

danke verlangt nach wirklichem Leben. Die Produzenten müssten Kontakt mit dem englischen Volk nehmen, mit seinen Arbeiten, sie müssten einfache Begebenheiten aus dem sozialen und wirtschaftlichen Leben suchen, und der Film würde sein Ziel viel besser erreichen, als wenn er dem Publikum eine Welt von Illusionen schafft.» («Daily Herald», London.)

Mögen die Produzenten auf die Worte von Milani und Rotha hören! Was uns anbelangt, so versprechen wir, in einem Jahre unsere sieben Punkte nicht vergessen zu haben! — C. P.

A U S D R U C K

Anhand des Drehbuchs zu dem Film «Das Privatleben Heinrich VIII.», das unlängst in Buchform bei dem Londoner Verleger Methuen herausgekommen ist, hat G. F. Dalton («Cinema Quarterly», London, Winternummer) ausgerechnet, dass dieser Film nur 239 Szenen (gemeint sind offenbar: Einstellungen) enthält, während Filme wie «Die Liebe der Jeanne Ney» oder «Sturm über Asien» um zweitausend brachten. Von diesen 239 sind 76 stumm: fast durchweg unwichtige Detailaufnahmen. In den übrigen 163 liegt die Gestaltung fast überall rein im Dialog: «Diese Zahlen», sagt Dalton, «geben einen Begriff davon, wie weit das Ohr von der Provinz des Auges Besitz ergriffen hat. Die meisten der Methoden, aus denen die eigentliche Filmkunst ihre Wirkungen zieht, sind hier notwendigerweise ausgeschlossen. Bei einer durchschnittlichen Einstellungslänge von 20 Sekunden ist kein Kurz-Schnitt möglich, und wo kein Kurz-Schnitt ist, da verliert auch der Lang-Schnitt seinen Sinn...». So sieht es nicht nur bei Heinrich VIII., sondern so sieht bekanntlich der durchschnittliche Spielfilm heute aus, und es ist bezeichnend, wie z. B. augenblicklich in Deutschland Gustav Machatys «Ekstase» in allen theoretischen Diskussionen eingehend besprochen wird, offensichtlich nicht, weil es sich hier etwa um ein einzigartiges Kunstwerk handelte, sondern wohl einfach deshalb, weil hier endlich einmal wieder Filmsprache gesprochen wird. Andererseits bemerkt die Redaktion der «Filmtechnik» (Berlin, Nr. 2) im Vorwort zu einer Artikelreihe, in der von jetzt ab regelmässig die Aufnahmetechnik neuer Filme besprochen werden soll,

dass die Kunst des Kameramannes wieder im Aufblühen begriffen sei, obwohl diesem heute ein gut Teil seiner Trick-Arbeit von der optischen Kopiermaschine abgenommen werde. «Die Kameraleute wurden mit den technischen Fragen des Tonfilms ebenso fertig, wie sie vorher mit den Fragen des panchromatischen Aufnahmematerials in Zusammenarbeit mit den Ingenieuren der Beleuchtungsindustrie und den Chemikern und technischen Mitarbeitern der Rohfilmfirmen fertig geworden waren».

