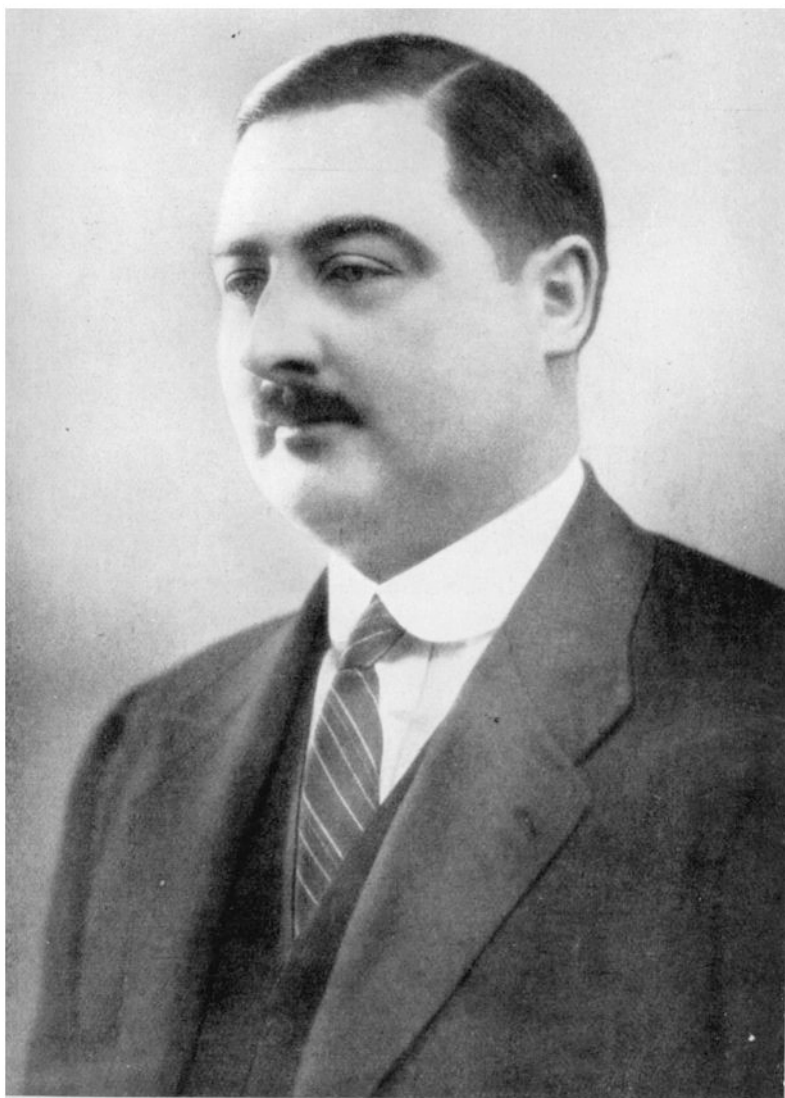
Nun traten aber drei Ereignisse ein, die fast mit einem Schlage diese blühende Industrie vernichteten. Im Herbst 1923 nahm die Inflation in Deutschland in so erschreckendem Maße zu, daß die entwertete Papiermark für die in Goldschillingen hergestellten österreichischen Filmprodukte nicht mehr an Zahlungsstatt genommen werden konnte; im Frühjahr 1924 verschlang der Wiener Börsenkrach nahezu alle bestehenden Produktionsgesellschaften und gleichzeitig nahm die Überflutung durch den amerikanischen Film ganz unheimliche Dimensionen an. 1923 waren in Wien noch 35 große Filme erzeugt worden; 1924 sinkt diese Zahl auf 16 und erreicht 1925 ihren tiefsten Stand mit 5 Filmen. Obwohl der Jahresbedarf der österreichischen Kinotheater 350 abendfüllende Spielfilme kaum übersteigt, wurden in diesen Katastrophenjahren

über 2000 Filme frei eingeführt, alles drohte durch die transatlantische Flut ertränkt zu werden.

Da ergriffen die im Wiener „Filmbund“ geeinigten künstlerischen und kunsttechnischen Mitarbeiter der Filmproduktion Österreichs die Initiative, um die vollständig brachliegende Industrie neu zu beleben. Der Anregung ihres Präsidenten Heinz Hanus folgend, trachteten sie bei der Regierung nach dem Vorbild Deutschlands ein Kontingentierungsgesetz zu erwirken. Nach vielen Kämpfen und Überwindung zahlloser Schwierigkeiten gelang es dem Filmbund im Verein mit der Handels- und der Arbeiterkammer die Regierung zu einer Schutzbestimmung zu bewegen. Die Einfuhrquote wurde mit 1 : 20 festgesetzt, d. h. für einen in Österreich hergestellten Film dürfen zwanzig ausländische eingeführt werden. Die große volkswirtschaftliche Bedeutung dieser Verfügung wird klar, wenn man erfährt, daß in den drei kritischen Jahren 8 bis 10 Millionen Schilling für fremde Filme aus dem Lande gingen und daß seit Bestand der Kontingentierung mehr als die Hälfte dieser Summe jährlich im Staate verbleibt. Aber auch innerhalb der österreichischen Filmindustrie wirkte sich das Kontingent fruchtbringend aus: seit 1925 befindet sich die heimische Produktion wieder im Ansteigen.

Die rührige Hugo-Engel-Filmgesellschaft stellt im Rahmen ihrer „Max Neufeld-Produktion“ fortlaufend Filme her, von denen manche, wie etwa „Der Balletterzherzog“ im Ausland, besonders in Deutschland, großen Erfolg hatten. Auch Sascha, Pan und Ottol-Film brachten einige Zugstücke. Hans Otto zeigt im Verein mit Victor Micheluzzi rege Produktionstätigkeit; auch die Allianz-Film A. G. und die Listo Film Ges. gehören in die Reihen der produzierenden Firmen.

Die Vorteile der geschilderten Schutzbestimmungen haben auch mehrere ausländische Firmen veranlaßt, in Österreich Filme zu erzeugen, zumal da die Herstellungskosten eines Filmes hier um ungefähr 30% niedriger zu stehen kommen als in den Nachbarstaaten.



*Sascha Kolowrat*

Photo: Sascha



Photo: Panfilm

*Szene aus dem „Rosenkavalier“*



Photo: Panfilm

*Alt-Wiener Straße in „Rosenkavalier“*  
(Atelierbau)

Der „Filmbund“, der 1922 aus einem gesellschaftlichen Bedürfnis gegründet worden war, verwandelte sich alsbald in eine starke Interessenvertretung für die künstlerischen und kunsttechnischen Arbeitnehmer in wirtschaftlicher und sozialpolitischer Beziehung. Seine Organisation war das Vorbild für eine ähnliche Gründung in Berlin.

Über das Jahr 1927 seien einer Statistik der Wiener Handelskammer einige Zahlen entnommen: Es wurden in diesem Zeitraum an abendfüllenden Spielfilmen nach Österreich eingeführt: Aus den Vereinigten Staaten 197, Deutschland 140, Frankreich 28, Dänemark 12, Rußland 14, Italien 2, Schweden, Tschechoslowakei und England je 1 Film, insgesamt also 396.

In demselben Zeitraum wurden in Österreich nur 15 Filme gegenüber 22 des Jahres 1926 hergestellt, doch bedeutet dies kaum einen Rückgang, weil mehr Filme mit inländischem Kapital gedreht wurden. Die Qualität hat sich bedeutend gehoben, da 1926 mehrere Filme nur im Hinblick auf die Kontingentsprämie hergestellt wurden.

Das Jahr 1928 hat sich sehr vielversprechend angelassen und es steht zu erwarten, daß Wien in absehbarer Zeit den ihm unter den Filmzentren Europas gebührenden Platz einnehmen wird.

Der internationale Film hat von Wien und Österreich viel empfangen. Ein Großteil der heute in Amerika und Deutschland wirkenden Regisseure und Darsteller stammt aus Wien oder hat hier begonnen, wurde hier entdeckt. Aus Wiener Kultur, Kunst und Literatur haben alle Filmateliers der Welt Anregungen empfangen und heute noch ist Wien als Filmmilieu überaus beliebt. Die alte „Kaiserstadt“ ist in Hunderten von Filmen verewigt worden, die nie versagende Lebensfreude, der Charme seiner Bewohner, die Schönheit seiner einzigartigen Umgebung fanden in aller Welt Anklang. Wien ist in der internationalen Filmwelt Mode geworden und wird es hoffentlich noch recht lange bleiben.

Tatsächlich ist ja diese Stadt wie keine andere Europas geeignet,

sich zu einem europäischen Hollywood zu entwickeln. Die wunder-vollen Baudenkmäler, zumal der Barockzeit, die unvergleichliche Schönheit der Wiener Landschaft, das nahe Hochgebirge und die hervorragend günstigen klimatischen Verhältnisse prädestinieren Wien geradezu zur Filmstadt. Eine große Anzahl modernst eingerichteter Filmateliers mit einem ganzen Stabe trefflich geschulter Techniker und Kameralente, sowie die geschicktesten Handwerker und Kunstgewerbler stehen zur Verfügung. Hierzu kommen noch die von der ganzen Welt geschätzten und anerkannten hohen Qualitäten der Wiener Künstlerschaft und das überall durchbrechende Talent auf allen Gebieten der Kunst. Nennen wir einige Namen: Kortner, Elisabeth Bergner, Liane Haid, Paul Richter, Fryland, Maria Mindszenti, Homolka, Brausewetter, Stroheim, Fritz Lang, Joe May, Max Neufeld – lauter Wiener Kinder, zu denen sich noch Sternheim und die aus Ungarn stammenden Vilma Bánky, Lya de Putti, Maria Corda, Ellen Kúrti, Alexander Korda, Várkonyi, Lucy Dorraine, Oskar Beregi, Agnes Eszterházy, ja sogar die schöne Londonerin Lilian Harvey zählen lassen, die alle in Wien zu filmen begannen.

Aus einem Reservoir von nur sechs Millionen Menschen diese Fülle überragender Talente – wahrlich es muß etwas in der Wiener Atmosphäre liegen, das die Menschen ebenso wie zur Musik auch zum Film erzieht! Es bedürfte nur etwas Mut von seiten des Kapitals und auf dem alten kulturgetränkten Boden Wiens mit seiner unvergänglichen Anmut entstünde ein Filmparadies, ähnlich wie wir es in einem der früheren Kapitel zu schildern versuchten.

Eines steht fest: ein kräftiger Ausbau der Wiener Filmindustrie und die damit verbundene ungeheure propagandistische Wirkung werden dem kleinen Österreich bessere Dienste leisten, als alle übrigen Anpreisungsversuche durch die Fremdenverkehrsinstitute. In anderen Ländern hat man dies schon längst erkannt, vielfach wird die Filmproduktion vom Staate selbst subventioniert und genießt in Steuerangelegenheiten die weitgehendste Unterstützung der Be-



hörden. Vielleicht gelingt es diesen Zeilen, die maßgebenden Faktoren von Staat und Stadt zu einer wohlwollenderen Haltung zu bekehren.

## Rußland

In Sowjetrußland wird die gesamte Filmproduktion ausschließlich vom Staate besorgt. Sie verfolgt in erster Linie politische Propagandazwecke im In- und Ausland; die kommerzielle Verwertbarkeit eines Filmproduktes wird erst in zweiter Linie berücksichtigt. Schon Lenin hatte die Wichtigkeit des Films für die kommunistische Propaganda erkannt und die Direktiven für die Filmindustrie den Agitations- und Propagandaorganen der Zentralregierung übertragen.

Aus dieser bedenkenlosen und unbegrenzten Beistellung von staatlichen Mitteln für die Zwecke der Filmkunst läßt sich auch das hohe Niveau der Produktion ableiten. Im Gegensatz zum amerikanischen Film, dem man die Hetzjagd nach dem Dollar förmlich anmerkt, atmen die Russenfilme Geschlossenheit und ruhige Geduld aus. Zeit und Geld spielen eben keine Rolle – eine mißlungene Aufnahme wird so lange wiederholt, bis sie einwandfrei gelingt, koste es, was es wolle.

Ein besonderer Grund für die großen Erfolge der Russenfilme liegt auch darin, daß jede Scheu vor krassen Effekten entfällt. Das zaristische Scheusal oder die bürgerliche Kanaille werden immer und immer wieder so grausam und abstoßend wie möglich hingestellt, während der vortreffliche Proletarier ausnahmslos von Edelmut, Brüderlichkeit, Güte und Tapferkeit trieft. Das sind vom ästhetischen Standpunkt aus Fehler der russischen Filmkunst, die aber auf empfängliche und einfache Gemüter ihre Wirkung selten verfehlen.

Trotz dieser Vorbehalte muß die russische Filmkunst als eine der hochstehendsten der Welt bezeichnet werden. Von der russischen Sprechbühne ausgehend, hat sie das Wirken Stanislawskis zur Voraussetzung, zeigt sich weich, fügsam und dennoch radikal. Hohes

schauspielerisches Können, geschärfter künstlerischer Blick verbinden sich hier mit orientalischem Schönheitsdurst zu Bildern von edelster Zartheit und packendster Kraft. Zumal die Gestalten des Volkes, die Bewegungen der Massen, das psychologische Eingehen auf die feinsten Nuancen und ihre eindringliche Stimmungsmalerei sind unerreicht. Es ist fraglich, ob es in Amerika oder in Europa viele Regisseure vom Format eines Sergej Eisenstein oder Pudowkin gibt. Filme wie „Panzerkreuzer Potemkin“, „Das Ende von St. Petersburg“, „Mutter“ u. a. gehören trotz ihres zum Teil naturalistisch krassen Inhaltes zu den hervorragendsten Erzeugnissen der Filmkunst überhaupt.

### Andere Länder

Am auffallendsten war das nahezu völlige Erlahmen der Produktion in Frankreich, jenes Landes, das doch bei der Geburt der Kinematographie und in deren Kindheit die erste Rolle gespielt hatte. Die Firmen „Pathé Frères“ und „Gaumont“ dürften noch in frischer Erinnerung stehen, beherrschten sie doch noch vor etwa 15 Jahren den europäischen Markt und leisteten sowohl auf dem Gebiete des Spielfilms als auch in der Lehrfilmerzeugung Vortreffliches. Die Amerikanisierung der Pathé durch die First National sowie die Abwanderung der Gaumont nach England wirkten lähmend auf die französische Filmproduktion, die ihre Bedeutung heute vollständig eingebüßt hat und nicht allein von Amerika, sondern auch von Deutschland in den Schatten gestellt wurde. Nur selten ist außerhalb Frankreichs ein französischer Film zu sehen, meist historische Dramen der „Société Cinéromans“, die sich vorzugsweise mit der Herstellung großer Kostümfilme befaßt. Immerhin stand Frankreich im Jahre 1927 nach Deutschland noch an zweiter Stelle in der europäischen Produktion. In Deutschland erschienen 28 französische Spielfilme, von denen jedoch nur wenige wie: „Der Schachspieler“ und „Bonaparte“ das Publikum zu erobern vermochten.



Photo: Balázs

*Liane Haid*





*Josephine Baker*

Allein das waren Ausnahmen. Die einst blühende französische Filmindustrie ist auf einen Bruchteil ihrer früheren Bedeutung herabgesunken, so daß man sich auch dort zum Schutze der heimischen Produktion durch gesetzgeberische Maßnahmen entschloß. Ein von Herriot zu Beginn des Jahres 1928 eingebrachter Gesetzesentwurf verlangte die Einführung eines Kontingents im Verhältnis von 1 : 4; es sollten also 25 % aller in Frankreich gezeigter Filme französischen Ursprungs sein. Dieser Vorschlag erschien jedoch den amerikanischen Filmmagnaten so bedrohlich, daß sich der uns bereits bekannte Präsident des amerikanischen Filmverbandes, Mr. Will Hays, in eigener Person nach Europa bemühte und in längeren Konferenzen die Verhältniszahl auf 1 : 7 reduzierte. Immerhin ist also der erste Schritt für ein neuerliches Erstarken der französischen Filmkunst geschehen.

Von den in Frankreich bekannten Produzenten, deren Erzeugnisse aber kaum außerhalb des Ursprungslandes zu sehen sind, seien außer der bedeutendsten – Cinéromans – noch erwähnt: „Production Nathan“, jährlich etwa acht bis zehn Filme, dann „Jean de Merly“, „Production Markus“, „Albatros“ und „Gabriel Pascal“.

Als weitere Beispiele vorzüglicher französischer Filmkunst aus früheren Jahren seien noch angeführt: Der Antikriegsfilm „J'accuse!“ von Abel Gance, dem bedeutendsten Regisseur Frankreichs; ferner „Jocelyn“ nach der berühmten epischen Dichtung Lamartines und das große Eisenbahnerdrama „La roue“, gleichfalls inszeniert von Gance. Der aus Rußland stammende Iwan Mosjoukine, der jedoch gegenwärtig in Hollywood tätig ist, verdient hier noch als besonders tüchtiger Regisseur Erwähnung.

Von bedeutenderen Filmdarstellern seien hervorgehoben: Jacques Catelain, der in Wien den Rosenkavalier filmte, Edith Jehan, die im Schachspieler die Hauptrolle gab, und endlich die schöne Claude France, die im Vorjahr durch Selbstmord endete.

In den skandinavischen Ländern waren die Schweden

wahre Pioniere des Qualitätsfilmes. Das Kapital stammte von den reichen Zündholzfabrikanten Stockholms und damit wurden Filme hergestellt, die an Schönheit kaum je übertroffen wurden – man denke an „Gösta Berling“. Die Kunst der Schweden und der Deutschen zeigt verwandte Züge und es ist anzunehmen, daß sie viel voneinander gelernt haben. Regisseure und Darsteller werden vielfach ausgetauscht – Gösta Eckmann, der glänzende Darsteller des „Faust“, ist beispielsweise Schwede.

Allein die Schweden verausgabten sich allzusehr im Qualitätsfilm; sie vergaßen, daß der materielle Erfolg beim Film auch auf die Quantität basiert sein muß. Die Folge dieses Verkennens der Situation war ein Rückgang ihrer trefflichen Produktion und ein Überschwemmen des skandinavischen Marktes mit amerikanischen Filmen. Die vorzüglichsten schwedischen Regisseure wie Victor Seaström (Sjöström) und Mauritz Stiller gingen nach Amerika.

Auch den Dänen verdankt der Film viel. Asta Nielsen und ihr Gatte, der vorzügliche Regisseur Urban Gad, stammen von dort. Die „Nordisk Film“ wußte bis zu ihrem katastrophalen Zusammenbruch im Jahre 1928 ihrer Produktion den Weltmarkt zu sichern. Heute ist von Filmen skandinavischen Ursprungs wenig mehr zu hören.

In Italien sind vor dem Kriege einige Superfilme gedreht worden: „Quo vadis“, „Kampf um Rom“, „Divina commedia“ und andere wurden auf der ganzen Welt gespielt. Allein die großen Firmen wie Cines, Ambrosia, Pasquali verschwanden und heute kommt kaum je mehr ein italienischer Film über den Brenner. Die italienische Regierung sah sich also auch dort gezwungen, um der heimischen Produktion eine geringe Stütze zu bieten, eine bescheidene Einfuhrquote (1 : 10) festzusetzen. Neuerdings hat das Istituto nazionale Luce mit der Ufa einen Gemeinschaftsvertrag zur Produktion von Lehr- und Spielfilmen abgeschlossen, denen der Weltmarkt durch die Ufa-leih gesichert werden soll.

In den hier nicht erwähnten europäischen Ländern ruht die Film-

erzeugung nahezu vollständig. In Ungarn, der Schweiz, der Tschechoslowakei und Spanien werden Lehrfilme, Wochenschauen und ähnliches, ab und zu mit ausländischer Unterstützung wohl auch ein Spielfilm gedreht, doch ist davon außerhalb der Heimatländer kaum je etwas zu sehen.

Am erfolgreichsten wußte sich bisher Japan die amerikanische Filmflut vom Leibe zu halten und heute ist es der dortigen aufstrebenden Industrie gelungen, den ausländischen Film nahezu vollständig zu verdrängen. Zahlreiche Produktionsgesellschaften erzeugen in 14 größeren Ateliers etwa 400 Filme im Jahr, mit denen der heimische Bedarf gedeckt ist. Es gibt heute in Japan wohl nur 850 Kinos, doch laufen auf etwa 2000 anderen Schaubühnen auch regelmäßig Filme; für den europäischen Geschmack sind diese japanischen Filme mit ihrer schwerfälligen Handlung und dem regelmäßigen unhappy end kaum geschaffen. Immerhin versuchten die führenden amerikanischen Firmen, um den japanischen Markt nicht ganz zu verlieren, mit japanischen Schauspielern, im Lande selbst zu produzieren, ohne jedoch bisher besondere Erfolge aufzuweisen. Das japanische Kinopublikum lehnt übrigens gute abendländische Filme keineswegs ab. Der populärste Darsteller ist auch in Japan Chaplin und auch „Varieté“ wurde mit größtem Beifall aufgenommen.

## XI

### *Das Lichtspiel als Kunstform*

Jedes Zeitalter schafft sich seine eigene Kunstform und es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der Film mit dem Kunstbedürfnis unserer Zeit auf das engste verknüpft ist. Es hat, seit Menschen die Erde bewohnen, noch niemals eine Volkserbauung gegeben, die derartige Dimensionen auch nur annähernd angenommen hätte. Was sind die griechischen und römischen Amphitheater, was sind alle kirchlichen Ansammlungen, Prozessionen, militärische Paraden und politische Umzüge im Vergleich mit dieser Völkerwanderung an Schaulustigen, die sich Tag für Tag in sämtliche Lichtspieltheater der Welt ergießt?

Der Film bietet also weitgehende Gefahren und Möglichkeiten, ebenso furchtbare wie fruchtbare Entfaltungsaussichten für das Schicksal der geistigen Gesamtheit, für die Beeinflussung des seelischen Lebens der Menschheit; die heilsamsten Kräfte für die Veredlung des menschlichen Daseins und ebenso die verderblichsten Einflüsse für dessen Verrohung können durch ihn ins Spiel gesetzt werden.

Vom Lehrfilm oder vom Kulturfilm mit seinen fabelhaften technischen und sonstigen Möglichkeiten ist beim täglichen Kinobesucher nicht viel zu erwarten; denn die 25 Millionen Menschen, die täglich ins Kino gehen, wollen ja gar keinen Kulturfilm sehen! Sie wollen sich zerstreuen, nicht belehrt werden und die Frage ist, ob dieser Riesenapparat mit seinen Spielfilmen, die, da sie eine Illusion vortäuschen, das Unterhaltungsbedürfnis der Menschen befriedigen, zu einem Mittel der Kunst werden kann, ob er künstlerisch aufzufassen und Kunst zu vermitteln vermag.





Herbert Photos

*Vilma Bánky*



Photo: Ufa

*Lilian Harvey*



Photo: Nationalfilm, Berlin

*Magda Sonja in „Die Geliebte des Gouverneurs“*

Hier ist zunächst die materielle Seite der Frage ins Auge zu fassen. Die Filmproduktion ist bekanntlich ungemein kostspielig und ebensoviel Geld verschlingt die Reklame. Die Folge davon ist, daß ein Film, der nur als Kunstwerk und nicht als Kassenerfolg zu werten ist, entweder überhaupt nicht hergestellt werden kann oder für die Massen verloren geht. Denn kein Mensch kann es sich leisten, künstlerisch hochstehende Filme zu erzeugen, die dann nur von einer kleinen Gruppe ausgewählter Menschen genossen werden und die Produktionskosten nicht decken.

Trotzdem ist das wiederholt geschehen, aber der finanzielle Erfolg war ruinös. Der Filmmäzen wurde noch nicht ausfindig gemacht, der sich dieses kostspielige Experiment ein zweites Mal leisten könnte; auch werden Mäzene nicht ermuntert, ihre Kunstbegeisterung beim Film auszutoben, ja sie werden davon geradezu systematisch abgeschreckt. Immer wieder wird ihnen von der Presse versichert, der Film hätte keine Zukunft, der Kinetograph fehlten die Elemente der Kunst und das Kino selbst sei eine für die niedersten Instinkte des Volkes berechnete, oberflächliche Unterhaltung. Man vergaß die künstlerischen Möglichkeiten, die trotz alledem im Filme schlummern.

Die Geschäftsleute aber, die rascher und gründlicher denken, ließen sich vom Film nicht abreden, ließen den Bereich der Kunst einstweilen beiseite und machten ein großes Geschäft daraus. Zweifellos hat sie ihr geschäftlicher Instinkt richtig geführt, denn in Amerika wurden ungeheure Summen mit dem Film ins Rollen gebracht und von den vier ganz großen Filmmagnaten hat jeder unter den drückendsten Verhältnissen begonnen: einer war Tapeziererlehrling, ein zweiter handelte mit alten Kleidern, ein dritter war Kommis und der letzte Musikant. Es gelang ihnen aber, die nötigen Kapitalien aufzubringen, weil sie andere Geldleute davon überzeugen konnten, daß beim Film Geld zu verdienen sei. Künstlerische Erwägungen sprachen da nicht mit.