TRICKS

Die Kunst der Aufnahmetricks betätigt sich heute vor allem auf zwei Gebieten: Kombinations- und Modellaufnahmen. Was die ersteren anlangt, so meint H. G. Tasker in einem Aufsatz «Die Entwicklung der Produktionsmethoden Hollywoods» («Journal of the Society of Motion Picture Engineers», Easton, Januar), dass die Hintergrundprojektion heute die Farbentrennverfahren vom Dunning-Typ ersetzt zu haben scheine. Auch der alte Trick, ein gemaltes Bild mit einer «echten» Spielszene zu kombinieren, kommt wieder zu Ehren, wie aus einem Aufsatz von Arthur J. Campbell im «American Cinematographer» (Hollywood) hervorgeht. Der von dem Maler zu liefernde Teil des Bildes wird während der Aufnahme der Spielszene in der Kamera schwarz abgedeckt. Ein Einzelbild dieser Szene wird dann entwickelt, kopiert und auf eine Wand von 75 mal 100 cm Fläche projiziert. Die leeren Stellen des Projektionsbildes malt der Trickkünstler sorgfältig aus, und dieses sein Bild wird dann auf das Negativ auf fotografiert, auf dem sich bereits die Spielszene befindet. Natürlich ist in der gemalten Partie der Szene keinerlei Bewegung möglich. Ein Glasdiapositiv von Wolkenfotografien hat A. von Barys in dem Film «Totes Wasser», der ihm bekanntlich auf der Venediger Biennale den Preis für den bestfotografierten Film eingebracht hat, mit einer Filmaufnahme des Meeres kombiniert, um möglichst plastisch den unheimlichen Eindruck der überm Wasser lastenden Wolkenmassen herauszuarbeiten. Eine halbe Bikonvexlinse diente zum Ausgleich der Einstelldifferenz zwischen Landschaft und Diapositiv («Die Kinotechnik», Berlin, Heft 2).

Miniaturomodelle benutzt man, um die Errichtung kostspieliger Bauten in natürlicher Grösse zu ersparen. Heute spart man sogar noch an den Modellen: die Seeschlacht bei Aktium in Cecil de Milles «Cleopatra» ist mit nur zwei Modellschiffchen geschlagen worden; man bereicherte die Szene mittels Mehrfachbelichtung und Hintergrundprojektion und vervielfältigte die Zahl der Schiffe ins Unendliche, indem man die beiden zwischen parallelen Spiegeln agieren liess («American Cinematographer»). Sollte dies Verfahren einer Schein-Serienproduktion nicht ausbau-

hig und zeitgemäss sein? In Revue-Filmen beispielsweise stellte die individuelle Verschiedenheit der in Reihen dargebotenen Girls bisher einen allen modernen Fabrikationsmethoden höhnsprechenden Störungsfaktor dar; könnte man nicht statt dessen ein einziges, möglichst gut durchkonstruiertes Mädchen hundertfach spiegeln und so dem Zuschauer endlich jenes Normprodukt der Schönheit bieten, auf das er seit langem Anspruch hat?

BELEUCHTUNG

Mit Hilfe der Fotozelle, die ja auch zur Konstruktion besonderer Belichtungsmesser Anlass gegeben hat, kann man heute, im Prinzip, die Belichtungszeit und Blendenöffnung bei Freilichtaufnahmen entsprechend dem Wechsel der Sonnenlichtintensität automatisch regulieren. Ein solches Verfahren schlägt Heinz Linke («*Filmtechnik*», Heft 24/1934) zur Lösung der kulturhistorisch interessanten Aufgabe vor, das Entstehen von Bauwerken mittels des Zeitraffers zu filmen — (in einem Aufsatz «*Mehr Film in der Wissenschaft*», in dem eine kurze Übersicht über die Verwendung der Zeitlupe, des Zeitdehners, des Röntgenfilms, des Farbenfilms usw. in Wissenschaft und Technik gegeben wird). Bekanntlich stellt die Beleuchtung das eigentliche Problem aller Zeitrafferaufnahmen dar, da die langen Pausen zwischen der Aufnahme der Einzelbilder nicht einen allmählichen sondern einen ruckhaften Wechsel der Helligkeit mit sich bringen. Benutzt man den erwähnten automatischen Regler, so genügt es, den Flügelblendensektor und die Irisblende auf die ungünstigste Beleuchtung einzustellen. Übersteigt die Beleuchtung dieses Minimum, so schliesst der von der fotoelektrischen Zelle kommandierte Regler den Sektor und die Iris im entsprechenden Masse.

Was aber keine mechanische Apparatur je dem Menschen nachmachen wird, das ist die Kunst, durch richtige Verwendung der Lampen, durch eine kluge Zusammenarbeit zwischen Beleuchtungstechnik und Aufnahmetechnik den Charakter einer Filmszene und der in ihr auftretenden Figuren zu bestimmen. Die Arbeit des modernen Kameramanns erschöpft sich keineswegs im Schaffen «*schöner*», ornamentaler Bilder, sie hat durchaus eine dramatische, charakterisierende Funktion und greift somit aufs Entscheidendste in die eigentliche Regiearbeit ein. Der Kameramann ist der Lichtregisseur: er muss mit dem «*Oberregisseur*» in der Auffassung der Vorgänge und Personen einig sein, wenn eine einheitliche Arbeit entstehen soll. Victor Milner, Kameramann Ernst Lubitschs, beweist auch in seinem neuesten Aufsatz «*Stimmungen durch Licht*» («*American Cinematographer*», Januar), wieweit seine Aufgabe über das bloss Aufhellen und Festhalten der Szene hinaus-

geht. Er will, in de Milles «*Kreuzzügen*», das Hervorstechende, Einzigartige der beiden Hauptfiguren Richard Löwenherz und Sultan Saladin dadurch betonen, dass er sie in starken Kontrast zu ihrer im Schatten verschwindenden Umgebung setzt — «*die Charakterstärke der Beiden kann durch die Beleuchtung ebenso deutlich ausgedrückt werden wie durch Dialog und Handlung*» —, während er den gebrechlichen, ätherischen Frauentyp der Ritterzeit durch ein sanfteres, zarteres Licht zur Geltung bringen möchte. Man versteht, wie die Lichtgebung hier bereits die Grundkonzeption des Themas bestimmt, und es ist nur zu bedauern, dass so intelligente, feinfühligere Handwerksarbeit fast niemals einem Geist dienen darf, der sie zu höheren Zwecken auszuwerten wüsste.

Technisch interessant ist, dass nach Victor Milners Meinung nicht so sehr die Lichtintensität als das Ausbalancieren der Lichter und die Verwendung des Streulichtes die Stimmung einer Szene zur Geltung bringt. Die Lichtzerstreuung bewirkt Milner lieber in den Lampen als in der Kamera, weil auf diese Weise eine individuellere Abstimmung, vor allem auch im Verhältnis zwischen Grossaufnahme und Totale, möglich sei. Man wähle für die Fotografie einen konstanten Zerstreungsgrad und variiere, der Szene entsprechend, die Beleuchtung. «*Ebenso scheint es mir richtiger, bei Wechsel der Kameraeinstellung die Lichtstreuung und die Konzentrierung des Lichtstrahlenbündels zu verändern statt grössere, kleinere, optisch verschieden reagierende Lampenaggregate gegeneinander auszutauschen.*» Auch die Stellung der Lampen soll innerhalb einer Szenenfolge möglichst nicht verändert werden, was besonders für Grossaufnahmen leider recht beliebt ist.

FILMARCHITEKTUR

Es ist nur folgerichtig, wenn Milner fordert, man möge dem Kameramann die Gelegenheit geben, in einem möglichst frühen Stadium der Vorbereitung sich mit dem Manuskript des Films vertraut zu machen und mit dem Regisseur, Filmarchitekten und Kostümzeichner zusammen rechtzeitig die Grundzüge und Einzelheiten der Aufnahme festzulegen. Das gilt auch für den Filmarchitekten. Die Filmdekoration ist wohl das theoretisch und praktisch am meisten vernachlässigte Element der Filmkunst. Deswegen kann die Lektüre des ausgezeichneten Aufsatzes «*Die Aufgabe des Filmarchitekten*» von Alberto Cavalcanti im «*Cinema Quarterly*» (Winterheft) nur empfohlen werden. Es geht daraus deutlich hervor, dass der Filmbau nicht als ein unabhängiges Stück Architektur entworfen werden darf sondern in enger Beziehung zum Objektiv, zur Kameraeinstellung, zur Beleuchtung konstruiert sein muss. Das heisst, auch