Heute, da jene die schwierige Pionierarbeit geleistet und alle

Risiken auf sich genommen haben, hört man wieder viel von den künstlerischen Möglichkeiten des Filmes reden. Auch die führenden Persönlichkeiten der literarischen und politischen Kreise treten dem Film sympathisch näher und sind bereit, ihm ihre künstlerischen Experimente zu widmen. Hat doch sogar Max Reinhardt mit den United Artists vereinbart, im Herbst 1928 mit Lilian Gish das „Mirakel“ zu verfilmen. Nach wie vor bleibt aber die einzige gesunde Erwägung bei der Herstellung eines Filmwerkes die, ob die Kosten hereingebracht werden können.

Ansätze zur Hebung des künstlerischen Niveaus sind heute schon wahrnehmbar und wer die technische Vervollkommenung sowie die höhere Bewertung künstlerischer Momente beim Film genau verfolgt hat, wird die Fortschritte leicht erkennen. Aus den realistischen Bildern verschwindet die falsche Sentimentalität, bei den illusionistischen Szenen herrscht mehr Phantasie; durch die richtige Verwendung von Naturaufnahmen, durch die Belebung der toten Materie, geschmackvolle Anordnung der Architektur, sparsame und treffende Titel werden heute schon tiefe künstlerische Wirkungen erzielt.

Vor allem aber müssen die Produktionsfirmen trachten, die horrenden Spesen hereinzubringen, und das ist nicht allein durch die Qualität zu erzielen; es muß zunächst die gangbare Durchschnittsware erzeugt werden. Auch hierin macht sich übrigens schon eine Besserung bemerkbar. Joseph Schenk, der Chef der United Artists, beabsichtigt, von nun an nicht mehr als höchstens 20 Filme im Jahr zu drehen; doch müssen diese auf solcher Höhe stehen, daß jeder von ihnen die Lichtspieltheater mindestens 2 bis 3 Wochen füllt. Man sieht also, daß ein Filmmagnat selbst die Ambition beweist, sich als ein Lorenzo de Medici von Hollywood aufzuspielen und es wäre nur zu begrüßen, wenn seine Berufskollegen diesem edlen Beispiel folgen würden. Es ist aber anzunehmen, daß die geschäftliche Seite der Angelegenheit kaum außer acht gelassen werden wird.

Wie wir sehen, sind also die an der Filmherstellung beteiligten Fachleute in zwei große, fast feindliche Lager getrennt. Die einen sehen im Film nichts anderes als ein gegenwärtig sehr gangbares Mittel, einträgliche Geschäfte zu machen, eine Ware, die man den Wünschen der Zwischenhändler oder Verbraucher anpaßt; die anderen betrachten das Lichtspiel als ein neues Gebiet schöpferischen Gestaltungswillens, als ein Mittel zu neuartiger Formung und Ausdeutung von Lebenskräften, kurz: als eine neue Kunst. Billigerweise muß man beide Standpunkte gelten lassen, denn schließlich kann man diese Zweiteilung von Kunst und Geschäft, Schöpfung und Betrieb, Erhebung und Zerstreung, Werk und Ware auch bei den anderen Kunstzweigen beobachten.

Wir wollen hier keine „Philosophie“ der Filmkunst bieten und damit die Reihe spekulativer Betrachtungen auf diesem Gebiete vergrößern. Es liegt uns daran, durch kritische Festlegungen auf die künstlerischen Möglichkeiten hinzuweisen, die das Lichtspiel aus seiner unorganischen Abhängigkeit von Literatur und Theater befreien sollen. Namentlich das letztere hat auf die Entwicklung der Filmkunst nach den ihr innewohnenden Gesetzen nachteilig eingewirkt, da die äußerlichen Ausdrucksmittel: Handlung, Körperlichkeit des Schauspielers, Pantomime beziehungsweise Gebärden den Irrtum einer Verwandtschaft bestärkt haben. Sobald der Film das Theater nachäfft, befindet er sich aber auf Abwegen und schafft Dramenbastarde, die von vorneherein zu Unfruchtbarkeit und Wirkungslosigkeit verdammt sind. Alle am Film Schaffenden sollten sich stets vor Augen halten, daß das Bühnendrama vor allem aus dem Wort seine höchsten Wirkungen holt, also aus einem begrifflich-geistigen Gebiet, während der Film eine stumme Kunst ist; er schafft seelische Werte durch eine Reihe von Bilderlebnissen, denen ein bestimmter Rhythmus innewohnt. Trotz seiner Schaulbarkeit liegt dem Film die Epik viel näher als das Drama. Diese Erkenntnis hat sich scheinbar schon bei vielen Dramaturgen und Filmdichtern durchgesetzt, was an der Wahl der Sujets, die in

jüngster Zeit zur Verfilmung gelangten, deutlich bemerkbar ist. Vom Verstand aufgestellte oder durch ihn lösbare Probleme sind nun einmal durch das Lichtspiel nicht zu gestalten, was z. B. an den Fehlleistungen der verfilmten Ibsendramen besonders kraß zutage tritt. Einfache Urgefühle, von Charakteren getragen, die ewige natürliche Typen bilden, vermag der Film mit gewaltigster Eindringlichkeit zu veranschaulichen und zur Höhe wahrhaft großer Kunst zu formen. Freilich haben erst die allerletzten Jahre bei den meisten Filmkünstlern bewirkt, daß sie dem wahren Wesen einer filmischen Kunst näher kommen konnten und wenn auch nicht vollkommen geschlossene Werke in künstlerischem Sinne, so doch große, beachtenswerte Teilleistungen hervorgebracht haben. In Deutschland waren es vor allem Ernst Lubitsch, Paul Wegener und später der Wiener Fritz Lang, die dem Filmband seelischen Ausdruck zu verleihen vermochten.

Zunächst sind es die technischen Möglichkeiten, die dem Film eigenartige Bezirke künstlerischer Wirkungen erschlossen haben. Schon die Fähigkeit, den Blick sämtlicher Zuschauer – im Gegensatz zum Bühnenbild – auf ein und dieselbe Stelle festzuzwingen, das Räumliche in die für alle Betrachter geltende Fläche der Bildwand aufzulösen, hat es mit sich gebracht, daß viele, dem Theater versagte Eindrücke und Effekte hier Gestalt gewinnen können. Durch Näherbringen und Hervorheben gewisser Bildteile in der Großaufnahme vermögen Entscheidungspunkte ungemein eindringlich betont zu werden.

Ein für die künstlerische Filmdramaturgie besonders beachtenswertes Merkmal ist die Gleichwertigkeit aller Wesenheiten als Ausdrucksmittel, ob es nun Mensch, Tier, Pflanze oder Sache ist. Denn auch die gemeiniglich als tot bezeichneten Dinge gewinnen Leben und seelischen Gehalt. Daß die Natur auf dem Filmbild lebendige Wirkung erzielt, wie sie kein Gemälde, keine Schilderung, aber auch keine Theaterdekoration zu vermitteln vermag, braucht Menschen mit empfänglichen Augen nicht erst versichert zu wer-



Photo: Ufa

*Vision „Auf dem Felde“ mit Werner Krauss*



*Greta Granstedt*

Verlag: „Die Bühne“



den. Das eigentlich Filmische besteht aber außer in der Naturbelebung auch noch in der bildhaften Umsetzung der wechselseitigen Einflüsse von Mensch und Natur. Demzufolge wird der „abstrakte“ d. i. gegenstandslose Film stets nur die Bedeutung eines Versuches zur Erschließung einer neuen Welt „räumlicher Konfigurationen“ erlangen können. Niemals kann er Selbstzweck sein und auf künstlerischen Eigenwert Anspruch erheben, da seine Bewegungsspiele zum überwiegenden Teil bloß Kompositionen ornamentalen Formgehaltes sind und leicht im Kunstgewerblichen versanden, gleichsam das Material zum Gehalt erheben. Der Film darf sich nicht von seiner engsten Bindung an die jeder Kunstgestaltung innewohnenden Realität loslösen, ohne Gefahr zu laufen ins Leere zu sinken. So vermag die Weiterentwicklung des abstrakten Filmes dem mit wahrer Menschlichkeit und Naturbelebung erfüllten Spiel- oder Handlungsfilm wohl neue fruchtbringende Elemente zuzuführen, niemals aber mit vollen künstlerischen Gestaltungen an seine Stelle zu treten.

Man spricht wohl in gewissen Zeiträumen immer wieder von einer Krise des Spielfilms, man hält seine Tage für gezählt und ergeht sich – wie es auch beim Theater oft geschah – in den düstersten Prophezeiungen. Es ist freilich nicht zu leugnen, daß in jüngster Zeit eine Abnahme des Interesses für das rein Spielmäßige zu beobachten ist. Auch muß unbefangene Prüfung zugeben, daß es manchen Filmwerken ohne laufende Handlung gelungen ist, durch ausgesprochen filmische Elemente, durch Plastik und dramatische Wucht der Geschehnisse Wirkungen hervorzubringen, die von keinem Spannungsmomente einer geschlossenen Spielhandlung übertroffen werden können. Man denke nur an „Berlin, die Symphonie einer Großstadt“, „Chang“, an viele Russenfilme! Trotz alledem kann mit Sicherheit behauptet werden, daß der Spielfilm nicht verschwinden wird. Wohl besteht die Notwendigkeit einer Wandlung sowohl im Hinblick auf die Wahl der Stoffe, wie auch in bezug auf die Behandlung des Spielmäßigen. Es muß eine Los-

lösung von dem Hervorheben des äußeren Ereignisablaufes stattfinden zugunsten einer stärkeren Betonung des rein Menschlichen, des Naturhaften und der erst durch den Film wirklich erkannten Sprache der Dinge.

Was die geistig gerichteten Schichten lange vom Laufbild ferngehalten hat und noch fernhält, sind minderwertige, auf die Sensationslust der breiten Massen berechnete „Spielfilme“. Mit dem langsamen Fortschreiten in der Erkenntnis des wahrhaft Filmischen ist es jedoch in künstlerischer Beziehung besser geworden. Sogar die Amerikaner haben sich allmählich bequemt, von ihrem naiv-harmlosen Handlungsschema und der knalligen Charakterzeichnung abzukommen, ja selbst das viel verteidigte „happy end“ aufzugeben, wenn es die innere Entwicklung der Bildereignisse erfordert, und einer künstlerischen Entwicklung die Wege zu bahnen. Daß die nach Hollywood in Massen berufenen europäischen Regisseure und Darsteller in dieser Richtung Pionierarbeit geleistet haben, bedarf kaum der Erwähnung.

Hand in Hand mit diesem Streben der filmerzeugenden Faktoren nach einer Kunstform des Laufbildes geht der Versuch, die geistigen Oberschichten von dem Bestehen einer neuen Kunstgattung – eben dem Lichtspiel – zu überzeugen, das Lebendige und Zeitgemäße dieser Erscheinung zu beweisen. Schon haben sich auch uneigennützig, von idealen Absichten geleitete Menschen gefunden, die den verheißungsvollen Anfang einer kulturell hochstehenden Filmkunst zum gedeihlichen Wachstum bringen und dem künstlerisch wertvollen Film seinen Weg bereiten wollen, auch wenn er kein Kassenerfolg sein sollte. Ein solches Unternehmen ist das „Vorhutkino“ (Cinéma d'avantgarde) in Paris und die Gesellschaft „Neuer Film“ in Berlin. Die Erfolge dieser Vorkämpfer stehen noch abzuwarten.

Welche Stoffgebiete menschlicher Phantasiegestaltung sind es nun, die einer künstlerischen Gestaltung durch den Film die größten Entfaltungsmöglichkeiten bieten? Als Antwort müssen wir

unserer Überzeugung dahin Ausdruck verleihen, daß der sogenannte Gesellschaftsfilm vom Standpunkte des künstlerischen Filmes aus eine Verirrung darstellt. In den meisten Fällen ein leerer Blender, erschöpft er nicht einmal die technischen Besonderheiten zur Hervorbringung eigenartiger Wirkungen. Wir sind der Ansicht, daß Filmsujets im Hinblick auf die Ausdrucksmöglichkeiten des Laufbildes in erster Linie im Bereich des Phantastischen und des Märchens liegen. Leider genießen gerade solche Stoffe seitens der Maßgebenden bloß kümmerliche Pflege, was um so verwunderlicher ist, als echte Regiekünstler schon längst die Eignung des Filmes zur Hervorbringung vollkommener Märchenstimmungen erkannt und ausgewertet haben.

Der Begriff Märchen ist allerdings nicht landläufig eng und einseitig zu fassen. Auch der Alltag trägt Keime des Märchenhaften in sich und Chaplins wunderbare Vagabundenschicksale sind reine „Märchen des Lebens“. Denn auch Märchen ist Wirklichkeit – wenn auch auf anderer Ebene als auf jener des Alltags. Gerade die heute erreichte Entwicklungsstufe der Filmtechnik vermag das Unwahrscheinlichste glaubhaft zu gestalten. Was der Vorstellung unglaublich dünkt, zeigt der Film als sichtbares Ereignis; er ist imstande, das unfabbare Abenteuer kraft seiner zweidimensionalen Schwebung zwischen Schein und Wirklichkeit in unsere geistige Sichtnähe zu rücken. Man denke an die Selbstverständlichkeit, mit der sich uns die Wegenerschen Phantasien, Paul Lenis „Wachsfigurenkabinett“, Ludwig Bergers „Verlorener Schuh“, mystische Szenen in den „Nibelungen“ von Fritz Lang offenbaren und wie sie ihre Märchenwelt nahtlos und ohne Bruch an die unsrige anschließen. Hier entfaltet die Filmkunst ihre lebendigsten Kräfte!

Wie weit die Frage nach dem Künstlerischen beim farbigen und sprechenden Film zu stellen und zu beantworten ist, entzieht sich heute noch der Beurteilung. Denn diese Probleme sind gegenwärtig ausschließlich technischer Art und ihre Lösung erst auf dieser Stufe

abzuwarten, bevor ihre Möglichkeiten eine Deutung nach der Seite des Formalen und Seelischen grundsätzlich zulassen. Auf alle Fälle mögen sich die Wirklichkeitsfanatiker die Erfahrungen des programmatischen Naturalismus vor Augen halten und bedenken: Kunst ist niemals sklavisch getreue Naturnachahmung. Kunst ist seit jeher Auswahl, Übersteigerung, Stilisierung durch eine ringende Menschenseele, die zur Natur ihre eigene Stellungnahme behauptet.

Filmkunst ist Ausdruck und Gestaltung von seelischen Werten in einer Folge von rhythmischen Bildereignissen.

### Begleitmusik

Die Filmmusik, ursprünglich wohl zu dem Zwecke eingeführt, die Nebengeräusche der Projektionsmaschine zu übertönen und gleichzeitig den Sinnen des Kinobesuchers zu schmeicheln, hat sich als feststehende Institution eingebürgert, kann heute kaum mehr abgeschafft werden und ist zu einem notwendigen Bestandteil, zu einem ästhetisch mitwirkenden Faktor des Filmtheaters geworden. Sie steht gewiß noch in den Anfangsstadien der Entwicklung und gerade deshalb ist jenen Kreisen, die zur Hebung des Filmes im Sinne von Kunst und Kultur beizutragen wünschen, hier ein weites Feld der Betätigung eröffnet. Es soll nicht geleugnet werden, daß Musik bei manchen Filmstücken die Phantasie zu steigern und die Stimmung – dem Zuseher vielleicht unbewußt – zu erhöhen vermag und daß sogar schon recht gute, sogar künstlerisch vollwertige Filmmusik geboten wurde; aber in der Regel bekommt man – in Europa wenigstens – ein scheußliches Potpourri der ödesten und abgedroschensten Melodien zu hören, die oft lächerlich wirken und die Stimmung geradezu gefährden.

Für einen guten Film sollte stets seine eigene Musikbegleitung geschrieben werden, was bei den riesenhaften Herstellungskosten gar nicht mehr in die Wagschale fällt. Denn es ist nicht einerlei, wenn das Ohr sich entsetzt, während das Auge sich weiden soll. Die Wechsel-



Polyphot

*Catherine Heßling*  
(Man beachte die Schattenwirkung)





Photo: Metro-Goldwyn

*Jackie Coogan*

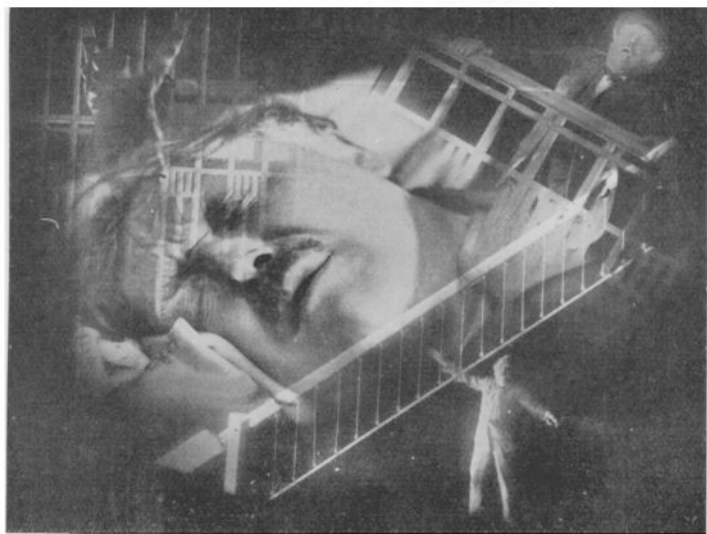


Photo: Ufa

*Werner Krauss in einer Traumvision*

beziehungen zwischen den Sinneswerkzeugen sind einmal so innige, daß die dem Ohr vermittelten Unlustgefühle sich dem Auge mitteilen. Optisches und akustisches Erleben müssen einander entsprechen.

Damit soll nicht gesagt sein, daß anerkannte Meisterwerke der Musik, sofern sie das verfilmte Thema zu illustrieren und zu beleben imstande sind, im Lichtspieltheater nicht vorgetragen werden dürfen; allein die Auswahl muß gewissenhaft und von kundiger Hand vorgenommen werden, die einzelnen Phrasen durch gefällige Übergänge verbunden sein und das Ganze vor kitschigen Effekten bewahrt bleiben. Jedenfalls ist in künstlerischer Hinsicht die besondere Komposition der reinen Illustrationsmusik vorzuziehen. Unter diesen Voraussetzungen kann die Begleitmusik sehr wohl zum Bindeglied zwischen Bildleinwand und Publikum werden und den Wert des Filmes steigern. Aber das Herunterleiern mehrerer Opernarien und Gassenhauer, die mit dem Inhalt des Stückes in keinerlei Zusammenhang stehen, könnte ebensogut durch ein besseres Grammophon besorgt werden.

Dies hat auch die großen amerikanischen Produktionsfirmen (die ja bekanntlich selbst Kinobesitzer größten Stiles sind) bewogen, der Frage der mechanischen Filmmusik näherzutreten und in Amerika stehen bereits mehrere neuartige Apparate in Verwendung, die freilich vorderhand noch manches zu wünschen übrig lassen, vielleicht aber den Keim zur Lösung der Musikfrage im Filmtheater bergen. Sie bestehen in der Regel aus einem überdimensionalen Grammophon, das mit einer Reihe von Orgelpfeifen in Verbindung steht. Diese mechanischen Orchester werden vom Projektionsapparat aus automatisch betrieben, laufen synchron mit dem Filmstreifen ab und die von ihnen hervorgebrachte Musik ist der Handlung des Stückes angepaßt. Die Firma Warner Brothers hat das Patent auf das Vitaphone. Der große Vorteil dieser Neuerung besteht darin, daß die Produktionsfirma nicht nur Gelegenheit hat, die zu dem Film passende Musik von bewährter Hand zu-

sammenstellen und von einem hervorragenden Künstlerorchester vertonen zu lassen, sondern sie liefert auch gleichzeitig mit den Filmrollen die Schallplatten, so daß die gleiche Musik bei jeder Vorführung des Filmes in jedem Kino der Welt zur Vertonung gelangen kann.

Über den sprechenden oder Ton-Film wird im Kapitel „Technisches“ das Wichtigste mitgeteilt.



## XII

### *Kulturfilm*

Sobald nur die Bezeichnung „Kulturfilm“ gesprächsweise fällt, wird man sowohl in Kreisen der Hersteller wie bei einem großen Teil des Publikums auf eine ablehnende Haltung stoßen. Der Erzeuger sieht im Kulturfilm hinausgeworfenes Geld, ein undankbares Unternehmen und ausbleibende Geschäfte; das Publikum denkt sofort an Schulfuchserie, langweilige Belehrung, im besten Falle an eine uninteressante Angelegenheit. Glücklicherweise hat aber ein Häuflein Unentwegter, echte Idealisten und vorschauende Männer, die Bedeutung des Kulturfilms für Wissenschaft, Schule und Volk erkannt, sein immer tiefer greifendes Wirken auf die Schichten bildungshungriger Massen begriffen und seine propagandistische Macht auf fremde Völkerschaften durchschaut.

Um unseren Standpunkt in der Kulturfilmfrage verständlich zu machen, wollen wir zuvörderst feststellen, was wir unter Kulturfilm verstehen. In unseren Augen verdient ein Laufbild diesen Ehrennamen, wenn es auf Grund seines wissenschaftlichen und seelischen Gehaltes kulturelle, ästhetisch und ethisch veredelnde, bildende Werte vermittelt. Das Gebiet des Kulturfilms umfaßt demnach nicht bloß das rein wissenschaftliche Laufbild in seinen zahlreichen Abarten und Unterteilungen, sondern auch jene Spielfilme, die ein Zeitalter in Sitten, Gebräuchen, zivilisatorischen Eigentümlichkeiten und seelischen Lebenserscheinungen getreu erstehen lassen, oder die Menschlichkeiten der Sage, des Märchens oder unserer Tage in unverfälschter, unverkitschter Gestaltung zeigen. „Die Nibelungen“, „Der verlorene Schuh“, „Scherben“ oder „Silvester“ sind daher ebenso als Kulturfilme anzusprechen wie „Na-

nuk, der Eskimo“ oder „Der Einsteinfilm“. So sehen wir, daß nach solcher Einstellung der Kulturfilm einen weiten Bezirk des Filmwesens umspannt und in keiner Weise mit dem übelbeleumundeten (weil schulmeisterlichen, langweiligen) „absoluten Lehrfilm“, dem Ideal trockener Kathederweisheit, gleichzusetzen ist. Aber auch ein Lehrfilm kann packend, anregend und – was nie außer acht gelassen werden soll – unterhaltend sein: es muß nur ein bißchen seelischer Gehalt oder zumindest ein Quentchen feuilletonistischen Geistes beigegeben werden. Das Ergebnis auf die Zuschauer wird dann verblüffend sein.

Gleich in den Anfängen der Kinomatographie haben sich Wissenschaft und Pädagogik ihrer bemächtigt, um durch Herstellung von Filmen gelehrten und belehrenden Inhalts einen Gegenzug gegen die geschmacksverderberischen, minderwertigen Kitschfilme der Kinobuden zu machen. Die ersten Laufbilder dieser edleren Gattung stammten aus Frankreich und fanden lange Jahre hindurch keine ebenbürtigen Nachfolger in anderen Ländern. Vor allem waren es die beiden Weltfirmen Pathé Frères und Léon Gaumont, die auf diesem Gebiete Mustergültiges leisteten, so daß sich sogar Organisationen in Deutschland, die sich die Pflege und Verbreitung von Kulturfilmen (hauptsächlich Lehrfilmen für Unterrichtsanstalten) zur Aufgabe gestellt hatten, wie die „Kinematographische Reformvereinigung“ des Rektors Lemke (1907), die „Deutsche Gesellschaft für Verbreitung der Volksbildung“, in erster Linie dieses französischen Materials bedienten. Allerdings trugen diese Filme der deutschen Unterrichtsmethode zu wenig Rechnung, hatten keinen systematischen Aufbau und waren mehr unterhaltend als belehrend. Aus dieser Erkenntnis und, um den erwähnten Mängeln abzuhelpfen, gründete Kommerzienrat Schwarz im Verein mit der Meißter-Projektion G. m. b. H. die „Gesellschaft für wissenschaftliche Filme und Diapositive G. m. b. H.“. Mit diesem Unternehmen setzt die deutsche Lehrfilmerzeugung ein. Bald folgten andere. Das Filmwesen für volksbildnerische Zwecke nimmt von nun an einen

raschen Aufschwung und hat in der Errichtung der „Stettiner Urania“ durch Oberbürgermeister Dr. Ackermann eine erste bemerkenswerte Blüte gezeitigt; diese Gründung kann gewissermaßen als Fundament für die Weiterentwicklung einer wirksamen Lichtspielreform angesehen werden. Daß aber die Kultur- und Lehrfilm-erzeugung in Deutschland nennenswerte Fortschritte machte, ist nicht so sehr den verschiedenen Reformvereinigungen und -Organisationen zu danken, als vielmehr den großen Spielfilmkonzernen, die genug Selbstlosigkeit in bezug auf Gewinnchancen und wahrhaften Idealismus aufbrachten, das Problem des Kulturfilms tatkräftigst aufzugreifen und an seiner Höherentwicklung zu wirken. Ihre zielbewußte Arbeit war nicht vergeudet. Heute steht der deutsche Kultur-, besonders aber der Lehrfilm würdig neben den hervorragendsten Erscheinungen amerikanischer oder französischer Herkunft, ja, er übertrifft sie zumeist, was vor allem der deutschen Eigenschaft methodischer Genauigkeit und Gründlichkeit zu danken ist.