hier ist gründliche Zusammenarbeit mit dem Regisseur und dem Kameramann notwendig, wie denn überhaupt die Verteilung einer einheitlichen Gestaltungsaufgabe auf mehrere, nicht bloss mechanisch ausführende sondern künstlerisch mitarbeitende Personen das Grundproblem der Filmherstellung ausmacht. Noch allzu häufig, sagt Cavalcanti, werden die Filmbauten Malern, Architekten, Innenarchitekten, Theaterbühnenbildnern anvertraut, die von der besonderen Aufgabe einer Filmarchitektur keinen Begriff haben können. « Erste Regel: der Filmbau muss so konstruiert sein, dass er sich gut beleuchten lässt. » So haben sich beispielsweise viele Architekten aus Unkenntnis den Veränderungen der Beleuchtungstechnik nicht angepasst. « Das harte, weisse Bogenlicht und die Quecksilberlampen von früher machten die Fotografie sehr hart und kontrastreich. Mit dem Aufkommen des panchromatischen Films und der Weitwinkelobjektive ging man zu dem sanfteren Glühlampenlicht über, das ein weniger deutlich umrissenes Bild ergibt. Diese Veränderung hätte, wo es nützt, durch eine härtere, profilierte Filmarchitektur ausgeglichen werden müssen. Statt dessen sehen, aus mangelnder Initiative der Architekten, heute alle Bauten gleichmässig und langweilig weich aus. » Ebenso ist nichts geschehen, um den Filmbau der Panorama- und Fahraufnahme anzupassen. Die Riesenräume endlich, die man gern baut, um dem Publikum zu imponieren, sind bei Anwendung von Weitwinkelobjektiven durch kleinere ersetzbar, ohne dass man auf die gewünschte Wirkung verzichten müsste. Eine engere Szene ist nicht nur billiger sondern erleichtert dem Regisseur und den Schauspielern auch die Raumaufteilung. Nachdem Cavalcanti noch auf die dramatische und stimmungsmässige Bedeutung der Hauptbegrenzungslinien des Filmbaus hingewiesen hat, wie sie sich in der Perspektive einer bestimmten Kameraeinstellung, nicht « an sich », ergeben, kommt er zu dem Schluss, dass man von der nur für das Auge des Regisseurs gebauten Dekoration zum « camera set », zum Kamera-Bau kommen müsse — in seiner charakteristischen Verschiedenheit vom Bühnenbild!

16 MM UND 35 MM

Der Filmamateursport ist nicht nur ein Privatvergnügen. Immer häufiger beispielsweise wird es in Zukunft vorkommen, dass ein Laie aus Zufall oder auf Grund seiner besonderen Möglichkeiten Filmaufnahmen herstellt, die für die Allgemeinheit von Interesse sind. So sind in den amerikanischen Wochenschauen Aufnahmen zu sehen gewesen, die der Oberst Lindbergh von seinem Kinde gemacht hatte, und auch die Galapagosinseln hat ein Amateur, der Wissenschaftler G. Allan Hancock, für die neugierige

Mitwelt im Bilde festgehalten (« American Cinematographer », Januar). In beiden Fällen handelte es sich um 16mm-Aufnahmen, die in der für die Zwecke der Wochenschau notwendigen Vergrösserung auf Normalformat recht grobkörnig wirkten. Zu besseren Ergebnissen führt natürlich der umgekehrte Prozess: die Verkleinerung von Normalfilmen auf das Format der Schmalfilmprojektoren. « Was den Bildteil anlangt, so können wir entweder von einem 35mm-Negativ ausgehen und jedes der 16mm-Positive durch die optische Kopiermaschine laufen lassen: oder wir können von einem 35mm-Meisterpositiv mittels optischer Verkleinerung ein 16mm-Negativ und von diesem dann 16mm-Kontaktkopien herstellen. Erheblich bessere Bilder ergibt die direkte optische Verkleinerung jedes 16mm-Films, vor allem in Bezug auf die Körnigkeit. » (E. W. Kellogg: « Die Entwicklung des 16mm-Tonfilms », « Journal of the SMPE », Januar).

DER TON REGIERT

Szenen, die sich auf dem Rhythmus einer Musik aufbauen, stellt man jetzt häufig so her, dass man den vorher aufgenommenen Tonteil während der Bildszene vorführt und die Bewegungen der Schauspieler (Tänzer vor allem) der Musik anpasst. Die Schallplatten, die man für diesen Zweck verwendete, erforderten bisher eine Herstellungszeit von sechs Stunden bis zu zwei Tagen, wenn sie ein so häufiges Abspielen zulassen sollten, wie es für die zahlreichen Aufnahmeproben notwendig ist. Heute greift man in Hollywood (wie H. G. Tasker in dem obenerwähnten Aufsatz des « Journal » mitteilt) auf die Celluloidplatten zurück, die schon vor Jahren für Amateurzwecke verwendet wurden, und erzielt damit binnen weniger als zehn Minuten abspielbereite Aufnahmen, die zwei-, dreihundertmal benutzt werden können. Die Methode, das Bild dem Ton anzupassen, stammt aus der Zeit der alten Schallplattentonfilme zu Jahrhundertbeginn, als man noch aus grosser Nähe in den Grammophontrichter hineinsingen oder -sprechen musste, wenn eine brauchbare Tonaufnahme entstehen sollte. In den letzten Jahren wurde das « prescoring » bei den gezeichneten Filmen (abstrakte Filme zur Illustration von Musikstücken, Karikaturenfilm, usw.) verwendet, wo die Bewegungen der Figuren, vor allem auch die Mundbewegungen mit dem vorher aufgenommenen Ton synchronisiert wurden. Dazu sei erwähnt, dass die Gebrüder Diehl, zwei bayrische Puppenfilmhersteller, ihre Puppen mit je sechs bis sieben auswechselbaren Mundpartien ausstatten, um die Lippen- und Mundbewegungen beim Sprechen möglichst naturgetreu wiederzugeben. Die Gebrüder Diehl haben bereits eine Reihe lustiger Puppenfilme herausgebracht, zu denen sie auch das Manuskript

selbst verfasst haben. Einige ihrer Filme sind von synthetisch hergestellter Musik nach dem Pfenninger-Verfahren begleitet. Ursprünglich haben die Diehls, besonders für Werbezwecke, Zeichenfilme hergestellt und auch einen 1200 Meter langen Scherenschnittfilm « Kalif Storch ». (« Filmkurier », Berlin, Nr 43).

GAGS

Da andernorts in dieser Nummer vom « gag » die Rede ist, sei ein aktuelles Beispiel für den Übergang eines komischen Einfalls ins dramatische Gebiet zitiert. In einer der eindrucksvollsten Szenen des « Verlorenen Sohnes » sieht man, wie der Schutzmann nach langer Jagd auf den Lebensmitteldieb diesen in einer dunklen Ecke stehend findet, wo er gierig das geraubte Brot in sich hineinschlingt; der Schutzmann zuckt die Achseln und geht seiner Wege. Nun, in dem alten Grottesk-Einakter « Chaplin als Polizist » überrascht der Polizist Charlie eine arme Frau mit einem geraubten Schinken, den sie ängstlich in der Schürze verbirgt; Chaplin beginnt gerührt zu schluchzen, läuft zum nächsten Lebensmittelstand, räumt ihn aus und packt soviel Mundvorrat, wie er eben fassen konnte, der Frau zu dem Schinken in die Schürze. Es ist nicht uninteressant, den resignierenden Polizisten Trenkers mit dem naiven Revolutionär Chaplins zu vergleichen. — R. A.