Heute sind es drei Unternehmen, die hervorragenden Anteil an der Kulturfilmbewegung in Deutschland haben: Ufa, Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft), Dafu (Deutsch-Amerikanische Film-Union). Die Ufa ist durch die dankenswerte Tätigkeit ihrer Kulturabteilung die eigentliche Urheberin von Kulturgroßfilmen („Wege zu Kraft und Schönheit“, „Rheinfilm“, „Wein, Weib, Gesang“, „Horrido“, „Natur und Liebe“) und medizinischer Aufklärungsfilme, welche Glanzleistungen der Lehrfilmkunst bilden (Steinachs Forschungen, Operationen). Die Deulig beschäftigte sich hauptsächlich mit Industrie- und Verkehrsfilmen sowie auch mit Expeditionsaufbildern, die uns überseeische Länder näherbringen und erschließen sollten. Sie hat mit dem Sportfilm „Wunder des Schneeschuhs“ und dem Montessorifilm volkstümliche Erfolge errungen. Die Dafu pflegt vor allem die Verbreitung in- und ausländischer Kulturgroßfilme, aber nicht bloß im eigenen Lande, sondern durch ihre auswärtigen Beziehungen, besonders nach Rußland,

gelang es ihr, die größten deutschen Kulturfilme (u. a. den Steinachfilm, den Einsteinfilm, „Hygiene der Ehe“) im Auslande unterzubringen und dadurch für die heimische Kulturfilmbewegung bedeutende Erfolge zu erringen. Schon die Aufzählung einiger von der Dafu verbreiteten Laufbilder zeigen ihre hoch zu bewertenden Leistungen: „Nanuk, der Eskimo“ (amerikanischer Herkunft, Welterfolg, lief in New York vier Monate hindurch bei ausverkauften Häusern), „Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitätstheorie“, der Steinachfilm, die Besteigung des Mount Everest und viele andere. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß auch andere deutsche Unternehmen regen Anteil an der Herstellung von wertvollen Kulturfilmen nahmen. Vor allem die Emelka (Münchener Lichtspielkunst) die Nationalfilm A. G. und die Rex-Film A. G., der mit dem titellosen Spielfilm „Scherben“ unter der Regie von Lupu Pick und der raumschaffenden Darstellung Werner Krauss', ein wirklicher Kulturfilm gelang; ebenso mit „Silvester“. Aber auch das kleine Österreich hat einen nicht unbeträchtlichen Anteil am deutschen Kulturfilm. Die heute leider nicht mehr bestehende Staatliche Bundesfilmhauptstelle hat eine Menge technisch hochstehender, unter Mitwirkung hervorragender Wissenschaftler durchgearbeiteter Filme hergestellt. So vor allem den erfolgreichen Aufklärungsfilm über Verhütung der Geschlechtskrankheiten, ihr Wesen und ihre Heilung, den Kulturspielfilm „Narkotika“, ein Tendenzfilm gegen die Rauschgifte, der während der Völkerbundtagung in Genf im Jahre 1923 drei Wochen hindurch in ersten Kinos lief, und viele Operations- und Industriefilme. Die Filmwerke A. G. brachte den ausgezeichneten Reisefilm „Der Kilometerfresser“ und das sowohl unterhaltende wie belehrende Filmwerk der Steyrermühl-Papierfabrik „Vom Baum zur Zeitung“ heraus. Ganz besonders verdienen noch die populärwissenschaftlichen Filme der „Pan-Film A. G.“ erwähnt zu werden, wie „Hygiene der Ehe“, „Alkohol, Sexualität und Kriminalität“ und „Wie sage ich's meinem Kinde“.

Der Kulturfilm hat sich allmählich fast aller Gebiete der Wissen-

schaft bemächtigt. Wir sehen ganz ab von der umwälzenden Bedeutung des Laufbildes für das Studium der Medizin, der Technik, der Länder- und Völkerkunde; wir wollen nicht die große Unterstützung betonen, die der Film dem Physiker, Chemiker, Zoologen und Botaniker bei ihren Forschungen und Versuchen bietet; wir weisen nur flüchtig auf die Hilfe der Kinematographie hin, die sie Landwirten, Gärtnern, Tierzüchtern, Förstern und Fischern gewährt; wie sie in Kriminalistik, Verkehrswesen und Haushalt beratend und belehrend wirkt; wie auch der Kunsthistoriker und bildende Künstler die Vorteile der eindringlichen Anschaulichkeit eines Laufbildes genießt – am verblüffendsten aber ist der Umstand, daß abstrakte Wissensgebiete, wie Philosophie, Mathematik und Politik durch den Film einprägsamer gemacht werden können. Wenn der wissenschaftliche Kulturfilm heute eine solche Höhe der Vervollkommenung erreicht hat, ist das nicht zum geringsten Teil den großartigen technischen Errungenschaften und Neuerungen auf dem Gebiete des „lebenden Bildes“ zu verdanken. Wir wollen hier nicht auf Einzelheiten eingehen; das hierüber zu Sagende findet sich in dem Abschnitt „Technisches“. Es sei bloß angedeutet, daß die wundervollen Bilder aufspringender Knospen, erblühender Blumen nur durch den Zeitraffer, die Aufnahmen von Wesen oder Dingen mit großer Eigengeschwindigkeit und deren Verlangsamung bei der Wiedergabe nur durch den Hochfrequenzapparat oder durch die Zeitlupe möglich sind. Diese Vorrichtung gestattet es, die Zeit einer raschen Bewegung so sehr zu dehnen, daß man die einzelnen Phasen eines Tanzes, Sprunges, Vogelfluges, ja sogar den Flug eines Geschosses genau zu verfolgen in der Lage ist. Durch die Mikrokinematographie ist uns das wimmelnde Reich der allerkleinsten, mit dem Auge nicht mehr wahrnehmbaren Lebewesen in seinen Bewegungsäußerungen in vielfacher Vergrößerung erschlossen. Überhaupt haben die ungeahnten Fortschritte der optischen Industrie dem Lichtspielwesen neue Betätigungsfelder eröffnet, bisher undurchdringliche Finsternisse erhellt, unbezwingbare Ent-

fernungen nähergebracht. Auch die Erfindung der Spiegellampe und die anderen Verbesserungen der Beleuchtungstechnik haben speziell für den Kulturfilm wichtigste Bedeutung. Da der Kulturfilm meistens mit Lebenserscheinungen zu tun hat, die man nicht mit Schminke oder Farbe für filmische Zwecke herrichten kann, ist der farbenempfindliche Film, vor allem der panchromatische geradezu eine Notwendigkeit geworden.

Im höchsten Maße fruchtbringend werden gewiß auch die Erfindungen des sprechenden Films und der Farbenkinematographie für die Weiterentwicklung des Kulturfilms sein. Die genannten Techniken sind aber vorläufig auf einer Stufe, die noch keine bindenden Schlüsse auf die Spannweite ihrer Verwendbarkeit zulassen. Jedenfalls erstet hier dem Kulturfilm ein neues Mittel, das ungeahnte Möglichkeiten in sich birgt und ihm förderlicher sein wird als dem künstlerischen Film. Besonders das Feld der experimentellen Wissenschaften kann hier wachstumfähige Keime empfangen. Wir selbst hatten Gelegenheit, einen Film über das Blut und seine Erkrankungen zu sehen, zu dem der Apparat gleichzeitig die gesprochenen Erläuterungen hervorbrachte. Man kann Vorträge und Vorführungen berühmter Gelehrter auf diese Weise festhalten und aller Welt vermitteln. Oder nehmen wir an, es gelingt, gewisse bunte Tierarten, ihre biologischen Bedingungen oder seltene Naturerscheinungen (Nordlicht, Kugelblitze) in natürlichen Farben kinematographisch wiederzugeben. Es eröffnen sich Ausblicke, die nicht abzusehen sind. Aber bis zur Erreichung des Zieles ist noch viel Arbeit zu leisten. Im Trickzeichenfilm ist dem Kulturlaufbild ein ansehnlicher Helfer erstanden. Denn viele hypothetische Vorgänge, wissenschaftliche Fiktionen können nur durch Zeichnung veranschaulicht werden, da sie die Natur ja nicht bietet. So wie im Bereich des künstlerischen Films (Scherenschnittfilme der Lotte Reiniger-Koch, Felix der Kater von Sullivan) der Zeichentrickfilm seinen hervorragenden Platz einnimmt, so auch in den Gemarken des Kulturfilms. Man erinnere sich nur gewisser

Bilder aus dem Steinachfilm, „Natur und Liebe“, „Fahrt durch den Weltraum“ usw.

Bedauernswert jedoch bleibt der Umstand, daß über die einschneidende Bedeutung der Kulturfilmbewegung den weiten Kreisen des Publikums (die Geistigen mitinbegriffen) kaum eine Ahnung aufsteigt. Die Schuld daran trägt in erster Linie die Presse. Ihre unverständliche Gleichgültigkeit gewissen kulturellen Erscheinungen gegenüber, das hochmütige Mißtrauen, das sie manchen umwälzenden Neuerungen entgegenbringt, haben auch den Film als solchen lange Zeit entweder durch Schweigen als Faktor für die Geistesbestrebungen abgetan oder ihm durch seine Gleichstellung mit Schaubudenattraktionen in den Augen der Leser herabgewürdigt. Nur allmählich, als die neue Lichtspielkunst bereits ihren Siegeszug durch die Welt angetreten hatte, begannen sich die Blätter mit ihr ernstlich zu befassen. Freilich oft auf einen Wink der Inseratenverwaltung, die sich die fetten Einnahmen aus Filmmankündigungen nicht entgehen lassen wollte. Ernste Blätter von Bedeutung und Einfluß haben heute schon eine wirklich fachgemäß und von künstlerischer Einsicht geleitete Kritik des – Spielfilms. Der Kulturfilm ist noch immer Stiefkind. Wenn man ihm auch gerade nicht das Recht aufs Dasein abspricht, vermeidet man es doch, sich eingehender mit ihm zu befassen, „denn (so denkt man in den Redaktionsstuben) wen interessiert schon so ein Kulturfilm?“ Und gerade in diesem Punkte könnte die Presse wirkliche Kulturförderung leisten, wenn sie den Kulturfilmgedanken den breiten Massen ihrer Leser zugänglich und seine überragende Wichtigkeit in volksbildnerischer Hinsicht begreiflich machen würde. Denn der Film ist vermöge seiner suggestiven Anziehungskraft und Anschaulichkeit ein Machtmittel, dessen Wirkungsweite noch von vielen unterschätzt wird.

Die Aufgabe, eine Kulturförderung durch den Film in großem Maßstabe auszubauen, haben sich alle größeren Volksbildungsinstitute gestellt. Insbesondere ist die Wiener Urania hervorzu-

heben, deren Filmabteilung unter der vorbildlichen Leitung Professor Dr. Adolf Hübls in dieser Richtung ganz Hervorragendes leistet. Es ist Tatsache, daß das österreichische Volk dem Kulturfilm freundlicher gegenübersteht als manche andere Nation, wodurch auch die von Wilhelm Meydam aufgezeichnete Feststellung erklärlich wird, „daß das österreichische Kino sich gegen die Aufnahme größerer Kulturbilder bei weitem nicht so hartnäckig sträubte, wie die Theater der meisten anderen Länder“. Diesem Umstande ist es auch zu verdanken, daß es der Wiener Urania ermöglicht wurde, ihr großes, vom Geiste echten volksbildnerischen Willens getragenes Kulturfilmprogramm auch wirklich durchzuführen. Hätte sie nicht bei ihrem Publikum die entsprechende Unterstützung und Mitwirkung gefunden, wäre es ihr nie gelungen, die führende Rolle der gesamten mitteleuropäischen Kulturfilmbewegung innezuhaben. Als sich im Juni 1927 eine Anzahl Kulturfilmbühnen und Kulturfilmgemeinden Deutschlands zum „Ring Deutscher Kulturfilmbühnen e. V.“ mit dem Sitz in Leipzig zusammenschlossen, wurde das Vorbild der Wiener Urania als Muster für den organisatorischen und pädagogischen Aufbau des Kulturfilmwesens gewählt. Das Wiener Volksbildungshaus, das seit 1898 Filme für ihre kulturellen Zwecke verwendet und seit 1921 den großen dokumentarischen Kulturfilm (Geschichte, Völkerkunde, Entdeckungen) pflegt, zählt heute rund 60 000 Mitglieder und hat in den österreichischen Bundesländern 60 Uraniavereine ins Leben gerufen. Dieses breite Betätigungsfeld ließ es günstig erscheinen, sich von dem rein merkantil betriebenen Verleihgeschäft unabhängig zu machen, eine eigene Filmleihabteilung zu gründen und ein reichhaltiges Filmarchiv anzulegen. Trotz geringer finanzieller Mittel ist es der tatkräftigen Bemühung des Leiters der Filmabteilung gelungen, das Filmarchiv soweit auszugestalten, daß es heute etwa 350 000 Meter an Lehr- und Kulturfilmen enthält, für die die Urania durchwegs das Alleinaufführungsrecht in Österreich besitzt.



Auf der zweiten Europäischen Lehrfilmkonferenz im Haag (Mai 1928) regte Professor Hübl in einem umfangreichen Referat die Schaffung eines internationalen Kulturfilminstituts an, das die praktische Förderung der Weltbildungsarbeit durch den Kulturfilm zum Zwecke hätte. Der Referent umriß in einzelnen Punkten die Hauptaufgaben einer solchen internationalen Volksbildungsfilm-Kommission, die hier kurz angedeutet werden sollen: 1. Schaffung eines Kataloges über vorhandenes und zuwachsendes Material aus allen Herstellungsländern; 2. Herausgabe eines Mitteilungsblattes über Neuerscheinungen und Tätigkeit der Volksbildungsinstitutionen; 3. Erlangung von Begünstigungen im Steuer-, Zoll-, Kontingent- und Transportwesen; 4. Erwirkung von Prämien und Preisen; 5. Erwirkung von Subventionen und Stiftungen; 6. Archivierung dauernd wertvoller Negative; 7. Pflege und Vertiefung der Verbindung mit dem Schulfilmwesen und mit dem wissenschaftlichen Forschungsfilm; 8. Propaganda.

Wie klar ersichtlich, ist die Anregung wirklich wertvoll und könnte namentlich für den Geist einer Völkerverständigung von segensreichster Wirkung sein. Denn die Sprache des Films, besonders des Kulturfilms, ist, wie Professor Dr. Hübl schreibt, „die Weltsprache und der Inhalt seiner Rede ist die Tatsächlichkeit. Ob Franzose oder Engländer, ob Deutscher oder Italiener, jeder, der den Film jener persischen Nomaden, jenen Film von der Wanderung der Bachtieren gesehen hat, empfindet dasselbe Mitgefühl mit den Nöten, mit den unerhört harten Lebensbedingungen dieses fernen, heimatlosen Volkes, denn die Bilder von seinen gefährvollen und schrecklichen Wanderungen sprechen in einer gemeinverständlichen Sprache...“. Von Filmen wie diese Bachtierenwanderung, Nanuk dem Eskimo oder Chang, dem König der Dschungeln gehen aber nicht bloß belehrende, sondern auch absolut ästhetische, d. h. künstlerische Wirkungen aus; denn nicht allein unser Verstand, auch die Seele wird erregt und bringt unser Gefühl ins Mitschwingen. Der ideale Kulturfilm hält auch tatsäch-

lich die Mitte zwischen reinem Lehrfilm und hochwertigem Spielfilm. Eine scharfe Grenze läßt sich freilich nicht ziehen, denn oft ist ein ausgesprochener Spielfilm einerseits oder ein Lehrfilm andererseits dieser Gattung von Kulturfilmen zuzuzählen. Für erstere können beruhigt außer den „Nibelungen“ und „Fridericus Rex“ die Schwedenfilme („Gösta Berling“, „Der Fuhrmann des Todes“ usw.) angeführt werden; für letztere der Einstein- und Steinachfilm. Als unvergeßliches Beispiel eines solchen in der Mitte lagernden Films sei Dr. Arnold Fancks „Berg des Schicksals“ erwähnt. Im allgemeinen klassifizieren und rubrizieren wir nicht gerne. Aber wir wollen dem Leser eine kleine Hilfe bieten, sich über die verschiedenen Abarten des Films ein Bild zu machen.

Den Abschnitt schließe die Betrachtung eines Filmwerkes, das eine gewisse Sonderstellung (einstweilen) einnimmt. Walter Ruttmanns „Berlin, die Symphonie der Großstadt“ ist ein sogenannter „absoluter Film“, d. h. er ist aus filmischen Elementen aufgebaut, die zu keinerlei andern Hilfsmitteln der Veranschaulichung greifen, als denen, die sich aus Rhythmus und Stimmungsinhalt von Bewegungen und aus deren Gegensatz zur Starre ergeben. Keine literarische Handlung vergewaltigt den Ablauf eines mächtigen dynamischen Geschehens: des Erwachens einer Riesenstadt, ihres Treibens, Trubels und Pulsierens bis in die Nacht, die sich zum Tag umschaffen lassen muß. Hier sind neben künstlerischen Werten auch solche eminent volksbildnerischen Gehaltes geschaffen. Der Bewohner der Kleinstadt und des Landes empfängt durch diesen Film den gewaltigen Eindruck eines Riesenorganismus, der wie ein Chaos anmutet, in seinen Einzelteilen aber doch aus zielbewußten Willensakten besteht. Ähnliches hat vor einigen Jahren mit unzulänglicheren Mitteln der Film „New York“ der Hamburg-Amerika-Linie zu lösen versucht. Dem Städter wird vielleicht diese Großstadtsymphonie nicht solch tiefen Eindruck machen, da er den gleichen Rhythmus unbewußt in sich hat und infolgedessen von der Wirkung des Kontrastes weniger berührt wird. Dieser Film

„Berlin“ ist ein weiterer Fortschritt der Filmkunst. Er betritt Neuland. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß sich das Laufbild nur nach dieser einen Richtung seiner Vollkommenheit nähert. Aber der „absolute Film“ ist einer der vielen blühenden Äste dieses jungen, starken Kulturgewächses, das Film heißt, und zu dessen wichtigsten Früchten der Kulturfilm im weitesten Umfange gehört.

### XIII

## *Filmmanuskript und Drehbuch*

Fast jeder fleißige Kinobesucher hat sich wohl schon bei dem Gedanken ertappt, er sei mit geringer Mühe gewiß auch imstande, ein Filmmanuskript zu schreiben. Die Lockung, das Kind der eigenen Phantasie auf der Leinwand vorgeführt zu sehen, ist groß und die Lösung erscheint einfach, kinderleicht. Wie viele Menschen sich zu Filmdichtern berufen fühlen, zeigt deutlich und erschreckend der tägliche Manuskripteneinlauf bei den größeren Filmgesellschaften. Aus allen bewohnten Winkeln der Erde laufen hier wie in einem großen Sammelbecken die absonderlichsten Geistesprodukte zusammen, doch ist nach einer Zusammenstellung im dramaturgischen Bureau der First National von den vielen tausend Einsendungen kaum ein Promille verwendbar. Brauchbare Filmsujets sind aber stets willkommen, denn in den letzten zehn Jahren wurden rund 10 000 Spielfilme erzeugt und haben den Vorrat an verwendbaren Themen so ziemlich erschöpft. Die gesamte Weltliteratur aller Zeiten ist nach brauchbaren Stoffen durchstöbert worden und heute herrscht daran trotz des überreichen Angebotes geradezu Mangel.

Leider haben sich wirklich schöpferische Kräfte noch nicht mit jenem Einsatz ihres gesamten Könnens dem Film zugewendet, der eine Blutauffrischung der Filmkunst gewährleisten würde. Damit will nicht gesagt sein, daß es nur bewährten Leuten vom Filmfach vorbehalten ist, gute Filmbücher zu entwerfen. Im Gegenteil. Von den heute beschäftigten Verfassern der Manuskripte und Drehbücher erstarren die meisten unter dem Einfluß handwerksmäßiger Routine zu phantasieloser Schablone. In den

amerikanischen Filmstudios ist ja sogar die Dichtkunst kommerzialisiert und rubriziert. Die großen Produktionsgesellschaften beschäftigen bis zu vierzig „Dichter“ und „Gagmen“. Das sind Leute, deren Aufgabe darin besteht, Einfälle grotesker, spannender oder tragischer Art ins Szenarium zu bringen. Die Gagmen sind glänzend bezahlt. Auch zur Verfilmung angenommene Manuskripte erzielen hohe Beträge. Für ein besseres Filmbuch werden leichten Herzens 4500 Dollars bezahlt, aber für das Verfilmungsrecht erfolgreicher Bühnenschlager werden in Amerika Phantasiepreise geopfert. „Dreimal Hochzeit“ (Abies Irish Rose), das an zahlreichen amerikanischen Sprechbühnen vieltausendmal gegeben worden war, soll der Verfasserin bei der Paramount 800 000 Dollar (!) eingetragen haben.

In Europa ist an solche Riesenziffern natürlich nicht einmal zu denken, doch werden auch hier für gute Sujets recht annehmbare Preise bezahlt. Die zukünftigen Filmdichter sollen sich daher von anfänglichen Mißerfolgen nicht abschrecken lassen; nur müssen sie sich die grundlegenden ästhetischen Forderungen der Lichtspielkunst aneignen. Der Filmdichter muß auch zunächst imstande sein, optisch zu denken; er darf seine Fabel nicht aus psychologischen Problemen hervorstuckeln lassen, sondern er muß sie aus reichbewegten Bildern voll innerer Betätigung wählen. Ist der Film Ausdruck unseres Zeitwillens, dann werden jene Dichter die besten Filmsujets liefern, die mit dem Empfinden unserer Zeit am stärksten durchsetzt sind, die im wahrsten Sinne als Gegenwartsmenschen gelten können.

Lückenhafte Kenntnisse des Filmwesens, seiner technischen Möglichkeiten und der Erfordernisse eines Drehbuches stellen durchaus keinen Mangel dar, dem nicht abzuhelfen wäre. Viele wertvolle Filmideen sind oft gerade nur deshalb nicht von den Gesellschaften akzeptiert worden, weil die Verfasser der Ansicht waren, sie müßten unbedingt ein kurbelreifes Buch vorlegen.

Bei der Stoffwahl sind stets die Haupteigentümlichkeiten des

Films zu berücksichtigen: seine Stummheit, Einfarbigkeit und Losgelöstheit von Zeit und Raum. Die Fabel muß also derart beschaffen sein, daß ihre Träger die Handlung durch Schweigen, durch stummes Spiel vorwärtsbringen. Das unterstützende Wort, der „Titel“, soll nur in den allernotwendigsten Fällen Anwendung finden. Er bleibt stets Surrogat, Notbehelf, Krücke; der ideale Film müßte jedes Titels entbehren können. Der Film gestattet auch die größte Freiheit im Wechsel des Ortes, im Vor- und Zurückverlegen zeitlicher Abläufe; die häufige Änderung der Szene, ja, ihre Unterbrechungen, um die Spannung zu steigern, sind günstige Eigenschaften, die ein tüchtiger Filmdichter auszunutzen verstehen muß. Der größte Feind jedes Lichtspielmanuskriptes ist die Langeweile, ein Feind, der die bedeutendste Kunstleistung von Regisseur und Darstellern vollständig zunichte machen kann. Umgekehrt vermag ein gutes, interessantes Buch über Schwächen der Inszenierung und Darstellung manchmal hinwegzutäuschen. Der Verfasser eines Films muß also sein Hauptaugenmerk auf eine originelle, bildmäßig erfaßbare Idee lenken, aus der sich eine spannende Handlung entwickeln läßt. Diese soll klar, einfach und konzentriert sein. Allzu verwickelte Intrigen, unglaubliche Zufälligkeiten ermüden und verwirren. Auch Nebeneinanderlaufen mehrerer verschiedener Handlungen unterlasse man. Aus psychologischen und aus praktischen Gründen ist es angezeigt, nur wenige Hauptpersonen einzuführen.

Wählt man sein Sujet aus den Beständen der Literatur, dann ist dem Roman und der Novelle vor dem Drama der Vorzug zu geben, weil jene dem inneren Wesen des Films näher verwandt sind. Freilich muß der Vorwurf reich an Geschehnissen sein, die sich unschwer in szenische Bildreihen umsetzen lassen. Das tiefgründigste Kunstwerk muß auf der Leinwand versagen, wenn es nur psychologische Schilderungen aufweist.

Bei Festlegung der Figuren richte man seine Aufmerksamkeit auf scharfes Auseinanderhalten der einzelnen Charaktere, damit

sie vom Publikum leicht unterschieden werden können. Der Konflikt darf sich nicht um abstrakte Probleme drehen; er muß vielmehr allgemein verständlichen, menschlichen Regungen seine Entstehung verdanken.

Der Filmstoff muß so geartet sein, daß er von Anbeginn in seinen Bann zieht. Die Stoffe sind übrigens wie kaum in anderen Künsten der Mode unterworfen. Vor Jahren waren die historischen Themen beliebt, dann phantastische und Märchenfilme, die wieder von verfilmten Operetten und Militärstücken abgelöst wurden. Heute zieht der Publikumsgeschmack moderne Gesellschaftssujets und leichtblütige Lustspiele allem anderen vor. Die Atmosphäre von Wohlleben und Luxus, in die sich der Zuschauer selbst hineinträumt, befriedigt für eine Zeit seine darauf gerichteten Wunschbegierden. Dem Armeleutemilieu, bäuerlichen Motiven, kleinbürgerlichen Zuständen, die die Masse der Kinobesucher aus eigener Anschauung kennt, wird das Interesse versagt. Niemals darf aber der Stoff bloß auf das Interessengebiet begrenzter Kreise, sei es sozialer, nationaler oder religiöser Art, berechnet sein; denn dadurch schneidet er sich jede allgemeine Wirkung ab. Ein Beispiel bot der herrliche deutsche Lutherfilm, der beispielsweise im katholischen Österreich ohne tieferen Eindruck blieb. Nur bei Filmen, wo an allgemein menschliches Gefühl appelliert wird, wo die geistige Anteilnahme nicht örtlich oder gesellschaftspolitisch bedingt ist, nur dort ist auf Wirkung und Erfolg zu rechnen.

Dem angehenden Filmdichter sei noch die Erfahrungsweisheit mit auf seinen enttäuschungsreichen Weg gegeben, daß Komödien und Lustspiele (sobald höhere Ansprüche befriedigt werden sollen) schwerer zu schreiben sind als ernste Filmspiele. Allerdings sind sie beim Publikum beliebter; denn es will weder belehrt, noch erbaut, sondern unterhalten und höchstens gerührt werden. Ein glücklicher Ausgang ist ihm erwünscht. Diese Forderung hat zu dem Unfug des „happy end“ geführt, wodurch der

Abschluß erschütternder Tragödien oft zu einer seichten Verlobung mit züchtigem Kuß umgebogen werden muß.

Sind nun alle Vorbedingungen für das Filmbuch erwogen und befriedigend erfüllt, so kann an die Ausführung geschritten werden. Am besten empfiehlt es sich, das Thema in erzählender Gegenwartsform kurz, aber einprägsam niederzuschreiben (etwa 4—6 Maschinenschriftseiten). Freilich muß schon in dieser Novelle der Konflikt genau enthalten sein. Die Handlung soll ersichtlich in die drei Hauptteile: Exposition, Hauptteil mit Schürzung des Knotens und Katastrophe gegliedert sein. Zuweilen ist es günstiger, die Teilung so vorzunehmen, daß darin die einzelnen Aktabschnitte ersichtlich sind. Die Ausarbeitung zum sogenannten Drehbuch besorgen dann die dramaturgischen Bureaus, wo geeignete und erfahrene Leute für diese Arbeit beschäftigt sind.

Um jedoch eine Vorstellung davon zu geben, wie ein kurbelreifes Filmmanuskript ungefähr aussieht, mögen hier Teile aus zwei Drehbüchern folgen.

## I

Vorspiel des Filmes „Der Rosenkavalier“  
von Hugo v. Hofmannsthal, Musik von Richard Strauß.

Für den Film bearbeitet von Louis Nerz  
und Dr. Robert Wiene

1. Es ist Nacht. Im Park. Der junge Oktavian steht und sieht zu den Fenstern hinauf.
2. Das Schlafzimmer der Marschallin. Die Fürstin im Gewand für die Nacht. Mit dem Staatskleid hat sie die Würde der Marschallin abgelegt. Eine kleine Frau, vom Schauer des Frühlings und des Alleinseins erfaßt, steht sie im Zimmer. Am Fenster. Sie weiß es oder fühlt es, daß unten einer steht und zu den Fenstern heraufsieht. Die Fenster stehen offen, aber sie sind ganz verhangen. Sie berührt leise die Vorhänge



und sieht hinab. So vorsichtig, daß man kaum eine Bewegung des schweren Stoffes bemerkt.

3. Im Park unten. Einer hat es doch bemerkt. Der Junge, der unten steht. Er hat vielleicht einen Lichtstahl gesehen oder er hat auch nur gefühlt, daß sie hinter den Vorhängen steht. Eine glückliche Bewegung geht durch seinen Körper, seine Augen versuchen durch die Finsternis zu dringen. Es quält ihn, an den Erdboden gefesselt zu sein. Seine Jugend treibt ihn hinauf. Er klettert an dem Haus hinauf.
4. Im Schlafzimmer. Die Frau hat es gesehen. Sie ist entsetzt über die Kühnheit. Sie läßt die Hand vom Vorhang, rührt sich aber nicht von der Stelle.
5. Außen. Der Degen hindert Oktavian am Klettern. Er wirft ihn fort.
6. Im Schlafzimmer. Die Frau. Regungslos steht sie neben dem Fenster an die Wand gelehnt. Ohne Energie, ohne Atem, so als ob sie ein Schicksal erwartete.
7. Außen. Der Mantel geniert den Emporsteigenden. Er wirft ihn von sich.
8. Im Schlafzimmer. Die Frau wartet. Wie gelähmt. Unfähig zu denken und sich zu rühren.
9. Außen. Schon oben. Oktavian auf dem schmalen Balkon. Er wagt es nicht, die Vorhänge zu berühren. Er zittert vor Erregung, vor Furcht und Erwartung.
10. Im Schlafzimmer. Die Frau. Nur durch die Vorhänge von ihm getrennt, in der gleichen Erregung, Furcht und Erwartung wie er draußen. Ihr ist, als ob sie durch den Brokat hindurch sein Herz klopfen fühlte. Aber sie rührt sich nicht.
11. Außen. Er steht und wartet auf irgend etwas, was doch nie geschehen wird. Leise, fast unbewußt, tastet seine Hand nach dem Vorhang.
12. Im Schlafzimmer. Die Frau. Ebenso tastet ihre Hand die Falten entlang.

(Großaufnahme.) Die Frau. Ein schwerer Kampf in ihren Mienen. Aber sie siegt über sich selbst. Und ist entschlossen, dem Spuk der Frühlingsnacht ein Ende zu machen.

13. Außen.

(Großaufnahme.) Oktavians Hand, schon nahe am Spalt der Vorhänge. – Eine andere Hand streift die seine.

(Großaufnahme.) Oktavian fährt zusammen, als ob ein Blitz neben ihm eingeschlagen hätte.

(Naheinstellung.) Durch die Vorhänge kommt ein nackter, weißer Arm; im Mondlicht ist er wie Silber. Die Hand faßt nach dem Fenster, um es zu schließen.

(Großaufnahme.) Oktavian sieht wie bezaubert auf den schönen Frauenarm. Er zittert und wagt es nicht, ihn zu berühren. – Schon zieht sich der Arm langsam wieder in den Vorhang zurück, den Flügel des Fensters nach sich ziehend. – Schon ist er fast ganz verschwunden – da greift Oktavian nach der Hand und hält sie in der seinen.

14. Im Schlafzimmer. Die Frau. Einen Augenblick wie in einer Ohnmacht; als ob sie es nicht anders erwartet hätte. Erst nach einem Augenblick ist sie imstande, mit der freien Hand den Vorhang zurückzuschlagen. Sie sieht den Draußenstehenden, weiß im Licht. Sie tut entsetzt und empört, vielleicht ist sie es wirklich; sie wehrt entrüstet ab. Aber ihre Hand bleibt in der seinen. Er fleht mit den Augen. Sie weist ihn ab, sie befiehlt ihm zu gehen. Aber ihre Hand bleibt in der seinen.

(Großaufnahme.) Der stumm Flehende. Und die Hand der Frau, die Oktavian festhält und die kaum einen Versuch macht, sich zu befreien.

(Großaufnahme.) Die Frau. Einen kurzen Augenblick nur schließen sich, von einer Schwäche ergriffen, ihre Augen.

(Naheinstellung.) Dieser Augenblick nachlassenden Widerstandes genügt dem Frechen. Er steigt ins Zimmer, ohne

die Hand fahren zu lassen. Die Marschallin weicht vor ihm zurück, ihn nach sich ziehend, da er die Hand nicht losläßt.

(Naheinstellung.) Mitten im Zimmer. Oktavian läßt die Hand los, um im Übermaß von Glück und Leidenschaft die Arme auszubreiten. Er sinkt vor der Frau in die Knie und umfängt mit den Armen ihren Körper. Sie wehrt nur schwach seiner Leidenschaft. – Die Vorhänge sind wieder zugefallen. Die beiden sind allein. Am Bett nur brennt ein kleines Licht. Es ist im Zimmer dunkel. Der Junge verbirgt seinen Kopf in den Falten ihres Gewandes. Sie wehrt ihm nun nicht mehr. (Das Bild blendet ab und es bleibt lange dunkel. Dann blendet das Dunkel langsam über).

15. Im Park. Noch ist es Nacht. Aber ganz von ferne erscheint ein heller Streifen: der erste Schimmer des Morgens.

(Großaufnahme.) In einem Nest erwacht eine Vogelfamilie.

(Gesamteinstellung.) Es wird nur sehr langsam Tag zwischen den dichten grünen Wänden des Parkes.

(Großaufnahme.) Die Vögel begrüßen den neuen Tag.

(Gesamteinstellung.) Der Park färbt sich leise grau. Der Morgen ist nah, aber der Tag ist noch fern.

16. Im Schlafzimmer. Oktavian zu Füßen der schönen Frau. Sie hält seinen Kopf zwischen ihren Händen und sieht ihm lange in die Augen.

(Naheinstellung.) Die zwei. Aug in Auge. Tief sieht die Frau in die hellen Augen des Jungen. So, als ob sie aus dem Grunde dieser Augen ihr Schicksal aufsteigen sähe. – Dann küßt sie ihn leise auf die Stirn und wendet sich ab.

(Großaufnahme.) Sie hat sich abgewandt, um ihre rinrenden Tränen zu verbergen, die sie, sie weiß nicht warum, nicht zurückhalten kann.

(Naheinstellung.) Der Junge erhebt sich ein wenig und sucht ihr Gesicht. Ihre Tränen sieht er nicht, aber er fühlt

ihre Traurigkeit. Da reißt er sie leidenschaftlich an sich und küßt sie wild.

(Das Bild blendet ab. Die Musik spielt das leidenschaftlichste Motiv. Und wenn das Bild wieder aufblendet,)

hält Oktavian die Frau immer noch in den Armen. Lange. Dann macht sich die Frau erschrocken los. Sie fühlt den Morgen hinter den geschlossenen Vorhängen und drängt Oktavian zum Gehen. Er zögert, er bittet, er bettelt. Aber sie drängt ihn unerbittlich zum Fenster.

(Naheinstellung.) Am Fenster. Sie öffnet vorsichtig die Vorhänge. Nur ein schwacher, grauer Schimmer dringt von außen herein. Ein letztes Drängen, ein letztes Bitten. Eine letzte Umarmung, dann steigt Oktavian zum Fenster hinaus. – Die Frau bleibt in den Falten des Vorhanges halb verborgen stehen. Ihr ganzes Glück ist zum Fenster hinausgestiegen. Und eine unendliche Traurigkeit erfaßt sie.

(Das Bild blendet ab.)

Ende des Vorspiels

## II

Szenen aus dem Filmstück „Der Schlangenkopf“.

Nach einem Roman.

Manuskript und Drehbuch von S. Walter Fischer

Bild 53

Antiquitätenladen (wie 51)

Jella hat einen Gegenstand ausgesucht. Paul besichtigt ihn, vom Verkäufer dazu ermuntert, mit der Lupe. Inzwischen ist Jella an einen Glaskasten getreten, wo etwas ihre Aufmerksamkeit erregt.

Großaufnahme: Jella sieht im Kasten einen antiken Schlangerring.

Großaufnahme des Ringes auf einem Samtkissen.

Nahe Auffassung: Jella wendet sich um, weist fragend auf den Ring. Verkäufer kommt hinzu, nimmt den Ring aus dem Kasten. Auch Paul tritt heran. Verkäufer erklärt:

Titel: „Ein seltsames Stück aus der Zeit der Borgia. Wer kann sagen, wie viele Morde mit diesem Ringe begangen worden sind?“

Großaufnahme: Der Verkäufer zeigt den Mechanismus, drückt auf einen Stein: aus dem Schlangenkopf schießt eine Nadel hervor.

Titel: „Diese Nadel kommt aus einem kleinen Giftbehälter, der im Ringe verborgen ist. Ein winziger, kaum merkbarer Stich genügt, um das Opfer im Augenblick zu töten.“

Nahe Auffassung aller drei: Paul nimmt den Ring aus des Verkäufers Hand. Jella erschauert und will Paul durch eine Abwehrbewegung zurückhalten. Der Verkäufer, fein lächelnd:

Titel: „Keine Angst, gnädiges Fräulein, der Ring ist chemisch gereinigt worden und daher ganz ungefährlich. Um ihn verwenden zu können, müßte man sich erst das richtige Schlangengift beschaffen.“

Großaufnahme: Paul blickt nachdenklich den Ring, steckt ihn an den rechten Zeigefinger.

Ganz groß: Er betätigt den Mechanismus.

Nah: Alle drei; Antiquitätenhändler beginnt lebhaft zu erzählen:

Titel: „... dieser Ring war lange Zeit im Besitze der Familie Montebaldi und soll seine letzte fürchterliche Verwendung im sechzehnten Jahrhundert durch Paolo Montebaldo gefunden haben. Dieser kehrte eines Abends von der Eberjagd heim ...“

Großaufnahme: Kopf des erzählenden Antiquitätenhändlers (Übergang).

### Bild 53 a

#### Parktor im Stil der Renaissance

Heimkehrender Jagdzug im Renaissancestil. Voran ein junger Mann zu Pferde, der Pauls Züge trägt, mit einem Speer bewaffnet. Ebenso Jäger, dann Diener, die auf einer Stange einen mit Eichenlaub bekränzten Eber tragen. Der Zug verschwindet im Tor, nur der Herr, dem ein älterer Diener etwas heimlich zugeflüstert hat, steigt vom Pferde und geht mit dem Alten längs der Mauer hin.

### Bild 54

#### Garten mit Renaissance-schlößchen im Hintergrund

Nacht. Mondschein. Der junge Mann mit den Zügen Pauls wird von dem Alten vorsichtig herangeführt. Hinter einem Busch bleiben sie lauschend versteckt. Im Schlößchen öffnet sich ein Fenster, ein junger Mann und eine Dame sind zu erblicken. Ersterer läßt eine Strickleiter herab, schwingt sich aus dem Fenster, umarmt und küßt noch einmal stürmisch die Dame, steigt in den Garten und verschwindet. Der betrogene Gatte will ihm nach-eilen. Diener beschwichtigt ihn.

Großaufnahme: Gatte beißt sich vor Zorn in die Lippen, dreht den Ring an seinem Finger, sieht ihn an, faßt einen Entschluß. Geht bösen Blickes ab.

### Bild 55

Düstere Kellertreppe. Gatte steigt hinab.

### Bild 55 a

#### Alchimistenküche

Phantastische Einrichtung. Spärliche Beleuchtung. Alchimist beim Ofen über eine Retorte gebeugt. Unterwürfige Begrüßung durch den Alchimisten (Züge des Verkäufers).

Großaufnahme: Gatte gibt ihm den Ring zum Füllen. Alchimist erschrickt, zögert. Drohende Gebärde des Gatten. Eingeschüchtert gehorcht der andere. Aus einer kleinen Phiole, die er unter einem Totenkopf verborgen hält, gießt er mit äußer-

ster Vorsicht ein paar Tropfen in die Öffnung des Ringes. Über-  
gibt ihn dem Gatten. Dieser lacht teuflisch auf, wirft dem Al-  
chimisten einige Geldstücke hin und

**Totale:** entfernt sich, vom Alchimisten mit Bücklingen hinaus-  
geleitet (Überblenden).

**Bild 56**

**Saal im Renaissancestil (Festbeleuchtung)**

Vornehme Gesellschaft aus dem XVI. Jahrhundert. Auf einer  
Estrade die bescheidene Musikkapelle. Die Paare ordnen sich auf  
ein Zeichen des Zeremonienmeisters zum Tanz. Der jugendliche  
Herr des Hauses (Züge Pauls) hält sich im Vordergrund auf, wo  
er mit einem Jüngling (derselbe der im Bild 54 aus dem Fenster  
stieg) harmlos plaudert. Dann erscheint zwischen auseinander-  
geschlagenen Samtportieren die junge Gattin in reicher Gewan-  
dung. Sie begrüßt den Gatten und auch den Jüngling.

**Nah:** Lauernde Blicke des Gatten. Er beobachtet, wie der Jüng-  
ling der Dame die Hand küßt, was sie freudig erschauern  
macht. Jüngling bittet sie zum Tanze, sie willigt ein.

**Totale:** Sie entfernen sich vom Gatten und begeben sich zu den  
Tanzenden. Die Paare tanzen eine „Gaillarde“ mit Küssen.

**Großaufnahme:** Kopf des wütenden Gatten.

**Totale:** Der Tanz ist zu Ende. Die Paare begeben sich zu Sitz-  
gelegenheiten oder promenieren im Saale. Junge Dame kommt  
mit Zeichen der Herzlichkeit zum Gatten.

**Nah:** Er zwingt sich gleichfalls zu einem freundlichen Gesicht,  
umarmt und küßt sie.

**Ganz groß:** Schulter der Gattin und die darauf ruhende Hand  
mit dem Ring. Der Daumen drückt auf den Stein, die Schulter  
zuckt leicht zusammen, wie von einem kleinen Schmerz ge-  
troffen.

**Großaufnahme:** Die sich küssenden Köpfe der beiden Gatten.

**Nah:** Jüngling kommt hinzu, um Gattin wieder zum Tanze zu  
holen.

Totale: Tanz: „Pavane“. Im Vordergrund Gattin und Jüngling. Plötzlich wankt sie, fällt zusammen. Alles sammelt sich bestürzt um sie.

Großaufnahme: Gattin stirbt unter Qualen. Gatte sieht ruhig zu und

Totale: geht stolz befriedigt hinaus (Überblenden). — — —

Bild 57

Antiquitätenladen

Verkäufer hat seine Erzählung beendet (wie Bild 53).

Großaufnahme: Paul zieht den Schlangenring vom Finger und

Totale: bedeutet dem Verkäufer, daß er das Schmuckstück kauft. Fragender Blick Jellas.

Nah: Paul greift ihr unters Kinn und sagt leichthin:

Titel: „Ich liebe solche Seltsamkeiten. Sie erinnern an ferne Zeiten und regen die Einbildungskraft an.“

Totale: Jella schüttelt verwundert den Kopf. Paul bezahlt, steckt den Ring in die Westentasche, nimmt das Paketchen für Jella. Beide verlassen den Laden.

Bild 58

Straße vor dem Laden (wie Bild 50)

Jella und Paul treten aus dem Geschäft.

Großaufnahme: Paul freundlich zu Jella:

Titel: „Bitte, sag' der Mama nichts von dem Ring. Sie würde mich auslachen. Ich will ihn als Glücksring behalten...“

Sie gehen weiter.

---

Bild 74

Vor einer Tierhandlung

Im Schaufenster neben vielen anderen Tieren in einem Glasbehälter eine Schlange. Paul mit dem kürzlich gekauften Schlangenbuch unterm Arm steht vor dem Laden. Neben ihm Lehrer



mit Schülern. Einer der Knaben deutet fragend auf die Schlange. Lehrer dozierend.

Titel: „Das ist eine *Elaps corallinus*, zu deutsch Korallenschlange, äußerst gefährlich, ihr Gift wirkt nach 5-10 Minuten absolut tödlich.“

Paul entfernt sich. Starinski (Privatdetektiv) hat alles beobachtet und folgt ihm unbemerkt.

Bild 78

Vor der Tierhandlung (wie Bild 74)

Paul geht in den Laden. Bald darauf wird

Nah: aus dem Schaufenster der Glasbehälter mit der Schlange hineingenommen.

Bild 78a

(Aufnahme von innen hinaus.) Menschen, namentlich herzige Kinder, hinter der Glasscheibe sehen den Affen im Käfig der Auslage amüsiert zu. Auch Starinski befindet sich unter der Menge.

Bild 78b (wie 78)

Paul kommt mit einem Paket in der Größe des Schlangenbehälters aus dem Laden.

Auffassung gegen die Straße: Paul winkt einem vorbeifahrenden Autotaxi, gibt Adresse an, steigt ein. Starinski erscheint. Taxi fährt ab. Starinski sieht nach.

Großaufnahme: Nummerntafel des Wagens.

Nah: Starinski notiert die Nummer in ein Notizbuch.

---

Bild 86

Elegantes Wohnzimmer (wie Bild 81)

Paul kommt durch die Türe. Sperrt ab. Sieht auf die Uhr.

Großaufnahme: Uhr zeigt die 6. Stunde.

Paul räumt seinen Handkoffer auf dem Tische aus, entnimmt der Aktentasche die Instrumente, bereitet zwei Fechthandschuhe und ein Beil vor. Er begibt sich dann zum Kasten.

Nah: Der Schlüssel will anfänglich nicht sperren, schließlich gibt das Schloß nach. Widerlicher Geruch scheint ihm entgegenzuschlagen. Er hebt den Glasbehälter aus dem Kasten, stellt ihn auf den Tisch, zieht die Fechthandschuhe an, hebt den Drahtnetzdeckel ab, fährt aber entsetzt zurück. Er sieht dann noch einmal hinein, ob er sich nicht getäuscht hat:

Großaufnahme: In dem Behälter liegt die Schlange tot . . . ohne Kopf.

Totale: Paul streift verwirrt die Fechthandschuhe ab, läßt alles liegen und flieht bestürzt.

## XIV *Technisches*

### Grundlagen

Bei keiner Art künstlerisch-schöpferischer Gestaltung ist das Mechanische des Entstehungsvorganges von so tiefgehender Bedeutung wie beim Film. Technische Probleme haben die gleiche Wichtigkeit wie künstlerische Fragen. Wenn heute dem Kinobesucher gute, brillante Photographie, wirkungsvolle Beleuchtung, einprägsame Dekorationen, ruhige, das Auge nicht durch Flimmern oder Zappeln störende Bilder als Selbstverständlichkeit erscheinen, weiß er doch nicht abzuschätzen, welcher Aufwand von Erfinderscharfsinn und technischem Können beim Zustandekommen dieser für ein wertvolles Laufbild unerläßlichen Faktoren notwendig war. Während bei Ausübung aller anderen Kunstarten das Mittel und Werkzeug, also Farbe und Pinsel bei der Malerei, Wort und Schrift in der Dichtung, Ton und Instrument bei der Musik für die schöpferische Tat erst in zweiter Linie maßgebend sind, müssen Kamera und Kunst des Regisseurs auf die gleiche Bewertungsstufe gestellt werden. Denn das Aufnahmegerät ist nicht bloß Werkzeug, sondern Mitschaffendes, Mitgestaltendes – und die Fortschritte der Lichtspielkunst sind nicht zum geringsten Teile der Vervollkommnung der Apparate zu verdanken. Es ist nun in höchstem Maße erstaunlich, mit welcher Schnelligkeit ihre Entwicklung bis zur heutigen großartigen Vollkommenheit vor sich gegangen ist. Vom ersten Zelluloidfilmapparat von Friese-Green bis zu den neuesten Wunderwerken der Feinmechanik sind noch keine vierzig Jahre verflossen. Mit dieser Entwicklung ging eine Veränderung der Stellung des Kamera-

mannes in bezug auf die Aufnahme Hand in Hand. Während er früher die nüchterne Rolle des Photographen gespielt hat, der eine theaternmäßig dargestellte Szene gedankenlos herunterkurbelte, verschwimmen heute die Grenzen zwischen Regisseur und Kameramann immer mehr. Denn so wie der Spielleiter bei Gestaltung einer Szene durch das Objektiv hindurch denken soll, so muß der Aufnahmetechniker andererseits mit dem dramatischen Gefüge des Bildablaufes vertraut sein, um von künstlerischen Gesichtspunkten aus Beleuchtung, Ausschnitt, Tempo und Stimmung entsprechend zu wählen.

Über die psychologischen und physiologischen Grundlagen der „lebenden Bilder“, über Prinzip und Wirkungsweise der Apparate ist schon viel geschrieben worden. Es sei nur kurz daran erinnert, daß die Bewegung der Bilder auf einer Gesichtstäuschung beruht, die stroboskopischer Effekt genannt wird. Bei diesem psychologischen Vorgang treten mehrere dargebotene Bilder eines Bewegungsvorganges als ein einziges bewegtes Bild in Erscheinung. Früher war man der Ansicht, daß zur Hervorbringung des stroboskopischen Effektes die sogenannte Nachbildwirkung, richtiger die Verschmelzung der zugehörigen Netzhautreize unerläßlich sei, bis Paul F. Linke durch einwandfreie Versuche die Unstichhaltigkeit dieser Annahme bewies. Allerdings spielt die Nachbildwirkung bei den kinematographischen Apparaten mit ruckweise fortbeförderten Filmband eine wichtige Rolle.