D O C U M E N T

Der Wunsch, den wir am Schluss unserer Januar-Betrachtung aussprachen, wird erfüllt: Die « Images de France » hat Jean Pascal und E. Roux-Parassac beauftragt, das gesamte Material zu sammeln, das für ein Filmmanuskript über Leben und Werk der Brüder Auguste und Louis Lumière nötig ist. Man konnte wirklich nichts Besseres finden, um den vierzigsten Jahrestag der Erfindung des Films zu feiern. Der Lumière-Film wird bei den Feierlichkeiten vorgeführt werden, die Frankreich zu Ehren von Louis Lumière für den nächsten Oktober vorbereitet. Das Internationale Lehrfilminstitut wird nicht verfehlen, an diesen Festlichkeiten sich zu beteiligen, zumal es den verehrten Meister unter die Mitglieder seines Rates zählen darf.

Unsere Zeitschrift wird Louis Lumière und sein

Werk bei dieser Gelegenheit ausführlich würdigen. Aber da wir heute in so vielen Zeitschriften und Zeitungen Artikel über die Ursprünge des Films erscheinen sehen, Artikel von mehr oder minder tiefer Wissenschaftlichkeit, wollen wir schon jetzt wenigstens auf das hinweisen, was der bekannte Historiker des Films, G. Michel Coissac, in seiner Zeitschrift « Le Cinéopse » unter dem Titel « Gestern, heute und morgen » veröffentlicht.

Ist es ein Artikel oder ein Film? Es ist ein Artikel nach Art eines Films geschrieben, eines dokumentarischen Films bester Art.

Nachstehend einige Auszüge.

Gestern... Cichel Coissac beschwört zuerst Namen wie Leonardo da Vinci, Athanasius Kircher, Gaspard Robert genannt Robertson, der eine der Erfinder der Camera obscura, der andere der Laterna magica, der dritte der des Phantascope. Er führt uns von den fernsten Ursprüngen, von den Propheten, « den ersten Träumern, die in Bildern dachten », zu der Geburt der Fotografie und von ihr zu den unmittelbaren Vorläufern des Films: « von dem Zauberkreis des Abbé Nollet bis zum Chronophotographen des Physiologen Marey. Er erwähnt dabei das Thaumatrope des Dr. Paris, das Phänakistoskop Plateaus, das Baudelaire in seiner « Romantischen Kunst » beschrieben hat, das Zootrop Horners, das Stroboskope von Stampfer, die Apparate von Claudet, Dubosq, Desvignes, Dumont, Ducos du Hauron, den « astronomischen Revolver » von Janssen, die Experimente und Vorrichtungen von Muybridge, von Marey und von Demeny, das Praxinoskop von Reynaud und schliesslich das Kinetoskop von Edison.

Heute... Michel Coissac zeigt uns Auguste und Louis Lumière, wie sie ihrem Vater Antoine Lumière, dem « geschickten Fotografen mit dem symbolischen Namen », in der Leitung der Fotowerkstätte helfen, die er in Lyon errichtet hat. Er zeigt uns Louis Lumière, der auf Grund der Arbeiten seiner Vorgänger und in genauer Kenntnis der Analyse der Bildbewegung sich entschlossen an das schwierige Problem der Synthese heranmacht. Aber der Versuch ist kühn und wird Jahre sorgfältiger Forschungen erfordern, Patentstudien, Vergleiche mit anderen Versuchen, Umfragen, Ausarbeitung.

« Heute also konstruiert Louis Lumière in einem der Ateliers der grossen Familienwerkstatt ein völlig neues Instrument. Mit ihm will er Negativ-Filme aufnehmen, diese kopieren und die Kopien dann auf eine Leinwand projizieren, sichtbar allen Zuschauern.

Das Patent erhielt Louis Lumière am 13. Februar 1895, die erste Vorführung fand am 28. Dezember des gleichen Jahres im Kellergeschoss des « Grand Café de Paris » statt: diese Daten bedeuten den Eintritt des Kinos in die Welt. Von hier ab gewinnt der « Artikel-Film » von G. Michel Coissac die Breite,