### Kamera und Aufnahmen

Die meisten Aufnahmegeräte sind so konstruiert, daß während eines jeweils kurzen Filmstillstandes das photographische Festhalten des Bildes erfolgt. Sobald der Filmstreifen für die nächste Aufnahme weitergezogen wird, schützt ihn ein Sektor vor Belichtung. In einer Sekunde werden bei normalen Aufnahmen 16–20 Bildchen festgehalten. Apparate, die zum Zwecke der Zeitdehnung bei sehr bedeutenden Geschwindigkeiten des Gegen-

standes eine weit größere Anzahl aufzunehmen vermögen, sollen später besprochen werden.

Nach dem wichtigsten Teil des Kinoapparates, dem Mechanismus zur Fortbewegung des Filmbandes, unterscheidet man mehrere Arten: Geräte mit Malteserkreuz, mit Schläger, mit Greifer, mit Reibungsscheiben, Klemmzug und solche mit kontinuierlicher Filmbewegung. Bei allen, mit Ausnahme der letzten, erfolgt die Weiterbeförderung des Zelluloidstreifens ruckweise; bei den anderen wurden Einrichtungen geschaffen, die ein gleichmäßiges Abrollen des Films zulassen: Hier kommen oszillierende Objektive, rotierende oder schwingende Spiegel, Linsen oder Prismen in Anwendung. Die Erfahrung hat ergeben, daß für Aufnahmegeräte sich das Greifersystem am besten bewährt hat, weil es ein ruhiges Stehen der Bilder gewährleistet; für Wiedergabezwecke (Projektion) wählt man fast ausschließlich die zuverlässigen, dauerhaften Vorführungsmaschinen mit Malteserkreuz. Die gebräuchlichsten Aufnahmegeräte sind die Marken Pathé, Ernemann, Ascania und die eleganten, handlichen Apparate der Firma Debrie. Die amerikanischen Kameras sind von ganz hervorragender vollkommener Konstruktion, aber infolge ihrer technischen Kompliziertheit im Preise ungeheuer hoch. Die bekanntesten sind die von Bell und Howell und die von Mitchell hergestellten Apparate.

Da einzelne Bewegungsphasen nur durch sehr kurze Momentaufnahmen festgehalten werden können, müssen die dazu verwendeten Objektive sehr lichtstark sein, damit auch bei ungünstigen Beleuchtungsverhältnissen ein Arbeiten möglich ist. Die lichtstärksten Spezialobjektive haben bisher Karl Zeiß in Jena und Götz auf den Markt gebracht.

Der Vorgang bei einer Aufnahme ist folgender: Nachdem der Regisseur dem Kameramann das Bild- und Spielfeld bezeichnet hat, sucht dieser die günstigste Stellung für sein Gerät, um durch die Wahl des Bildausschnittes eine künstlerische Wirkung und

Übersichtlichkeit zu erlangen. Er wählt das Objektiv mit dem entsprechenden Bildwinkel und stellt (wie der Photograph) die Szene auf der Mattscheibe oder dem Film ein, wobei ein Meßband und eine Einstellskala ihm große Dienste leisten. Dann bestimmt er gemäß den Lichtverhältnissen die Blendenöffnung und den Sektorspalt. Hat er sich noch einmal rasch überzeugt, daß alles in Ordnung ist, daß keine Lampe innerhalb des Bildfeldes steht und das Licht die notwendige Stärke hat, kann die Aufnahme erfolgen. Sobald er die Kurbel dreht, rollt sich der unbelichtete Filmstreifen aus der einen Kassette mit Hilfe einer Zahntrommel ab, tritt in einen doppelten Bremsrahmen ein, der Fenster genannt wird und genau in der Bildebene des Objektivs liegt. Unterhalb des Fensters wird der Film vom Greifer erfaßt und ruckweise durch jenes gezogen, bleibt dort jedesmal den Bruchteil einer Sekunde vor dem Objektiv stehen, damit die Momentaufnahme erfolgen kann, wird vom Greifer weitergeschoben und über eine zweite Zahntrommel in der anderen lichtdichten Kassette automatisch aufgerollt.

Bis vor wenigen Jahren war es notwendig, die Kamera stets auf ein Gestell (Stativ) zu befestigen, um ruhige, nicht zitternde Bilder zu erzielen. Die fortgeschrittene Technik hat den Apparat von seiner starren Unterlage befreit und Einrichtungen geschaffen, wodurch er bewegt werden kann, den Darstellern überallhin zu folgen imstande ist und so auch verwickelte Aufnahmen vorzunehmen vermag (Aufnahmen im Gewühl des Tanzes, auf einer Schaukel, auf steilen Pfaden, Folgen einem Gehenden durch lange Zimmerfluchten usw.). Durch diese entfesselte Kamera wurden recht originelle Wirkungen ermöglicht. Man entsinne sich der Szene aus „Variété“, wo der Eindruck wiedergegeben ward, den der auf dem Trapez Schwingende von dem unter ihm sich dehnenden Riesensaal des Wintergartens empfand. Das Auf- und Abschaukeln des Raumes machte die Gefährlichkeit des Unternehmens auf dem fliegenden Reck dem Zuschauer erst

recht deutlich. Oder nehmen wir jenes Bild aus „Metropolis“, wenn das einbrechende Wasser alles zu überschwemmen droht und nur eine schmale Eisentür zur rettenden Welt über der Erde führt. Um den Schreck, das Angstgefühl der vom Wasser Bedrängten rein bildhaft wiederzugeben, wurde die Kamera in schaukelnder Bewegung gegen diese eisernen Tür geschwungen. Durch die Verzerrung der Linien gelang es die Empfindung hervorzurufen, als ob die ganze Umwelt wanke und einzustürzen drohe. – Die bewegliche Kamera findet in den neuesten Laufbildern immer mehr Verwendung. Ihr Antrieb erfolgt selbstverständlich nicht durch die Hand (was ja praktisch undurchführbar ist), sondern durch ein Uhrwerk oder einen Elektromotor.

### Beleuchtung

Nur bei entsprechenden Lichtverhältnissen ist der Aufnahmeapparat überhaupt imstande Bilder hervorzubringen. Daher kommt dem Beleuchtungswesen beim Film große Bedeutung zu. In den Anfängen der Kinematographie war die Sonne die Hauptlichtquelle; darum baute man die ersten Ateliers als Glashäuser. Heute ist man von der Mithilfe des Tagesgestirns gänzlich abgekommen; das künstliche Licht ward Alleinherrscher. Abgesehen von dem chaotischen Treiben ist eine besondere Eigenschaft des Filmateliers die in ihm brütende ungeheure Hitze. Hunderte von Ampère hauchen aus Scheinwerfern, besonders konstruierten Bogenlampen und Quecksilberdampflampen ihren höllischen Glutatem aus. Riesige Ventilatoren und Berieselungsanlagen werden betätigt, um die unerträgliche Hitze zu mildern. Zweckmäßige Beleuchtung des Spielfeldes erfordert, daß die Lampen von allen Seiten an Dekoration und Darsteller herangebracht werden können. Bei großen Szenen erweist sich oft die Verwendung von 30–40 Lampen als notwendig, von denen jede ungefähr 50 Ampère hat. Bei diesem Massenaufgebot von Licht – zuweilen 10000 Kerzen – ereignen sich häufig Unfälle, die mit

Sonnenstich und Hitzschlägen viel Ähnlichkeit aufweisen. Augenerkrankungen, namentlich Bindehautentzündungen sind an der Tagesordnung und können nur durch Verwendung von Schutzbrillen (außerhalb der Aufnahmen) vermieden werden. Es gibt bedeutende Schauspieler, die beim Film deshalb nicht verwendbar sind, weil sie inmitten der Beleuchtungskörper von einer Art Platzangst ergriffen werden, die zu hysterischen Zuständen ausarten kann.

Um die Lichtfrage klaglos lösen zu können, sind unter der Decke des Filmateliers ganze Systeme von beweglichen Trägern, Kränen und Laufkatzen für die Beleuchtung von oben angebracht; die Gestelle der Seitenlampen sind mit Rollen versehen und für Höher- und Tieferstellen eingerichtet. Gewisse Effekte verlangen aber oft, daß das Licht von unten komme; auch dafür sind eigens konstruierte Lampen vorhanden. Die gebräuchlichsten Beleuchtungskörper sind die fast zum Symbol gewordenen Jupiter-Lampen mit 6, 8 oder 12 horizontalen Lichtbogen, die Weinert-Lampen und die wegen ihres ruhigen und stromsparenden Lichtes beliebten Quecksilberlampen. Die immer unentbehrlichen Scheinwerfer wechseln in ihren Maßen von 30-120 cm Spiegeldurchmesser. Eine Verbesserung ist die Jupiter-Sonne, die bei 150 Ampère und ungefähr 60 cm Spiegeldurchmesser ohne Dunkelfeld sehr günstige Lichtverhältnisse liefert. Um den Gesichtern eine hervorstechende Plastik zu verleihen, verwendet man sogenannte Aufheller und Spotlights, kleinere Scheinwerfer, bei denen der Reflektor aus kleinen, in Facettenform angeordneten Spiegelchen zusammengesetzt ist. Aber der technische Fortschritt scheint auch die bisher in Verwendung stehenden Lichtquellen (wie früher das Sonnenlicht) aus ihrer Herrschaft verdrängen zu wollen. Die Photochemie hat in dem panchromatischen Film ein derart farbenempfindliches Material geschaffen, daß die immer als lästig empfundene Schminke in Wegfall kommt. Allein auch die Jupiterlampen werden über-



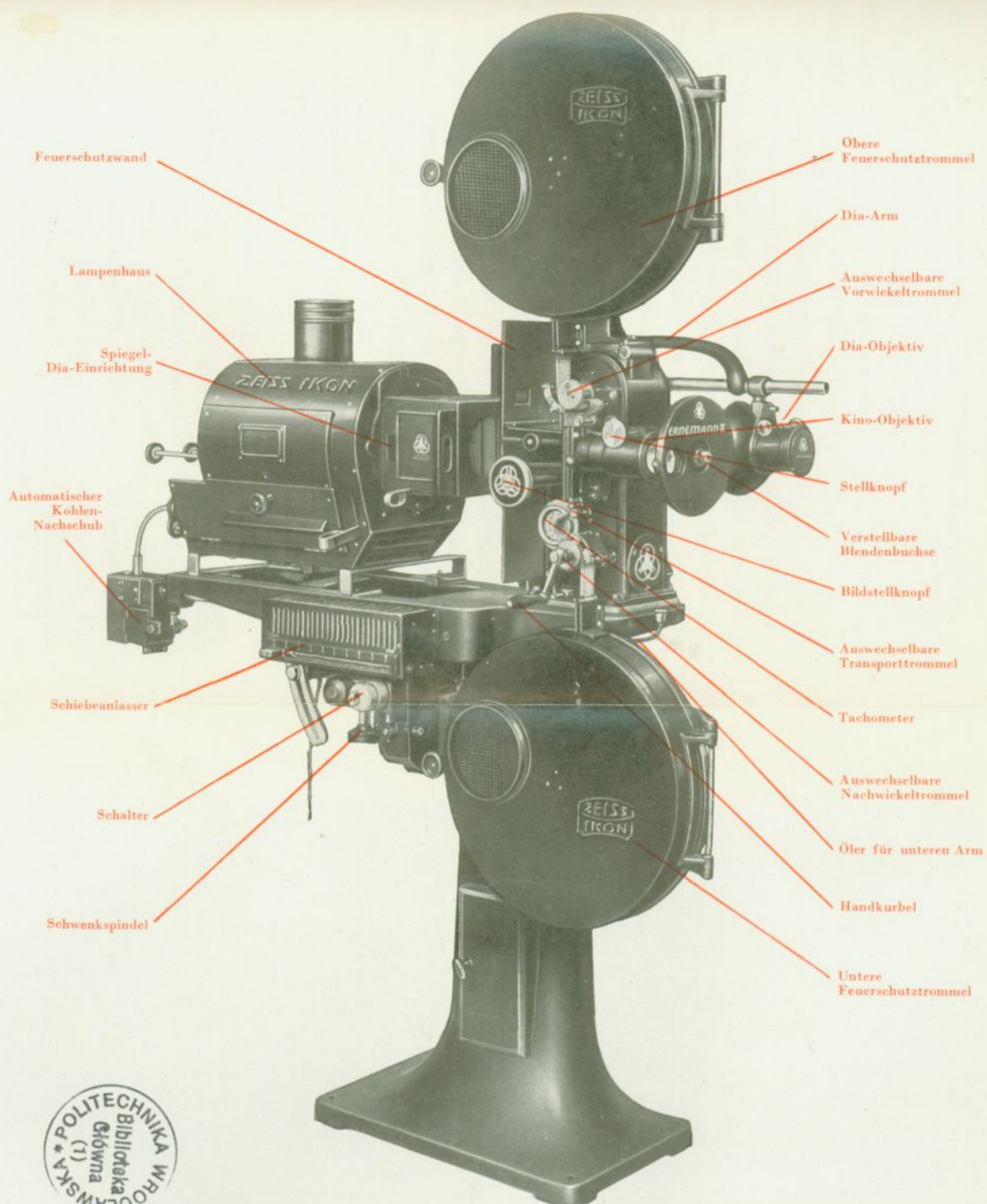
flüssig und sind durch einfache elektrische Glühbirnen ersetzbar. Diese in Amerika schon stark eingebürgerte Methode, die auch in Europa, namentlich in Deutschland schon vielfach in Verwendung steht, bildet einen bedeutsamen Wendepunkt in der Welt des Filmes. Vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, gewinnt das ungeschminkte Antlitz stärkere Ausdruckskraft, vertiefteren menschlichen Inhalt und gesteigerte Lebensnähe. Es bieten sich aber auch vom technischen Standpunkte aus neue Möglichkeiten. Der sehr schwerfällige Lampenapparat weicht den beweglicheren Glühbirnen und Lichtkästen; die Ausleuchtung der Szene wird einfacher; die Hitze, die den Darsteller oft erschlaft, ist wesentlich geringer; Aufnahmen in Originalräumen sind ohne Schwierigkeiten ermöglicht. Auch findet man mit einem weit schwächeren Strom sein Auskommen. Damit scheint aber auch das Unabhängigwerden von den Atelierbauten immer mehr an Boden zu gewinnen. Man sucht die notwendigen Dekorationen in der wirklichen Welt. Wenn auch das Atelier aus gewissen, hier nicht näher zu erörternden Gründen nie ganz auszuschalten sein wird, an Bedeutung wird es durch diese ganz außerordentliche Erfindung gewiß einbüßen.

Schon frühzeitig wurden Versuche unternommen, das überaus feuergefährliche Zelluloidband durch ein anderes Material zu ersetzen, und tatsächlich ist es schon gelungen, unverbrennbare Filme herzustellen; doch erwiesen sich solche Filme infolge ihrer brüchigen Struktur weniger haltbar. Nach langjährigen Versuchen soll es nunmehr einem Berliner Ingenieur gelungen sein, einen Film aus Papier herzustellen, der die gleiche Lichtempfindlichkeit wie der Zelluloidstreifen aufweist. Neben der großen Verbilligung des Materials bietet dieser Film auch den Vorteil der geringeren Feuergefährlichkeit, da es dem Erfinder gelungen ist, ihn auch unverbrennbar herzustellen. Die Zukunft wird erweisen, ob sich seine Hoffnungen erfüllen.

## Vorführungsapparate

Der unscheinbarste, aber wichtigste Teil jedes Kinos ist die Vorführungskabine mit ein oder mehreren Projektoren. Diese Apparate, die das Bild auf die Projektionswand zu werfen haben, müssen die höchsten Anforderungen in bezug auf Standfestigkeit, Genauigkeit, Schonung des Filmbandes und Güte des Materiales erfüllen. Sie sind auf ein starkes Gestell aus Gußeisen befestigt und lassen auf den ersten Blick zwei Hauptteile unterscheiden den eigentlichen Mechanismus für die Filmvorführung und den Lichtkasten. Der Mechanismus einer Theatermaschine ist im Wesentlichen der gleiche wie beim Aufnahmeapparat, nur findet hier (wie bereits erwähnt) das Malteserkreuz bevorzugte Verwendung für die ruckweise Bewegung. Die Trommeln zur Aufnahme des Filmbandes sind naturgemäß viel umfangreicher als bei der Kamera, da sie ja Rollen von 500 m und mehr ablaufen lassen müssen. Der Antrieb des Mechanismus erfolgt durch einen Elektromotor, dessen Geschwindigkeit durch einen Widerstand reguliert werden kann. Damit die Bilder im richtigen Ausschnitt (Rahmen) erscheinen (nicht geteilt) ist das Fenster, durch das der Film läuft, verstellbar. Die Scharfeinstellung auf der Leinwand ermöglicht ein Objektivtrieb, der die Linsen in die richtige Entfernung vom Filmstreifen bringt. Wo elektrischer Strom vorhanden, wird heutzutage zur Speisung der Lichtquelle ausschließlich dieser verwendet. Nur wo er fehlt, muß zur Benützung von Kalk- oder aber Ligroinlicht gegriffen werden. Als Lichtquelle kommt entweder das Bogenlicht oder in jüngster Zeit vielfach die Spiegelglühlampe in Anwendung.

Die marktgängigsten Kinomaschinen werden von Ernemann, Goerz, Zeiß, Gaumont und der A. E. G. erzeugt. Mit einem ausgezeichneten Vorführungsapparat trat das Kinowerk Ernst Leitz vor die Öffentlichkeit. Ihr Mechau-Projektor, nach dem Erfinder benannt, hat durch optischen Ausgleich bewirkten kontinuierlichen Filmdurchlauf, wodurch eine besondere Scho-



1/10 der natürlichen Größe

*Moderner Projektionsapparat*



nung des Materials gewährleistet ist. Die Filmtrommeln sind horizontal angeordnet und vermögen 900 und 1200 m Film auf einmal abzurollen. Infolge seines großen Raumerfordernisses hat sich der Mechau-Apparat trotz seiner Vorteile noch nicht sehr eingebürgert.

Da das leichtentzündliche Zelluloidband durch die starke Wärmeentwicklung der Lichtquelle eine ständige Feuergefahr darstellt, sind umfassende Vorsorgen zur Sicherung des Vorführrers (Operateurs) und der Zuschauer getroffen. Die feuerpolizeilichen Vorschriften sind mit Recht in den meisten Ländern sehr streng, da Filmbrände schon zu den schrecklichsten Katastrophen geführt haben. Sobald das Filmband reißt oder sich entzündet, sorgt eine selbsttätige Bremsvorrichtung an der Kinomaschine dafür, daß der gesamte Mechanismus zum Stillstand kommt; außerdem schließen sich die Schutzklappen sowohl zwischen Lampe und Film wie beim Projektionsfenster der Kabinenwand. Die Trommeln sind so eingerichtet, daß ein Filmbrand nicht um sich greifen kann und die Entwicklung giftiger Verbrennungsgase unmöglich ist. Viele Vorführungsmaschinen haben überdies besondere Einrichtungen zur Kühlung des Filmes. Um längere Pausen zu vermeiden benützen die meisten Kinos schon zwei Apparate; während der eine läuft, wird in den andern der folgende Filmakt eingelegt und kann sofort an den vorhergehenden anschließen. Gewisse Farbfilm- und Tonfilmsysteme erfordern Spezialvorführungsgeräte, die oft recht kompliziert und kostspielig sind.

### Zeitlupe und Zeitraffer

Viele Gebiete des Filmwesens, namentlich der wissenschaftliche Film und gewisse Trickaufnahmen, erfordern eine Zeitdehnung oder Zeitzusammenziehung, um bestimmte Bewegungsvorgänge anschaulich wiedergeben zu können. In manchen Fällen reichen wohl die gebräuchlichen Geräte aus, wo nicht, mußten besondere Einrichtungen konstruiert werden. Um Einzelheiten von Bewegungen mit großer Eigengeschwindigkeit festhalten zu

können (Vogelflug, Abstürze, Sprünge, elektrische Entladungen, Geschosse), müssen die einzelnen Aufnahmen mit sehr hoher Schnelligkeit einander folgen, damit sie bei der Wiedergabe mit der üblichen Geschwindigkeit genau mit dem Auge verfolgt werden können. Aufnahmen mit 320 Bildern in der Sekunde, in derselben Zeit mit 16maligem Bildwechsel wiedergegeben, verlangsamten eine Bewegung um das Zwanzigfache. Dieses Gebiet der Filmtechnik wird Hochfrequenzkinematographie und der diesen Aufnahmen dienende Apparat nach einer von den Ernmannwerken geschützten Bezeichnung Zeitlupe genannt. Die normalen Greifergeräte lassen durch die mechanisch bedingte Fortbewegung des Filmbandes nur eine begrenzte Höchstgeschwindigkeit zu. Mehr als 180 Bilder in der Sekunde lassen sich kaum reibungslos mit solchen Apparaten herstellen. Erst eine kontinuierliche Weiterbeförderung des Filmbandes statt der ruckweisen verbürgt eine Steigerung der Geschwindigkeit im Bildwechsel. Hierbei ergibt sich die Notwendigkeit, daß das vom Objektiv auf den Film geworfene Bild der Bewegung des Zelluloidstreifens mit der gleichen Geschwindigkeit folge. Dies wird durch Maßnahmen bewerkstelligt, die man optischen Ausgleich nennt. Auf eine Trommel ist ein System von Spiegeln angebracht, die ein von außen kommendes Bild reflektieren und durch ein Objektiv aufs Filmband werfen. Die Einrichtung ist nun so getroffen, daß die Bewegung des Filmstreifens und jene der rotierenden Trommel auf einander abgestimmt sind, demgemäß sich irgend ein Punkt des Bildes mit der gleichen Geschwindigkeit bewegt wie das Aufnahmeband. Es gelang in Deutschland Hochfrequenzapparate herzustellen, die bei Motorenantrieb bis 600 Bilder in der Sekunde lieferten. Allerdings besitzen die Zeitlupengeräte gegenüber den Greiferapparaten den Nachteil unhandlicher Größe und erheblichen Gewichtes. In jüngster Zeit wurden Geräte konstruiert, die eine ganz erstaunliche Zeitdehnung zulassen. Besonders hohe Leistungen gelangen mit dem Funken-

kinematograph, einer Vorrichtung, bei der die Aufnahmen im Lichte elektrischer Funken gemacht werden. Man hat da Belichtungszeiten von einer zehnmillionstel Sekunde erreicht, einem Zeitbruchteil, der kaum mehr vorstellbar ist. Dadurch vermag man fliegende Geschosse photographisch festzuhalten und die Zeitdehnung so weit zu treiben, daß Vorgänge von Sekunden bei der Vorführung Stunden brauchen.

Umgekehrt können Vorgänge von sehr langsamem Verlauf (aufblühende Blumen, Wachsen von Kristallen usw.) übersichtlich erfaßt und im Bilde beschleunigt wiedergegeben werden. Für manche dieser Aufnahmen sind zwar die gebräuchlichen Normalapparate verwendbar, die meist auch eine Antriebsvorrichtung für 1-2 Bilder (statt 16-18) in der Sekunde haben. Da sich jedoch die Zeit zwischen einzelnen Aufnahmen auf Tage und Wochen ja sogar Monate erstrecken kann, wäre die Bedienung der Handgeräte viel zu umständlich und zeitraubend. In solchen Fällen finden Apparate Anwendung, die mit einem automatisch schaltenden Uhrwerk versehen sind, an dem die gewünschte Belichtungsperiode eingestellt werden kann. Diese Einrichtungen, Zeitraffer genannt, finden wie die Zeitlupe hauptsächlich beim Kulturfilm ausgedehnteste Benützung.

#### Das Hallsche und das Schüfftansche Verfahren

Innerhalb der kinematographischen Aufnahmetechnik hat sich das Gebiet des photographischen „Tricks“ in all seiner Mannigfaltigkeit fast zu einer selbständigen Kunst entwickelt. Unter Filmtrick wird im allgemeinen ein Effekt, eine Illusion verstanden, die durch den einfachen Aufnahmevorgang nicht zu erreichen sind, sondern durch technische Kniffe eine Wirklichkeit herstellen, die niemals vorhanden oder bloß mit Hilfe der Einbildungskraft vorstellbar ist. Zur Erreichung gewisser Tricks dienen zwei Verfahren, die in erster Linie aus wirtschaftlichen Gründen und wegen ihrer zeitsparenden Eigenschaften in die Filmtechnik



Eingang fanden, außerdem aber die verblüffendsten illusionistischen Wirkungen hervorbringen lassen. Die Forderung des Publikums nach dekorativem Aufwand verschlang ungeheure Summen. Die allmählich immer deutlicher werdende Krise (namentlich im amerikanischen Filmgeschäft) machte Sparmaßnahmen notwendig. Und wie Erfindungen stets einem akuten Bedürfnis des Gesamtlebens entsprangen, so kam auch hier bald der rettende Zauberer. Der Amerikaner Hall malte die Dekorationen auf Glas und sparte jene Teile aus, wo das Spiel der lebenden Darsteller stattfinden sollte. Die bemalte Glasplatte wurde nun in der entsprechenden Entfernung zwischen Objektiv und wirkliche Szene gebracht – und nach der Aufnahme entstand auf dem Filmband in täuschendem Größenverhältnis die gewünschte Dekoration. Dieses Verfahren barg aber manche Nachteile in sich, wodurch es sich nicht recht durchzusetzen vermochte. Es kam nämlich oft vor, daß die Darsteller von dem bemalten Teil gedeckt wurden und infolgedessen unbeabsichtigt teilweise oder ganz verschwanden.

Weit günstiger und vielseitiger verwendbar erwies sich das Patent des Malers Eugen Schüfftan, das nach seinem Erfinder benannt ist. Diese deutsche Meisterleistung erfreut sich nicht bloß im Mutterland ausgedehntester Verwendung, sondern hat sich auch das sonst auf dem Gebiet der technischen Kinematographie an der Spitze marschierende Amerika erobert. Schüfftan ging von dem richtigen Gedanken aus, daß zur Erreichung einer photographischen Illusion die Umwelt der Schauspieler nicht mit menschlichen Augen, sondern durch die Kameralinse gesehen werden müsse. Im Grunde ist das ganze Geheimnis seiner Erfindung die Anwendung von Spiegelwirkungen, die kombiniert mit wirklichen Dingen, Menschen oder Bauten dann die gewünschte Erscheinung auf dem Filmband hervorbringen. Das Prinzip des Schüfftanschen Verfahrens wird aus einem Beispiel sofort verständlich.



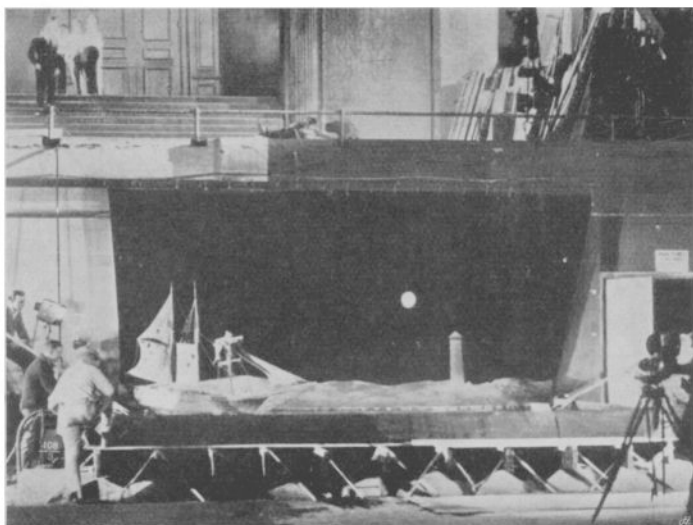


Photo: Paramount

*Schiff im Sturm*  
Modellaufnahme im Atelier

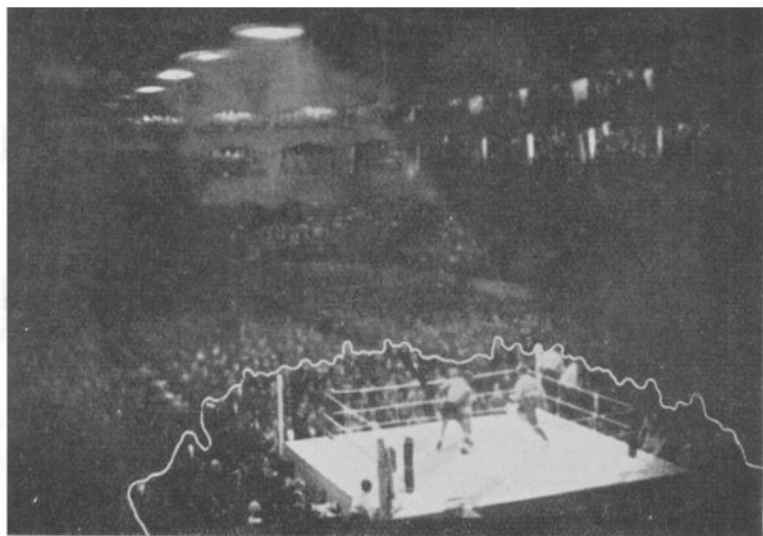
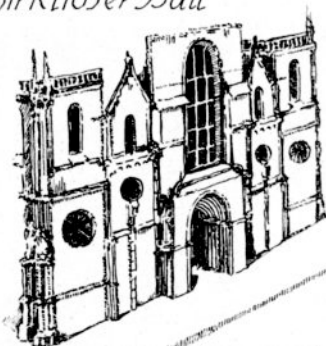


Photo: Ufa

*Aufnahme nach dem Schüfftan-Verfahren*  
(Wirklichkeitsaufnahme: Boxring bis zur weißen Linie,  
übriger Sportpalast eingespiegelt)

*wirklicher Bau*



*Modell*



*Spiegel*



*Apparat*

*Schema zum Schüfftan-Verfahren*

In „Metropolis“ ergab das Riesenstadion der Millionärssöhne einen mächtigen Eindruck. In Wirklichkeit wurde nur eine Mauer über Manneshöhe gebaut, während der gigantische obere Mauerteil mit den gewaltigen Säulen und Statuen, wie auch der anschließende Rotundenbau mit der riesigen Kuppel bloß als Modell angefertigt und nach dem Schüfftanschen Patent in den Apparat eingespiegelt wurden. Die Statuen, die scheinbar dreifach über das Maß eines Normalmenschen hinausgingen, waren als Modellfigur tatsächlich nur 30 cm hoch. Die Einspiegelung geschieht folgendermaßen: Zwischen Kamera und dem wirklichen Teilbau der Mauer wird auf einem Spezialstativ vor der Linse eine versilberte Spiegelfläche mit Oberbelag gebracht. Nun wird von dem Spiegelbelag so viel weggekratzt, daß der Blick durch die Linse genau nur den wirklichen Bau sieht. Das Modell (in manchen Fällen ein Bild oder Diapositiv), das den Bau zur Gesamtansicht ergänzen soll, wird seitlich des Apparates in entsprechendem Winkel zum Spiegel so aufgestellt, daß das reflektierte Bild haargenau auf den Wirklichkeitsbau paßt.

Wichtigste Bedingung bei diesen Aufnahmen ist überaus präzises Arbeiten und die jeweils richtige Beleuchtung von Modell und Wirklichkeitsbau. Die der Photographie eigentümliche Variabilität der Schärfenverhältnisse fordert eine Behebung der optischen Differenz zwischen den Entfernungen von gespiegelter Modell und Spielfeld. Dies geschieht durch Einschaltung einer Linse zwischen Spiegel und Modell, damit der auf „Unendlich“ eingestellte Realbau und das auf 1-2 m visierte Modell oder Photo gleich scharf auf dem Filmband erscheinen. Um die Übergänge von Modell zu Wirklichkeitsbau zu verschleiern, treten häufig ausgezackte oder ungleichmäßige Spiegelbeläge, wie auch mehrere zueinander angeordnete Spiegel in Anwendung. Mittels des Schüfftanschen Verfahrens vermag man aber sogar Menschenmassen vorzutäuschen. Um ein Theater, eine Arena mit der Zuschauermenge zu füllen, werden die vorderen Sitze mit lebenden

Darstellern besetzt, die hinteren Reihen samt Logen und Galerien mit Hilfe von Photos oder ausgeschnittenen Papierfiguren eingespiegelt. Aber auch die verblüffendsten kinematographischen Scherze und Taschenspielereien können mit dem Schüfftanpatent ausgeführt werden. So ist es möglich, Gulliver unter die Liliputaner treten oder diese auf seinem Körper herumkrabbeln zu lassen. Bei den Riesen vermag er über die Tasten des Klaviers zu laufen oder im Waschbecken des Riesenfräuleins das Boot zu steuern. Das Gebiet für derlei ergötzliche Bilder ist unerschöpflich und kann von jedem Regisseur, Kameramann oder Filmdichter mit Phantasie und Ideenreichtum ständig erweitert werden. Nur sehr allmählich, aber unaufhaltsam bürgert sich das Schüfftan-Verfahren, das durch 28 internationale Patente geschützt ist, ein, um die kostspieligen Filmbauten zu ersetzen. Deutschland hat im abgelaufenen Jahr in ungefähr 50 Filmen Schüfftan-Aufnahmen verwendet, Amerika in 20; aber auch England und Frankreich haben sich die Vorteile dieser großartigen Errungenschaft zunutze gemacht.

### Drei Probleme: der plastische, der farbige und der tönende Film

Trotz ungeahnter Fortschritte auf den verschiedensten Feldern der kinematographischen Technik ist es nicht gelungen drei Probleme, die die Gehirne der Erfinder schon seit langem beschäftigen, restlos befriedigend zu lösen: den stereoskopischen, den farbigen und den tönenden Film. Die geringsten Erfolge hat bis heute die stereoskopische Filmwiedergabe zu verzeichnen. Hier müssen nämlich Teilbilder entweder nacheinander oder gleichzeitig projiziert werden, die dann das plastische Sammelbild ergeben sollen. Dieses wird aber nur dann stereoskopisch empfunden, wenn jedem Zuschauerauge nur das jeweils zugehörige Teilbild sichtbar gemacht wird. Um das zu erreichen, muß eine eigene Vorrichtung bei der Projektion getroffen werden.

Aber die verschiedensten Verfahren, ob das mit rot-grünen Brillen, ob das mit Prismen- oder doppelten Perlenwänden, wurden alsbald wieder fallen gelassen. Zwar kamen aus Amerika Meldungen, die davon sprachen, daß das New Yorker „Roxy“-Theater auch mit einer Einrichtung zur Vorführung von stereoskopischen Filmen nach dem Spoorschen System versehen werden soll. Eine andere Fachzeitschrift berichtet wieder, daß das Problem des dreidimensionalen (also plastischen) Films im „Roxy“ bereits gelöst wurde. Dem Erfinder Ludwig A. Wilczek sollte dies mittels einer eigenartigen, in Deutschland hergestellten Glasperlenwand gelungen sein. Wie bekannt, ist die Verwendung von Perlenschirmen nichts Neues, wenn auch hier vielleicht eine besondere Herrichtung der Wand zugrunde liegen mag. Letzten Endes hat sich der stereoskopische Film bis heute nicht allgemein durchzusetzen vermocht. Doch sind viele tüchtige Köpfe an der Arbeit, seine endgültige Lösung zu finden.

Gegen den Farbenfilm läßt sich in künstlerischer Hinsicht manches einwenden, das aber wahrscheinlich im Laufe seiner technischen Vervollkommnung bald nicht mehr stichhaltig sein dürfte. Immerhin hat die Kinematographie in natürlichen Farben eine bedeutende Stufe in der praktischen Lösung des Problems erreicht. Das Prinzip des farbigen (nicht kolorierten) Filmes beruht auf der Young-Helmholtzschen Theorie, daß sich alle Farben auf eine entsprechende Mischung von drei Grundfarben zurückführen lassen, von Rot, Blau und Grün. Wie bei der Dreifarbenphotographie erfolgen auch hier die Aufnahmen durch Rot-, Blau- und Grünfilter. Die drei so erhaltenen Teilbilder werden bei der Wiedergabe (Projektion) zur Deckung gebracht und ergeben ein Bild in natürlichen Farben. Da nun jede Phase eines bewegten Vorganges statt einmal dreimal festgehalten werden muß, entsteht die Forderung nach einer dreimal so großen Geschwindigkeit des Filmbandes bei der Aufnahme. Verschiedene Systeme haben diesem Übelstand auf mannigfache Weise abzu-

helfen versucht: man macht die drei Aufnahmen nebeneinander auf ein verbreitertes Band, oder ordnet die Objektive in Dreieckform ( $\triangle$ ) an, wodurch bloß eine doppelte Geschwindigkeit notwendig wird, oder man verkleinert das Bildfeld um auf einem Bildkader zwei Teilbildchen zu erhalten. Um die Teilbilder auf der Leinwand zur Deckung zu bringen, bedient man sich zweier Verfahren: der gleichzeitigen oder getrennten Projektion. Bei der gleichzeitigen Wiedergabe sind eigene, komplizierte Apparate notwendig, die eine peinlich genaue Einstellung erfordern. Sobald aber die Teilbilder getrennt an die Wand geworfen werden, reichen die normalen Vorführungsmaschinen aus und es müssen lediglich geringfügige Änderungen daran vorgenommen werden.

Die Filme selbst sind schwarz-weiß. Infolge einer vergrößerten Geschwindigkeit der einzelnen, durch die entsprechenden FarbfILTER projizierten Rot-, Blau- und Grünbilder verschmelzen diese dank der Beharrlichkeit der Lichteindrücke auf der Netzhaut zu einem Bild in natürlichen Farben. Das System der getrennten Wiedergabe birgt den Nachteil, daß bei raschen Bewegungen die drei Teilbilder bereits wesentlich verschieden sind und bei der Wiedergabe sich daher die Ränder nicht mehr ganz decken, wodurch störende Farbsäume entstehen, wie man sie an schlechten Farbdrucken bemerkt.

In den Anfangsstadien des Farbfilmes lieferten recht gute Ergebnisse die Verfahren von Miethe, Carl Zeiß in Jena, Gaumont in Paris (Chronochrome) Urban und George A. Smith in Amerika (Kinemakolor), die bloß zwei Filter und zwar einen roten und einen grünlich-blauen verwendeten. In den letzten Jahren sind Brewster in New Jersey, Pilny in Zürich, Humphrey und Friese-Green in London, Uvachrom in München und Dr. Hnatek in Wien mit ziemlich vollkommenen Systemen hervorgetreten.

Das System Dr. Hnatek ist ein Dreifarbenverfahren; das Filmband ist das gewöhnliche, im Handel erhältliche, nur wird der Negativfilm, bevor seine Belichtung im Apparat erfolgt, da

er ja nicht rot und nur wenig grün- und blauempfindlich ist, sensibilisiert, das heißt durch Vorbäder zur Empfindlichkeit für alle Farben hergerichtet. Obwohl heute bereits im Handel farbenempfindliches Filmmaterial erhältlich ist, zieht es Hnatek vor, die Filmstreifen selbst zu sensibilisieren, da er nach seinem Rezept eine weit größere Farbenempfindlichkeit erhält.

Das System Hnatek ist ein additives Verfahren. Bei der Aufnahme nämlich werden durch die Filter Blau, Grün und Rot, diese Farben sowie alle Spektralfarben dem aufzunehmenden Gegenstand entzogen und bei der Wiedergabe mit Hilfe gleicher Filter wieder zurückgegeben. Durch eine sinnreiche Einrichtung von Rasterspiegeln wird das wirkliche Bild in zwei vollkommen gleiche Bilder zerlegt, die durch zwei übereinander gelagerte Objektive und ein Prismensystem aufs Filmband gelangen. Diese zwei Bildchen nehmen bloß die Fläche eines normalen Filmeinzelbildes ein, wodurch der Vorteil entsteht, daß bei der Wiedergabe mit normaler Geschwindigkeit von 16 Bildern in der Sekunde vorgeführt werden kann. Die beiden Bildchen gelangen auf der Leinwand zur Deckung, was bei diesem Verfahren restlos erreicht wird. Von seinen ausgezeichneten Ergebnissen abgesehen, kann dieses System als wegbahnend für die Zukunft betrachtet werden, besonders deshalb weil die Vorführungsapparate der verschiedensten Systeme durch einen einfachen, kleinen Zusatzapparat für die Projektion des Farbfilmes verwendet werden können. Zudem ist auch die Herstellung eines Farbfilmes nach dem Hnatekschen Verfahren nicht kostspieliger als die eines gewöhnlichen Schwarzweiß-Filmes von gleicher Länge.

Eine eigentümliche Lösung stellt das aus Amerika kommende Techni-Color-Verfahren dar. Hier erfolgt die Anfärbung des Silberkorns im Film. Es werden jeweils zwei Bilder auf panchromatischem Negativ aufgenommen, eines durch ein oranges, das andre durch ein dunkelblaues Filter. Die Orangebilder kopiert man auf einen Positivstreifen, die dunkelblauen auf einen zwei-

ten. Die beiden Streifen klebt man nun aufeinander und entwickelt sie. Schon aus diesen kurzen Andeutungen ist der verwickelte Prozeß zu ersehen; auch zeigen sich bei dieser photochemischen Methode manche Mängel in bezug auf Farbenwahl und Farbenabstufungen.

Einen anderen Weg schlägt das Verfahren K. D. B. ein, das von Keller, Dorian und Berthon erfunden wurde. Auf die Oberfläche des Zelluloidbandes wird ein Gitterwerk feinsten Linsen gepreßt, von denen 1500 Stück auf einen Quadratzentimeter kommen. Diese Linsen werfen nun den Lichtstrahl, der durch eine im Objektiv untergebrachte Dreifarbenscheibe kommt, auf die Bromsilberschicht. Die jeweilig durchgelassenen Farbstrahlen erregen nun entsprechend das Korn der Schicht und schwärzen es. Dadurch müssen sich die Farbtöne sinngetreu abbilden und können vom Wiedergabeapparat hervorgerufen werden, indem der projizierte Film sein Bild gleichfalls durch ein Objektiv wirft, das eine gleichartige Farbenscheibe besitzt. Der Film, selbst ist schwarz-weiß, so daß er unter Umständen (falls ein geeignetes Farbobjektiv mangelt) auch als gewöhnlicher Film vorgeführt werden kann, ohne daß die eigenartig gepreßte Oberfläche merklich stören würde,

Die Systeme K. D. B. und Dr. Hnatek haben infolge ihrer einfachen Behandlung bei Aufnahme und Wiedergabe die meiste Aussicht auf Verbreitung.

Während der Farbfilm seit den Anfängen der Kinematographie den Geist der Erfinder beschäftigt, ist man dem Problem, den Film aus seiner Stummheit zu erlösen, erst in jüngster Zeit nähergetreten und mit Erfolg auf den Leib gerückt. Zwar versuchte man schon frühzeitig die Lebenswahrheit der beweglichen Bilder durch akustische Ergänzung zu erhöhen, indem man Bildmaschine und Sprechmaschine zu koppeln unternahm. Die wesensverschiedenen Systeme brachten es mit sich, daß niemals eine vollkommene Deckung von Bild und Ton zustande gebracht werden



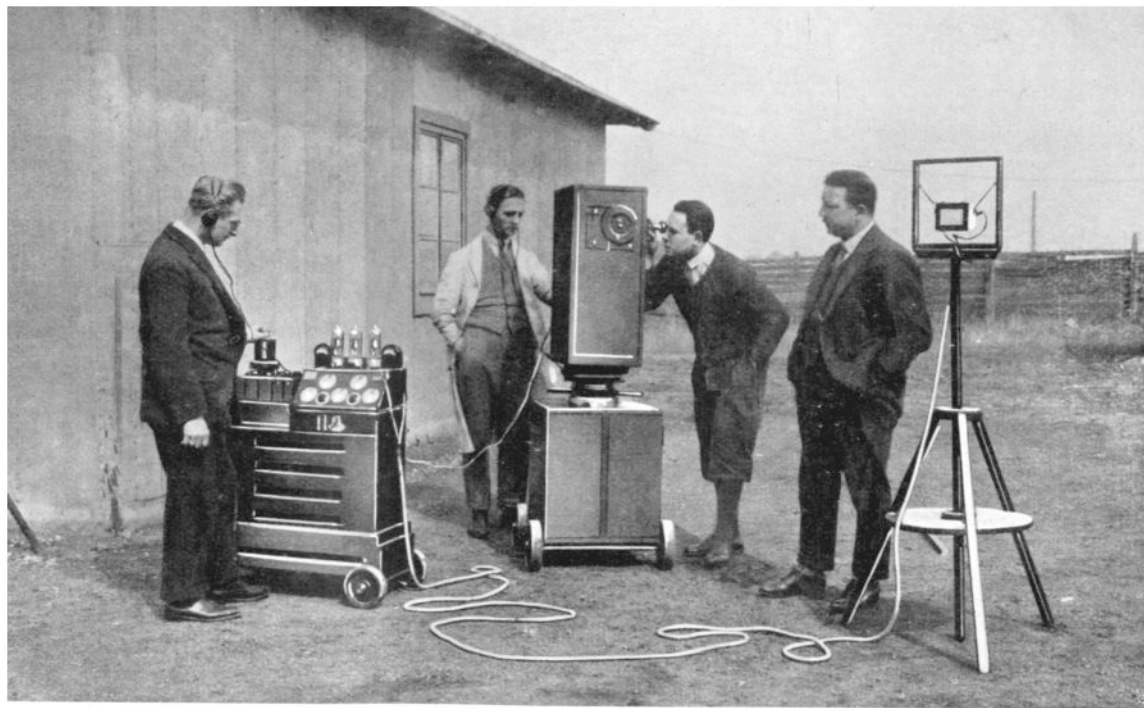
# Ein Stückchen sprechender Film.

Neben der normalen  
Bildaufnahme  
die Photographie des  
Schalles. »



*Aufnahmeapparat für Tri-Ergon-Tonfilm*





*Aufnahmeapparat, Mikrophon und Verstärker für Tri-Ergon-Tonfilm*

konnte. Auch Edisons Kinetophon (1897-1901) zeigte nicht viel bessere Ergebnisse. Meißter in Deutschland und Pathé in Paris bemühten sich gleichfalls um eine erfolgreiche Lösung. Trotz mancher Mängel als verhältnismäßig brauchbar erwies sich die Konstruktion, die Gaumont mit seinem Chronophone der Öffentlichkeit übergab. Durch einen sinnreichen Mechanismus gelingt eine ungestörte Synchronisierung (gleichzeitiger Ablauf) zwischen Projektions- und Sprechmaschine. Gaumont verwendet sogenannte Synchronelektromotoren, deren Steuerung derart übereingestimmt ist, daß die Tourenzahl des einen sich nicht ändern kann, ohne daß jene des andern im selben Sinne geregelt würde. Allein all die Versuche waren noch lange keine Erfüllung. In jüngster Zeit wurde allerdings in Amerika eine befriedigende Verbindung von Bildstreifen und Schallplatten im System „Vitaphone“ erreicht. Diese Konstruktion, von Warner Brothers gemeinsam mit Western Electric ausgearbeitet, verbindet das Laufbild mit einer elektrisch aufgenommenen und elektrisch wiedergegebenen Tonplatte. Es gelang die Laufzeit solcher Platten auf 40 Minuten zu erhöhen. Das in Deutschland geförderte Breusing-Verfahren bewegt sich in ähnlichen Bahnen.

Lange Zeit schien nun der akustische Film zu ruhen. Da kam man durch verschiedene Erkenntnisse und Errungenschaften auf dem Gebiete der Elektrotechnik auf den Gedanken, die Schallwellen statt auf eine Gramophonplatte auf das Filmband selbst aufzuzeichnen. Dieser nachher von vielen Erfindern aufgegriffene Grundgedanke ging von drei Deutschen, Massolle, Dr. Engl und Vogt aus. Bereits 1907 war ihnen eine Lösung im Prinzip geglückt; Mitte 1919 stellte sich bedeutsamer Erfolg ein; und heute kann ihre Erfindung: der „Tri-Ergon-Film“, nahezu als vollkommen bezeichnet werden. Die Methode dieses „sprechenden Filmes“ ist folgende: Die akustischen Schwingungen der Luft werden durch ein Mikrophon in elektrische Stromschwankungen verwandelt. Diese werden verstärkt und durch eine Aufzeich-

nungslampe, welche im Rhythmus der Schwingungen aufglüht und erlischt, in Lichtschwankungen transformiert. Die Schwankungen erfolgen mit unfäßbarer, dem Auge nicht mehr wahrnehmbarer Geschwindigkeit (10 000 Schwingungen in der Sekunde) und zeichnen sich durch ein Linsensystem auf dem Filmstreifen, den sie schwärzen, in Form von eng beieinanderliegenden Linien auf. Da die Aufzeichnung der Schalleindrücke auf dem selben Zelluloidstreifen erfolgt, auf dem die Bilder aufgenommen werden, ist für das akustische Phonogramm der gewöhnliche Streifen von 35 mm auf 42 mm verbreitert. Der Wiedergabeparat ist eine sinnreiche Vereinigung von Bildwerfereinrichtung und Tonvorführungsgerät. Der Film läuft an einem Lichtstrahl vorbei, der durch das Strichband mit der Lautaufzeichnung fällt und eine dahinter liegende Photozelle erregt. Diese verwandelt die Lichtschwankungen zurück in elektrische Energien, die den gleichen Schwingungsrhythmus haben, werden neuerdings verstärkt und dringen durch besonders konstruierte Lautsprecher, von den Erfindern „Statophone“ genannt, als Klang, Ton, Geräusch in den Raum. Die elektrostatischen Flächenlautsprecher erreichen Naturtreue und Lautstärke des Tones, die mit den heutigen Mitteln kaum von einem System übertroffen werden.

Auch im Ausland waren viele Köpfe in Tätigkeit, das Problem des Tonfilmes zu lösen. Vor allem sind hier die Dänen Petersen und Poulsen zu nennen. Ihre grundlegende Abweichung vom Tri-Ergon-Film besteht darin, daß Bild und Ton auf zwei verschiedenen Filmstreifen aufgenommen werden, die aber gleichzeitig (synchron) abrollen. Bei der Wiedergabe wird eine Selenzelle verwendet. 1923 erfand der Amerikaner Lee de Forest ein Verfahren, das dem Prinzip Tri-Ergons ähnelt. Nur benützte er den normalen Filmstreifen und nahm die Aufzeichnung des Phonogrammes innerhalb der Lochung (Perforation) vor, wodurch das Bild natürlich eine Verkleinerung erfuhr. Die Fox-Film-Corporation, die das Tri-Ergon-Verfahren für Amerika erworben hat, brachte in



Photo: Brix

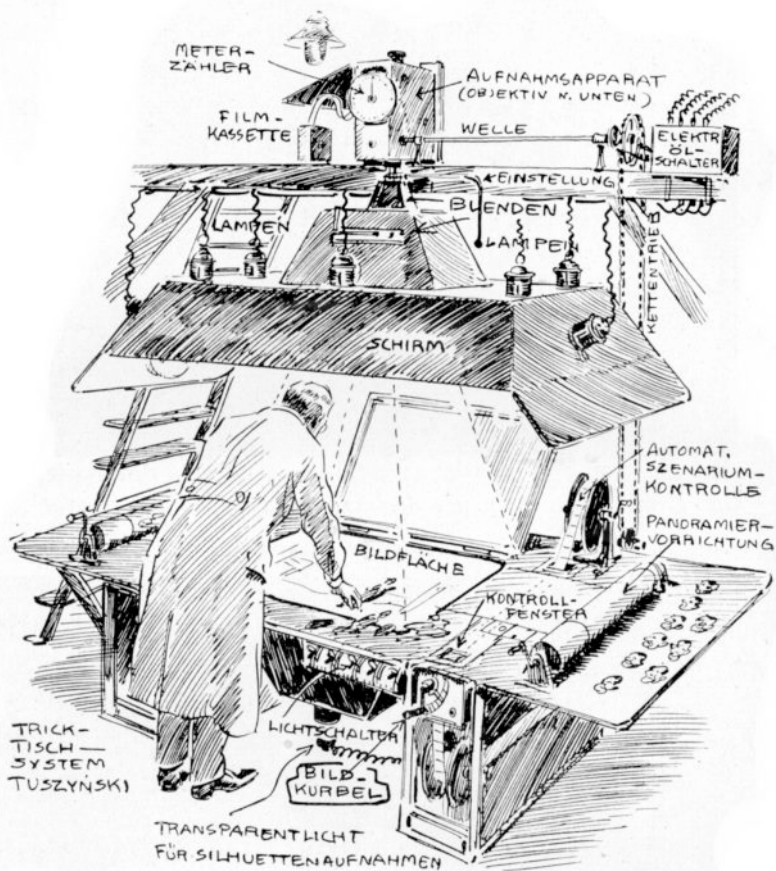
*Otto Kanturek mit seinem amerikanischen Aufnahmeapparat*



Photo: Metro-Goldwyn

*Anita Pape besichtigt ihre Probeaufnahme*





*Trick-Tisch nach dem System L. Tuszynski, Wien*

letzter Zeit unter der Bezeichnung „Movietone“ ein System heraus, das in geschickter Weise Konstruktionseinzelheiten von da und dort verwendet und nennenswerte Leistungen zu verzeichnen hat.

In Amerika ist das Tonfilmfieber heftig gestiegen. Viele, voneinander abweichende Fabrikate ringen um den Vorrang. Die Reklametrommeln hämmern Namen wie Movietone, Vitaphone, Firnatone, Hanaphone und andere in die Welt hinaus. Die Lichtspieltheater rüsten sich immer zahlreicher mit Tonfilmwiedergabeapparaten aus. Die Radio-Corporation in Chikago baute eine Fabrik, die monatlich 200 Apparate liefert. Und die stets den Erfolg witternde Fox-Film-Corporation errichtet in Hollywood zwei Riesenstudios, die nur dem Tonfilm gewidmet sein sollen. Aus akustischen Rücksichten haben die Aufnahmeräume einen Grundriß in Fünfeckform und absolut schalldichte Wände. Auch Paramount hat bereits auf Long Island sein Tonfilmstudio.

Es scheint, als ob auch das kleine Österreich der Bewegung des akustischen Filmes einen wertvollen Beitrag liefern soll. Es ist das Sprechfilmverfahren von Prof. Hans Thirring, der uns zu seiner Erfindung die nachstehenden Aufklärungen überließ:

„Beim Thirringschen Sprechfilm dient als Aufnahmeorgan ein Saitengalvanometer. Die Wirkungsweise dieses Instrumentes beruht auf der Tatsache, daß ein feiner, zwischen den Polen eines Elektromagneten ausgespannter Draht (die „Saite“) in Schwingungen gerät, sobald er von einem Wechselstrom durchflossen wird. Die beiden Magnetspole sind durchbohrt und enthalten in ihren Bohrungen Mikroskopobjektive, von denen das eine zur Beleuchtung, das andere zur Abbildung der Saite dient. Das Beleuchtungsobjektiv entwirft ein stark verkleinertes Bild der Glühspirale einer Projektionsglühlampe auf die Saite, derart, daß es von dieser in ihrer Ruhestellung gerade zur Hälfte bedeckt wird. Bewegt sich nun die Saite unter dem Einfluß der Telephonströme, so verdeckt sie das reelle Bild der Lichtquelle bald mehr, bald

weniger und steuert dadurch die Intensität des aus dem Abbildungsobjektiv austretenden Lichtstrahles im Rhythmus der Schallschwingungen. Hinter dem Abbildungsobjektiv werden die Lichtstrahlen durch ein System von Zylinderlinsen zu einem schmalen Streifen zusammengezogen und fallen auf den Film. Man kann das Saitengalvanometer zur Schallaufzeichnung sowohl nach der Methode der Strichlängenvariation (transversale Methode) als auch nach jener der Schwärzungsvariation (longitudinale Methode) verwenden. Man hat nun im ersten Fall die Orientierung der Saite so zu wählen, daß ihre Längsrichtung mit der Laufrichtung des Filmes zusammenfällt, im andern Falle so, daß sie zu ihr senkrecht steht. Ton und Bild werden bei dem Thirring-schen Verfahren auf getrennten Film aufgenommen und auch mit getrennten Films wiedergegeben.

Zur Wiedergabe wird die Thirringsche Selenzelle benützt, die gegenüber der Alkaliphotozelle eine wesentlich höhere Empfindlichkeit in den tieferen Tonlagen aufweist, während ihre Empfindlichkeit an der oberen Grenze der hörbaren Frequenzen (etwa 10 000 Hertz) eine geringere ist als bei den besten Alkaliphotozellen. Die dadurch verursachte Frequenzverzerrung wird durch geeignete Maßnahmen in den Verstärkern ausgeglichen.

Der Vorzug des Thirringschen Systems liegt in dem guten Wirkungsgrad jener Glieder des gesamten Übertragungsmechanismus, die die Umsetzung von Stromschwankungen - Lichtschwankungen und umgekehrt besorgen. Die hohe Empfindlichkeit des verwendeten Saitengalvanometers bewirkt, daß man mit geringer Verstärkung der Mikrophonströme auskommt, und ebenso findet man auch zwischen Selenzelle und Lautsprecher mit nicht allzu hoher Verstärkung das Auslangen. Hierdurch wird die Gefahr der Verzerrung durch die bei ausgiebiger Verstärkung leicht auftretenden Rückkopplungen verringert. Außerdem zeichnet sich die Aufnahmeapparatur durch hohe Lichtstärke aus, so daß bei der Aufnahme Positivmaterial verwendet werden kann, was



Kostenersparnis und größere Sicherheit des Arbeitens bedeutet. Denn das Positivmaterial ist feinkörniger und kann mit gleichmäßigerer Gradation hergestellt werden als das hochempfindliche Negativmaterial.

Schließlich ist zu erwähnen, daß die Verwendung eines eigenen Filmes für die Tonaufnahme einen breiteren Spielraum für die dynamischen Schattierungen von Sprache und Musik gewährt. Eine der Hauptschwierigkeiten beim Sprechfilm ebenso wie bei den Grammophonen besteht darin, die überaus weite Energieskala zwischen Flüsterstimme und dem Fortissimo eines Orchesters zu umspannen. Diese Aufgabe ist mit den schmalen Tonbildaufzeichnungen am Rande eines Bildfilmes viel schwieriger zu bewältigen als mittelst eines eigenen Filmes. Bei voller Ausnützung der Breite des zweiten Filmes kann eine besonders klangvolle Wiedergabe erzielt werden.“

Ein eigenartiger Versuch das Problem des tönenden Filmes zu lösen ist die Erfindung Poulsons, die von R. B. T. Kiliani und Adolf Müller verbessert wurde. Nicht die mechanische Synchronisation von Bild und Ton ist das Wesentliche dieses Systems, sondern die merkwürdige Art der Tonaufzeichnung. Der Träger der akustischen Erscheinungen ist nämlich ein Draht oder Streifen aus Stahl, der sich synchron mit der Bildgeschwindigkeit zwischen zwei Trommeln bewegt. Die Töne werden hier gleichfalls durch ein Mikrophon in elektrische Schwingungen verwandelt, verstärkt und zu einem Magneten geleitet, der das vorbeigeführte Metallband je nach den Sprechströmen stärker oder schwächer magnetisiert. Beim Vorbeistreichen an dem Wiedergabemagneten erzeugt das Band schwankende Magnetströme, die nach einer Verstärkung zu den Lautsprechern geleitet werden. Die Klangwiedergabe soll durchaus befriedigend sein. Zu bedenken ist nur, ob die akustische Aufzeichnung durch die allmähliche Abnahme der magnetischen Kraft der Bänder nicht empfindlich leidet. Doch sollen noch nach 9 Monaten ganz gute Wiedergaben erfolgt sein.

In jüngster Zeit sind in Deutschland Bestrebungen im Gange, die vielen dort bestehenden Sprechfilmsysteme zu einem einheitlichen zu vereinigen.

### Der Zeichentrickfilm

Viel zu wenig hoch werden die Filme geschätzt, deren darstellendes Material nicht der lebende, sondern der gezeichnete Mensch ist. Denn die Herstellung eines solchen Laufbildes ist sehr mühselig und erfordert viel Geduld, Kunst und Geist. Eine ungeheure Menge von Zeichnungen, deren jede eine einzelne Phase einer Bewegung wiedergibt, muß der Trickfilmzeichner anfertigen. Manchmal behilft sich allerdings der Künstler mit Figuren, deren Gliedmaßen beweglich sind. Solche Zeichnungen sind aber nur dann verwendbar, wenn die Bewegung in der Ebene der Bildfläche erfolgt und nicht nach der Tiefe. Der Her gang bei dem Entstehen eines Zeichen- oder Scherenschnittfilmes (dessen Prinzip das gleiche ist) wickelt sich folgendermaßen ab: Die Aufnahmen werden auf einem sogenannten Tricktisch gemacht. Dieser ist meist ein Gestell mit zwei wagrechten, aufeinanderliegenden Glasplatten, über denen sich in entsprechender Höhe der Aufnahmeapparat befindet. Zwischen den beiden Glasplatten ordnet der Künstler die Stellung seiner Figuren an, macht von jeder Phase eine Aufnahme, d. h. ein einziges Bild auf dem Filmstreifen; darauf stellt er die nächste Phase und so bis zum Szenenende. Schon daraus ist ersichtlich, welch ungeheure Arbeitsleistung in solche einem Zeichenfilm steckt. Für einen Meter Film sind ungefähr 50 neue Zeichnungen oder zumindest neue Phasen notwendig. Die Betätigung der Kamera geschieht meist mittels automatischer Vorrichtung.

Während beim gewöhnlichen Zeichenfilm die Beleuchtung direkt, also von vorn erfolgt, wird sie beim Scherenschnittfilm, um das Typische des Schattenrisses hervorzubringen, von hinten durch die Glasplatten durchgeführt. Der Zeichenfilm eignet sich



*Zehn Phasen für einen Trickzeichenfilm  
 „Gähnendes Baby“  
 von L. Tuszynski, Wien*



39<sup>m</sup> Schneid flösst

Länge langsam 1/2 m

Schneiden 3 m  
Mäul schleppen 1 m

Staud wendet sich  
1/2 - erschrecken

Loose duckt sich  
1 m

S. flösst pausen  
totet 1/2

S. Spring  
überfall

1 Band 738A



Gleichen Prospekt für 28

besonders für grotesk-komische Sujets. Meister auf diesem Gebiete sind die Amerikaner. Vor allem Sullivan mit seinem köstlichen „Felix der Kater“, Bud Fisher mit der Groteskserie „Mutt and Jeff“, Henry F. Mayer, Briggs mit seinen Parvenusatiren „Bringing up father“. In Europa führte Schweden, wo Bergdaal mit seinem „Kapitän Grogg“ gewissermaßen die klassischen Werke des Zeichenfilms schuf. Heute ist er allerdings überholt. In Deutschland wirkten Rudolf Leonard und Dely. Von besonderem künstlerischen Wert sind die Märchen-Scherenschnittfilme der Lotte Reininger-Koch. Österreich besitzt zwei einfallsreiche Künstler in Ladislaus Tuszynski und Peter Eng.

Ähnlich wie die Zeichentrickfilme werden auch die Puppenfilme zuwege gebracht. Jede einzelne Bewegungsphase muß an der Puppe gerichtet und aufgenommen werden.

### Dekoration und Architektur

Der Filmarchitekt ist ein Präzisionsarbeiter geworden, denn er hat bald einsehen gelernt, daß die Kamera sich nicht täuschen läßt. Auf der Theaterbühne verursacht es keine besondere Störung, wenn eine Leinwandtüre plötzlich im Zuge zu flattern beginnt, aber die Kamera verträgt solche Mängel einfach nicht. Saubere Dekorationsarbeit ist von allergrößter Bedeutung für das Gelingen eines Filmes. Zimmerleute und Stuckarbeiter sind zu unentbehrlichen Gehilfen des Regisseurs vorgerückt, und besonders der Modelleur muß ein Meister in seinem Fache sein; denn seine Arbeit erweckt oft größeres Interesse als jene der Darsteller.

Gegenwärtig herrscht in Amerika noch reiner Realismus vor, doch macht sich die modernere Auffassung der Schweden und Deutschen bereits fühlbar, und die in „Metropolis“ vorgeführten szenischen Neuerungen beginnen auch die amerikanischen und englischen Filmbauten zu beeinflussen. Der angedeutete Weg muß aber langsam beschritten und das Publikum erst nach und

nach an einen neuen Stil gewöhnt werden. Die Deutschen haben bei dieser Pionierarbeit viel Geld geopfert, aber alle übrigen Produktionsländer werden früher oder später aus ihren Lehren Nutzen ziehen.

Vorderhand steht man, wenigstens in Amerika, noch auf dem Standpunkt einer reinlichen Puppenhausarchitektur. Geld wird dort mit vollen Händen ausgegeben. Realistische Bauten, deren Vorderfronten bis ins kleinste Detail genau durchgearbeitet sind, bedecken in wirrem Durcheinander weite Geländestrecken vor den Ateliers. Die Rückenwände zeigen eine scheußliche Anhäufung von Brettern, Balken, Draht, Maurer- und Tischlerabfällen und erinnern an die Kehrseite einer Scenic railway. Die absonderlichsten Gebilde sind da zu sehen: Zu einem mittelalterlichen Schloß führt eine lange steinerne Treppe empor, deren Stufen in der Mitte wie durch hundertjährigen Gebrauch abgenutzt erscheinen; chinesische Tempel mit ihrem tausendfältigen Zierat, die Front eines Riesengebäudes – es stellte ein Waisenhaus vor –, in welchem ein Brand ausgebrochen und gelöscht worden war, eine deutsche Eisenbahnstation, wo preußische und bayrische Waggons noch auf den Schienen ruhen, ein Pariser Boulevardcafé und viele andere Bauten stehen friedlich beieinander, alles mit sklavischer Realistik nachgebildet. Natürlich wird nur das absolut Notwendige gebaut, aber trotzdem ist der gesamte Materialverbrauch enorm.

In Hollywood ist kaum jemals der Versuch gemacht worden, die Szenerie zu stilisieren. Alles, was der unerbittlichen Kamera ausgesetzt werden soll, muß genau so aussehen wie in Wirklichkeit. Die klare, trockene Luft Kaliforniens ermöglicht es, die Bauten auf unbegrenzte Zeit im Freien stehen zu lassen, so daß sie nach Bedarf wieder benutzt werden können; was natürlich die Regisseure immer wieder dazu verleitet, der realistischen Note treu zu bleiben.

Bei den ungeheuren Summen, die darauf verausgabt werden,

sind die Leistungen nicht einmal gar so hervorragend. Soll etwa ein mittelalterliches Gebäude zur Darstellung gelangen, so wirken meistens die Mauern, zumal bei Nahaufnahmen, nicht echt – man merkt den frischen Mörtelbewurf und die Illusion geht verloren.

Realistische Details können oft für die dargestellte Szene un-  
gemein bezeichnend sein und nehmen das Publikum gefangen. Jede Nachlässigkeit wird sofort wahrgenommen, jedes verabsäumte Detail kritisiert. Mit der Zeit könnten sich aber beim Film sehr wohl szenische Gestaltungsarten mit rein ästhetischer Wirkung durchsetzen. Anstatt den Sinnen mit kleinlicher Zerstreuung zu schmeicheln, könnte etwa die Szenerie in einem tragischen Stück bloß angedeutet oder stilisiert werden – einige Schatten oder Lichter, um Tür, Fenster, Mauer fühlen zu lassen –, in einer Posse durch humoristische Architektureinfälle Belebung erfahren.

Ein schönes Beispiel für realistische Darstellung bieten unsere Bilder aus dem Film „Der Hochzeitsmarsch“ der Paramount, den Erich von Stroheim, ein ehemals österreichischer Offizier, inszeniert hat. Die in Hollywood aufgenommenen Szenen von der Fronleichnamsprozession werden das Herz jedes alten Wieners erfreuen: man fühlt sich förmlich um zwanzig Jahre verjüngt. Auch das Innere der Stefanskirche wurde vollkommen naturgetreu nachgebildet; kein Detail war vergessen: Kerzen, Bildstöcke, Kruzifixe, Grabmäler, Beichtstühle, alles eine getreue Kopie des altehrwürdigen Wiener Domes. Vor dem Hochaltar fanden sogar mehrere Trauungen von Filmleuten statt. Stroheim, einer der erfahrensten Filmregisseure der Welt, hält die Zeit für eine Änderung der realistischen Auffassung noch nicht für gekommen. Seiner Ansicht nach würde das Publikum stilisierende Experimente nicht mitmachen – es würde einfach nicht mehr ins Kino gehen. Der Vorzug des Kinos vor dem Theater beruht eben größtenteils in der Vorführung jedes realistischen Details. Die Aufnahmen an Ort und Stelle sind – wenigstens für

amerikanische Produzenten - nahezu undurchführbar. Um etwa eine Szene aus dem Leben Kaiser Franz Josephs darzustellen, müßte das ganze Ensemble von Kalifornien nach Wien geschafft werden, und wenn man hier die Erlaubnis zur Benutzung von Schönbrunn für einige Tage erhalten hat, regnet es vielleicht gerade. Stroheim bleibt deshalb dabei, seine historischen Schauplätze in Kalifornien haargenau nachzubilden.

Vorderhand kann also noch keinerlei Bestreben wahrgenommen werden, die realistische Note der Filmbilder aufzugeben. Im Gegenteil. Bei einigen der neuesten Filme wurden in Hollywood ganze Zimmerfluchten mit soliden Zimmerwänden gebaut, so daß die Szenen in der richtigen Reihenfolge gedreht werden konnten. Dies ist sonst bekanntlich nicht der Fall: Die Heroine stürzt heute verzweifelt aus einer Türe und erst am nächsten Tage bricht sie im Nebenzimmer weinend zusammen. Dagegen wurden bisher die in den gleichen Räumen stattfindenden Szenen ohne Rücksicht auf ihre Reihenfolge alle am selben Tag gedreht. Davon ist man jetzt teilweise abgekommen. Für „Hotel Stadt Lemberg“ war das ganze Haus samt Fassade gebaut worden. Der Aufnahmetechniker konnte den handelnden Personen mit seiner Kamera von einem Zimmer und von einem Stockwerk ins andere nachfolgen, was gewiß viel zur realistischen Wirkung beigetragen hat. Ein Fanatiker des Details ist auch Chaplin. Stundenlang kann er vor einem Riegel stehen oder die Stärke der Eisenstangen eines Löwenkäfigs prüfen und überlegen, ob die Szene wahrheitsgetreu wirkt. Chaplin weiß ganz genau, daß alles Ungewöhnliche die Aufmerksamkeit des Publikums nur ablenkt; deshalb sind auch seine Szenenentwürfe immer von so bestrickender Einfachheit. Er verwendet nichts, was der Durchschnittsverstand nicht sofort begreift, ebensowenig verfällt er zur Erzielung eines billigen Effektes in Übertreibungen.

Aber nicht allein für Außenaufnahmen werden architektonische Riesenleistungen vollbracht, auch innerhalb des Ateliers nehmen



umfangreiche Bauten immer mehr überhand. Ein englisches Landhaus mit Zufahrt, Springbrunnen, Blumenbeeten und Büschen wird rasch in der ungeheuren Halle hervorgezaubert, Automobile fahren vor, die Schornsteine rauchen, die Bewohner sehen beim Fenster heraus und alle Szenen können unabhängig von Wetter und Beleuchtung bequem gedreht werden.

Besonders die Beleuchtung ist wichtig. In Kalifornien scheint ja die liebe Sonne neun Monate hindurch ununterbrochen, aber leider steht die Erde nicht still und die Schatten verändern rasch ihre Stellung. Eine kleine Störung in der Aufnahme, und zwei aufeinanderfolgende Bilder haben ganz verschiedene Beleuchtung. Die Sonne genießt überhaupt in Hollywood so wenig Vertrauen, daß ihre Strahlen, selbst bei Freilichtaufnahmen abgeblendet werden. Die tragbaren Jupiterlampen werden überall mitgenommen, um die Sonne zu verstärken oder ganz zu ersetzen.

Der Filmarchitektur kommt zweifellos auf den Erfolg eines Filmes großer Einfluß zu und der europäischen Produktion wird mit Recht vorgeworfen, daß sie dieses wichtige Moment etwas vernachlässigt und zu wenig Abwechslung in die Szene zu bringen weiß. Ein mittelmäßiges Filmbuch gewinnt durch sorgfältige Ausarbeitung der Szenerie; uninteressante Dekorationen können dagegen einen sonst brauchbaren Film zugrunde richten. Läßt der szenische Entwurf an Gefälligkeit und Erfindungskraft zu wünschen übrig, so drückt sich dies sofort in der Stimmung des Publikums aus. Kleinigkeiten sind da oft maßgebend: In ein Zimmer scheint die Sonne und die Strahlen fallen im richtigen Winkel - die Tür eines Landhauses öffnet sich und man erblickt eine liebliche Gartenlandschaft u. dgl. Der Kinobesucher wünscht in der Regel ein freundliches anheimelndes Milieu zu genießen - sein eigenes Heim entbehrt oft genug jeden Behagens.

Aber auch moderne Wohnungsausstattungen, neuartige Möbel, Erfindungen interessieren ihn. Er wünscht fremde Länder, Einrichtungen und Gebräuche kennen zu lernen. Die Amerikaner ver-

stehen es, eine saubere und nette Arbeit hervorzubringen, vor der die Kritik verstummt und die den Kinobesucher anzieht. Es wirkt alles ziemlich selbstverständlich und dies hat zur Popularität des amerikanischen Filmes im Ausland viel beigetragen.

Die den Amerikanern zum Vorwurf gemachten szenischen Mißgriffe, besonders wenn es sich um europäische Länder handelt, sind oft absichtlich herbeigeführt. Das amerikanische Publikum kann nämlich gewisse europäische Eigentümlichkeiten nicht verdauen. Lubitsch drehte beispielsweise „Lady Windermere's Fan“ in einem rein englisch ausgestatteten Hause: hohe Doppeltüren, schwere Gesimse, überladene Kamine usw. Nahezu alle amerikanischen Kinobesitzer tadelten dann diese Ausstattung als unrichtig und verfehlt.

Das Durchschnittspublikum hat ziemlich feste Ansichten darüber, wie die Szene auszusehen habe und man muß bestrebt sein, ihm genau das vorzusetzen, was es zu sehen wünscht. Man nennt das richtige Einschätzen aller Publikumswünsche „Filmgefühl“.

## *Schlußwort*

Zu allen Zeiten hat es Krittler und Puritaner gegeben, die über den Niedergang der Kunst Klage führten, und zu allen Zeiten hat das zahlende Publikum recht behalten. Denn wer sein Vergnügen bezahlt, hat wohl das Recht, zu verlangen, daß er das zu sehen bekommt, was ihm zusagt. Es gibt eben leider in der Weltliteratur Höchstleistungen, deren Schönheiten seit Jahrhunderten gerühmt werden und die doch niemals imstande waren, ein Theater zu füllen; während andererseits der Durchschnittsgeschmack Schöpfungen bevorzugt, die einer strengen Kunstkritik nicht immer standzuhalten vermögen.

Das Publikum wird also immer nur das bezahlen, was es zu sehen verlangt; aber es wird noch aus anderen Gründen das Filmtheater gerne aufsuchen, denn außer der Billigkeit bietet es auch große Bequemlichkeiten. Keine Toilettenvorschrift zwingt uns zum zeitraubenden und kostspieligen Wechsel der Kleidung, kein Garderobezwang veranlaßt uns zu weiteren lästigen Ausgaben; wir können kommen wann wir wollen und gehen, wann es uns beliebt; die Sitze sind meist gut und weich gepolstert; die Luft ist rein und wird stets erneuert, die Temperatur ist gerade recht; gefällige Musik versetzt uns in angenehme Stimmung. Auch werden wir vor keine Probleme gestellt: die auf der Leinwand an uns vorbeiziehenden Bilder entführen uns in alle Weltteile; der Film zeigt uns die überraschendsten Neuigkeiten; er macht uns mit Helden und Königen bekannt, die uns bisher nichts bedeutet hatten; er versetzt uns in Gegenden, er macht uns zum Zeugen von Ereignissen, die uns für immer unerreichbar hätten bleiben müssen, und er bedient uns mit

einer weissen Mischung von Tränen und Lachen. Alles in allem gewiß keine überwältigend künstlerische Angelegenheit, aber harmlos, angenehm und wahrlich gesünder, als in Wirtshäusern und Branntweinschenken zu sitzen oder sich auf der Straße umherzutreiben.

Vielleicht aber gerade deshalb ein idealer Zustand. Denn Millionen Menschen brauchen heute den Film – sie haben sonst nichts und empfangen durch ihn die heftigsten Sensationen. Man beobachtet nur die im Lichtspieltheater bei manchen Stücken herrschende Spannung, wie die Leute mitgehen, wie ernst sie die Handlung nehmen; sie erleben alles selbst, ja sie sprechen sogar mit: „Gebens acht, Fräulein,“ rief unlängst eine besorgte Zuseherin im Vorstadtkino der bedrohten Heroine zu, „dort hinterm Klavier ist einer versteckt!“ Das einfache Gemüt des Volkes, dem die überfeinerten Lüste des modernen psychologischen Schauspiels nicht zusagen, reagiert sofort auf Urtriebe: Verfolgte Liebe, bestrafte Laster, Rache, Mutterliebe.

Im Filmtheater eilt der Besucher nicht nur vom arktischen Schneesturm zur tropischen Wüstenglut, er erlebt auch alle Sensationen, die seinen innersten Gefühlen am sinnfälligsten entsprechen. Der Film bietet überdies noch eine besondere Eigentümlichkeit, die ihn vom Theater unterscheidet: der Besucher ist zur völligen Passivität gezwungen. Die Handlung spielt sich ab, ohne daß er durch Applaus oder Mißfallen darauf den geringsten Einfluß nehmen könnte. Das Äußerste, was er tun kann, ist den Saal zu verlassen, und gerade das ist ihm unmöglich, denn wie gebannt starrt er auf die verzauberte Leinwand und kann sich von ihr nicht losreißen. Im Theater ist ihm noch immer in irgendeiner Weise ein Einfluß auf den Gang der Ereignisse eingeräumt – hier nicht! Kein enthusiastischer Beifall verbessert den Film oder ermuntert die Darsteller zu höheren Leistungen, kein Zischen lenkt sie ab oder bringt sie in Verwirrung. Ein Mechanismus arbeitet da nach unbittlichen physikalischen Gesetzen.

Dies ist auch der Grund, warum man fast nie das Bedürfnis hat, einen Film ein zweitesmal zu sehen. Es ist die Abwechslung, das Neue, die Überraschung, die am meisten dazu beitragen, die Massen immer wieder ins Kino zu locken. An uns liegt es, diese neue Form des Zeitausdruckes zu erfassen, wir müssen auf dem frisch entdeckten Pfade rastlos vorwärtsschreiten und nicht zurückblicken. Die große Masse der schwer arbeitenden Bevölkerung flüchtet sich fast täglich vor dem Greuel des Alltags zu dieser unerwarteten, bisher ganz unbekannten Zerstreuung. Gönnen wir den Leuten diese Illusion, verderben wir ihnen nicht die Lust daran; bieten wir dem Publikum, was es verlangt, in möglichst verfeinerter Gestalt und es wird uns willig Folge leisten – aber hüten wir uns davor, ihm etwas aufoktroieren zu wollen, was es nicht zu sehen wünscht! Der Mißerfolg ließe nicht lange auf sich warten.

Und wie wird die Zukunft beschaffen sein? Wo wird der Film, wie wir ihn jetzt kennen, angelangt sein, wenn wir einmal den Fernseher verwirklicht haben? – Auf einer Atelierbühne wird sich eine glänzende Versammlung aller hervorragenden Stars befinden und zu den Klängen eines Orchesters von unerreichter Vollendung eine künstlerische Schöpfung versinnbildlichen. Dies wird durch eine märchenhafte Erfindung ermöglicht werden, die alle Funktionen der Kamera, des Projektionsapparates und des Radios in sich vereint, und an zahllose Theater aller Länder werden diese vollendeten Aufführungen übermittelt werden – das gesprochene Wort ebenso wie die Musik in Übereinstimmung mit den Gebärden der Darsteller, die man in natürlichen Farben, plastisch wird bewundern können. Die gespannte Erregung, wie sie heute bei einer hervorragenden Opernvorstellung herrscht, wird sich auf alle Theater des Landes übertragen. Dies wird eine Abkehr von den eingetrichterten Sensationen einer Filmatelieraufnahme bedeuten, es wird ein Zurückfinden zur reinen Theaterkunst, zur großen Oper sein. Während diese Zeilen geschrieben werden, bringt bereits eine amerikanische Firma einen Fernsichtapparat auf den Markt – wie lange

noch – und eine neue Erfindung wirft alle unsere Pläne über den Haufen.

Auf allen Gebieten und mit jedem neuen Tage macht ja der Film selbst Fortschritte; nicht allein das rein Technische, auch die künstlerische Vollendung ist gradeso im Aufstieg begriffen, wie der ungeheure Einfluß auf die Massen. Worüber man vielmehr staunen muß, ist gerade unser Konservativismus. Zahlreiche Leute, die den Film gründlich studiert haben, sind heftige Gegner des Farbfilmes und geben der schwarz-weißen Sepiatönung den Vorzug. Ebenso heftig ist auch oft die Abneigung gegen stereoskopische Effekte auf der Filmwand. Freilich, weder in der Farbtönung noch beim Stereoskop wurde Brauchbares bisher geboten, aber Versuche in dieser Richtung wären wohl wert, ermuntert zu werden; denn als neue Kunst kann der Film gar nicht beim Althergebrachten stehen bleiben. Er muß sich den ganz geänderten Auffassungen und Geschmacksrichtungen unserer Zeit anpassen und veraltete Schönheitsbegriffe können ihn in seinem Siegeszuge nicht aufhalten. Die großen Künstler aller Epochen haben aus den sie umgebenden Zeitumständen und für ihre Zeitgenossen geschaffen. Ihre Leistungen sollen wir stets in Ehren halten, doch es ist die Frage, ob unsere Zeit sie noch verdauen kann. Hätte Shakespeare, der praktische Theatermann, in unseren Tagen gelebt, er wäre vermutlich Filmregisseur geworden und hätte Filmmanuskripte verfaßt. Ebenso wie Bernard Shaw ein begeisterter Anhänger des Kinos ist, wenn er auch den Weg zum Film noch nicht gefunden hat.

Der Film hat noch viel zu lernen, aber er wird ein gelehriger Schüler sein. Heute schon befriedigen manche Aufführungen im Film mehr als auf der Bühne; wogegen manche Meisterwerke früherer Epochen – offen gestanden unmodern geworden sind. Die alte griechische Tragödie mit dem ganz unzeitgemäßen Chor weiß unserer Jugend nichts mehr zu sagen; manche Dramen Shakespeares mit ihren unaufhörlichen Kämpfen längst in Vergessenheit geratener Dynastien, mit ihren blutigen Metzeleien,

können heute nicht mehr mitempfunden werden. Die poetischen Schönheiten der Sprache werden bei der Lektüre stets erhebend wirken; im Theater verfehlen jedoch die Shakespeareschen Schlachten auf den modernen Zuseher fast nie ihre humoristische Wirkung.

Der Film ist eine lebendige Kunst und muß sich als lebendiger Ausdruck des Zeitgeistes seine Konflikte selbst erfinden. Dies ist in zahlreichen Fällen schon geschehen. Der aufrichtigste Bewunderer des klassischen Dramas wird sich der Leistung eines Jannings im „Weg allen Fleisches“ nicht entziehen können und der begeistertste Verfechter der Komödien eines Aristophanes, eines Molières oder Nestroys kann den humoristischen Eindruck eines Charlie Chaplin nicht leugnen.

Die Schwierigkeit besteht darin, für die neue Kunst einen neuen Stil zu schaffen. Wir müssen neue Ausdrucksmittel finden oder sie zu entwickeln trachten. Sklavische Nachahmung und zweckloses Kopieren längst entschwundener Schönheitsbegriffe kann da zu nichts führen. Wir müssen die Gegenwart auf uns einwirken lassen und aus ihr Kraft zur Gestaltung einer neuen Zeitkunst schöpfen.

In Amerika macht sich bereits eine neue Richtung bemerkbar, das sog. Melodrama, ein Gemisch tragischer und komischer Elemente; ein Bestreben, sich mehr vom Theater zu entfernen und dem rein Filmischen näherzukommen; seelische Emotionen, wenig Titel, reiche Handlung, mehr Lebenswahrheit.

Der anfänglich so verachtete Film hat sich langsam aber sicher allgemeine Achtung zu erringen vermocht. Die vollendetsten Intelligenzen fühlen sich jetzt plötzlich imstande, ihn als Ausdrucksmittel ihrer tiefsinnigsten Gedanken zu gebrauchen. Auch in dieser Hinsicht werden unablässig Fortschritte zu verzeichnen sein, obwohl die große Masse wohl nie aufhören wird, die leichter verständlichen Abarten der Filmkunst vorzuziehen, wie es ja bei allen Künsten der Fall ist.

Ein ungeheurer Machtfaktor, eine Naturkraft gleich der Elektrizität ist uns im Film entstanden. Lernen wir ihn zu beherrschen und hüten wir uns, ihn gering zu schätzen. Betrachten wir ihn als ein Moment der natürlichen Entwicklung des Menschengeschlechtes, bemühen wir uns, ihn vorwärts zu bringen und bemächtigen wir uns dieses neuen Betätigungsfeldes für das menschliche Genie. Er ist der wahrhaftigste Ausdruck modernen Lebens mit seiner Hast, dem raschen Wechsel der Szene, der harten Wirklichkeit seines Ausdrucks und wir können nicht ahnen, was uns von ihm noch bevorsteht. Überlassen wir seine Entwicklung nicht dem Zufall, lenken wir ihn in die richtigen Bahnen zur wirklichen Beglückung und Befreiung aller Menschen.



## Filmliteratur

- Lehmann, H.: Die Kinematographie. B. G. Teubner, Leipzig, Berlin.
- Caissac, C. Michel: Histoire du Cinématographe. Edition du „Cinéopse“, Paris.
- Le Cinéma (Encyclopédie par l'image). Librairie Hachette.
- Schrott, Dr. Paul: Leitfaden für Kinooperateure und Kinobesitzer. Julius Springer, Wien, Berlin.
- Gad, Urban: Der Film (Seine Mittel – Seine Ziele). Schuster und Loeffler, Berlin.
- Balázs Béla: Der sichtbare Mensch. Knapp, Halle a. d. S.
- Knetz, Rudolf: Expressionismus und Film. Lichtbildbühne, Berlin.
- Stindt, Georg Otto: Das Lichtspiel als Kunstform. Atlantisverlag, Bremerhaven.
- Moholy-Nagy, L.: Malerei, Photographie, Film. Albert Langen, München.
- Harms, Rudolf: Philosophie des Films. Felix Meiner, Leipzig.
- Beyfuß, Dr. E. und Kossowsky, A.: Das Kulturfilmbuch. Chryselius & Schulz, Berlin.
- Nestriepke, S.: Wege zu neuer Filmkultur. Volksbühnenverlag, Berlin.
- Morek, Kurt: Sittengeschichte des Films. Paul Aretz, Dresden.
- Mühsam, Dr. Kurt: Film und Kino. Dünnhaupt, Dessau.
- Zimmerschmidt: Film im Zeitbild. Poeschel, Leipzig.
- Bagier, Dr. Guido: Der kommende Film. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.
- Gró, Lajos: A film útja. Altalános könyvkiadó, Budapest.
- Magnus, Erwin: Lichtspiel und Leben. Dürr & Weber, Berlin.
- Kerr, Alfred: Russische Filmkunst. Ernst Pollak, Berlin.
- Lihatschew, B.: Kino u Rossii. Akademia, Leningrad.
- Höllriegel, Arnold: Hollywood Bilderbuch. E. P. Tal, Wien-Leipzig.
- Altenloh, E.: Zur Soziologie des Kinos. Eugen Diederichs, Jena.
- Bernhardt, Felix: Wie schreibt und verwertet man einen Film? Bruno Bauer, Berlin.
- von der Groth, Franz: Der Filmschriftsteller. Weimarer Schriftstellerzeitung, Weimar.
- Poulaille, Henry: Charles Chaplin. Bernard Grasset, Paris.
- Lubitsch, Ernst; Dupont, E. A.: Hollywood, das Filmparadies. Lichtbildbühne, Berlin.

- Mihály, Dénes von: Der sprechende Film. Krayn, Berlin.
- Seeber, Guido: Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten. Lichtbildbühne, Berlin.
- Mühsam, Dr. Kurt und Egon Jacobsohn: Lexikon des Films. Lichtbildbühne, Berlin.
- Mandelstamm Valentin: Hollywood (Roman). Hesse & Becker, Leipzig.
- Goetz, Wolfgang: Das Gralswunder (satyrischer Filmroman). Wegweiser-  
verlag, Berlin.
- Porges, Friedrich: Mein Filmbuch. Mein Film-Verlag, Berlin-Wien.

## *Inhalt*

	Seite
Vorwort . . . . .	5
Einleitung . . . . .	7
I. Geschichtliche Übersicht . . . . .	11
II. Das amerikanische Filmgeschäft . . . . .	21
III. Filmmagnaten . . . . .	36
IV. Reklame . . . . .	47
V. Das Filmparadies . . . . .	53
VI. Im Atelier . . . . .	59
VII. Publikum als Diktator . . . . .	78
VIII. Regisseure und Stars . . . . .	89
IX. Biographische Notizen . . . . .	99
X. Europa . . . . .	119
XI. Lichtspiel als Kunstform . . . . .	152
XII. Kulturfilm . . . . .	163
XIII. Filmmanuskript und Drehbuch . . . . .	174
XIV. Technisches . . . . .	189
Schlußwort . . . . .	219
Filmliteratur . . . . .	225

Die Kapitel XI–XIV wurden nur für die deutsche Ausgabe verfaßt.

## *Abbildungsverzeichnis*

	Seite
Charlie Chaplin und L'Estrange Fawcett vor dem Löwenkäfig	3
Paramount-Palast am Broadway . . . . .	24
Ateliers der Metro Goldwyn-Mayer in Culver City . . . . .	25
Ateliers der First National in Burbank . . . . .	25
Marcus Loew † . . . . .	40
Adolph Zukor . . . . .	40
Nicholas Schenck . . . . .	40
Louis P. Mayer . . . . .	40
Irving Thalberg . . . . .	41
Richard Eichberg . . . . .	41
Jesse L. Lasky . . . . .	41
Schlittenfahrt im Atelier . . . . .	54
Künstlicher Regen im Atelier . . . . .	54
Das Riesentor der Stefanskirche . . . . .	55
Freilichtaufnahme in Hollywood. Aus „Der Hochzeitsmarsch“	55
Fritz Lang inszeniert ein Eisenbahnunglück in „Spione“ .	60
Atelieraufnahme auf einem Dache . . . . .	60
Chaplin im Löwenkäfig . . . . .	61
Murnau mit dem Aufnahmestab für „Sonnenaufgang“ . .	61
Adolph Zukor und Emil Jannings . . . . .	64
Murnau bei der Arbeit . . . . .	64
Cecil de Mille während einer Aufnahme in „Die zehn Gebote“	65
Regieturm . . . . .	65
Fritz Lang dirigiert die Überschwemmungsszene in „Metro- polis“ . . . . .	66
Fritz Lang bei „Metropolis“ . . . . .	66
In „Metropolis“ wird Zwangsarbeit geleistet . . . . .	67
Atelieraufnahme . . . . .	72
Atelieraufnahme für „Champagner“ . . . . .	72
Das neue Ufa-Atelier in Neubabelsberg . . . . .	73
Vor der Aufnahme im Atelier . . . . .	73
Treppenhaus eines amerikanischen Kinopalastes . . . . .	78
Zuschauerraum des Paramount-Theaters in New York . .	79

	Seite
Bühne des Paramount-Theaters in New York . . . . .	80
Das Heim Chaplins . . . . .	81
Greta Garbo . . . . .	88
Emil Jannings . . . . .	89
Colleen Moore . . . . .	90
Dolores del Rio als Carmen . . . . .	91
Paul Wegener . . . . .	92
Ernst Lubitsch . . . . .	93
Erich von Stroheim . . . . .	96
Adolphe Menjou . . . . .	96
Erich Pommer und Pola Negri . . . . .	97
Lon Chaney . . . . .	97
Clara Bow . . . . .	102
Pola Negri . . . . .	103
Ramon Novarro . . . . .	106
Rod la Roque . . . . .	106
Douglas Fairbanks . . . . .	107
Mary Pickford . . . . .	107
Maria Corda . . . . .	108
Norma Shearer . . . . .	109
Lilian Gish . . . . .	110
Lya de Putti . . . . .	111
Mary Pickford . . . . .	112
Florence Gilbert . . . . .	113
Präsident Heinz Hanus . . . . .	114
Reinhold Schünzel . . . . .	114
Joe May . . . . .	114
Kommerzialrat Theodor Bachrich . . . . .	114
Fritz Lang . . . . .	115
Fritz Lang probt mit Brigitte Helm für „Metropolis“ . . . .	115
Elisabeth Bergner . . . . .	118
Conrad Veidt . . . . .	119
Evelyn Holt . . . . .	122
Liane Haid . . . . .	123
Ossi Oswalda . . . . .	126
Lil Dagover . . . . .	127

	Seite
Brigitte Helm . . . . .	128
Gerda Maurus . . . . .	129
Alfons Fryland . . . . .	132
Werner Krauss . . . . .	133
Hall Davis . . . . .	136
Mabel Poulton . . . . .	137
Christa Tordy . . . . .	140
John Gilbert . . . . .	140
Elka Brink . . . . .	141
Sascha Kolowrat . . . . .	144
Szene aus dem „Rosenkavalier“ . . . . .	145
Alt-Wiener Straße in „Rosenkavalier“ (Atelierbau) . . .	145
Liane Haid . . . . .	148
Josephine Baker . . . . .	149
Vilma Bánky . . . . .	152
Lilian Harvey . . . . .	152
Magda Sonja in „Die Geliebte des Gouverneurs“ . . . . .	153
Vision „Auf dem Felde“ mit Werner Krauss . . . . .	156
Greta Granstedt . . . . .	157
Catherine Heßling . . . . .	160
Jackie Coogan . . . . .	161
Werner Krauss in einer Traumvision . . . . .	161
Moderner Projektionsapparat . . . . .	196
Schiff im Sturm . . . . .	200
Aufnahme nach dem Schüfftan-Verfahren . . . . .	200
Schema zum Schüfftan-Verfahren . . . . .	201
Ein Stückchen sprechender Film . . . . .	206
Aufnahmeapparat für Tri-Ergon-Tonfilm . . . . .	206
Aufnahmeapparat, Mikrophon und Verstärker für Tri-Ergon-Tonfilm . . . . .	207
Otto Kanturek mit seinem amerikanischen Aufnahmeapparat . . . . .	208
Anita Pape besichtigt ihre Probeaufnahme . . . . .	208
Trick-Tisch nach dem System L. Tuszynski, Wien . . . . .	209
Zehn Phasen für einen Trickzeichenfilm „Gähnendes Baby“ .	212
Seite aus einem Trickfilmregiebuch . . . . .	213



*Isadora Duncan*

## Memoiren

Mit einem Nachwort von René Fülöp-Miller und einer Tanzstudie  
von Elsa Wiesenthal

416 Seiten und 137 Bilder

Geh. RM. 11.— / Leinen RM. 15.— / 10. Tausend

Berliner Tageblatt: „Die große Linie ihres Lebens ist in diesen Memoiren völlig wahr gezogen, und die erstaunliche Persönlichkeit, geistreich, genial, dämonisch, bandenlos, von unerhörter animalischer Kraft und kindlich, ja kindisch zugleich, wird darin deutlich. Diese naiven, unverhüllten Bekenntnisse verblüffen; Pathos, Oberflächlichkeit, Torheit wechseln mit Schilderungen von außerordentlicher Kraft und Bemerkungen von fast erschreckender Menschlichkeit und Tiefe.“

Münchener Zeitung: „Dieses ungewöhnlich inhaltreiche Buch wird gewiß viel gelesen werden. Im Grunde scheint das ganze Buch eine einzige Sensation zu sein. Aber es ist mehr, weit mehr: das glühende, inbrünstige, fanatische Bekenntnis einer Künstlerseele zu ihren Idealen. Alles in allem: ein Buch, das in seiner menschlichen und künstlerischen Eigenart nur von vorurteilsfreien, künstlerisch empfindenden Menschen in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt werden kann.“

Neues Wiener Tagblatt: „Ein Frauenbuch großen Formats.“

Hannoversches Tageblatt: „Erschüttert legen wir diese Memoiren zur Seite. Kaum erlebte eine Frau die Gewalt des Daseins in solcher Stärke. Alle Phasen menschlichen Lebens mußte sie durchleiden. Ihre Memoiren sind mehr als Erinnerungen. Niemals wurde in den letzten Jahren ehrlicher die Bilanz eines Daseins niedergeschrieben.“

Königsberger Allgemeine Zeitung: „Dies an Erfolgen so große, aber auch an Leiden und Qualen so reiche Leben rundet sich zu einem abgeschlossenen Bild und liefert einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des modernen Tanzes.“

Der Kreis, Hamburg: „Shaw, der diese Memoiren für eine der bedeutsamsten Autobiographien der neueren Zeit hält, hat seinem Zeugnis keine satirische Wendung gegeben, die dieses Lob einschränken könnte.“

---

A M A L T H E A - V E R L A G

ZÜRICH · LEIPZIG · WIEN

*Upton Close*

## Die Empörung Asiens

208 Seiten und 69 Bilder

Geh. RM. 7.— / Leinen RM. 10.— / 3. Tausend

Berliner Lokal-Anzeiger: „Der Verfasser ist Amerikaner. Er war Reporter in China, Mitglied des amerikanischen Geheimdienstes, Herausgeber des Pekingers Amtsblattes und Leiter des Auswärtigen Amtes unter Wu-Pei-Fu. Diese Tätigkeiten und weite Reisen durch Asien vermittelten ihm die reichen weltpolitischen Kenntnisse, die er in seinem hochinteressanten Buche niederlegt. . . Wer die zukünftige Weltpolitik offenen Auges verfolgen will, dem sei die Lektüre dieses Werkes dringend empfohlen.“

Hamburgischer Correspondent: „Unter seinem Pseudonym Upton Close hat Joseph Washington Hall seine sehr interessanten Erfahrungen und Beobachtungen in diesem Buch zusammengestellt. Ein Kenner durch und durch. Dazu als Amerikaner ein scharfer Beobachter mit einer freien Feder. Also im ganzen ein herzerquickendes Buch.“

8-Uhr-Abendblatt, Berlin: „Wahrlich, es ist ein aufregendes Werk, und die Weißen in Europa und Amerika werden gut tun, sich mit dem vertraut zu machen, was Upton Close ihnen vorträgt.“

*Graf Ottokar Czernin*

## Mein afrikanisches Tagebuch

200 Seiten und 23 Bilder

Geh. RM. 5.— / Leinen RM. 6.50 / 3. Tausend

8-Uhr-Abendblatt, Berlin: „Das Werk, das alle Eigenschaften besitzt, ein allgemeines Interesse zu erwecken. Vor allem ein Buch des Jagd- und Reisesportes, das allen jenen, die Zeit und sonstige Möglichkeit besitzen, dem zu huldigen, nicht nur Genuß, sondern auch Belehrung und Bereicherung ihrer Kenntnisse in hohem, ja in höchstem Maße bieten wird.“

---

A M A L T H E A - V E R L A G

ZÜRICH · LEIPZIG · WIEN











BIBLIOTEKA GŁÓWNA

100283 N/1