Zeitschrift: Zappelnde Leinwand : eine Wochenschrift fürs Kinopublikum
Herausgeber: Zappelnde Leinwand
Band: - (1923)
Heft: 29

Artikel: Der Film im Film
Autor: Porges, Friedrich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-732157

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

der Betrachter gleichsam unter die Spieler versetzt ist; die Spieler sind dauernd ganz nahe gerückt und haben im Rahmen des Bildes monumentale Wirkung.

Dort wieder, in Dr. Johannes Guters Zirkusfilm „Der Sprung ins Leben" ist in den Jofaateliers in Berlin ein riesiger Großstadtzirkus erbaut worden. Man wünschte sich diese Fassade, diese Innenräume in der Wirklichkeit, — aber im verarmten Deutschland kann nicht mehr gebaut werden, es sei denn mit Rabitzwänden im Film. Immerhin hat die architektonische schöpferische Phantasie wenigstens dies Betätigungsfeld und kann sich dank der Leinwand ungehemmt entwickeln. Auch hier handelt es sich um Stilbauten, wie wir sie in der Wirklichkeit leider noch nicht zu sehen bekommen, und die doch der Wirklichkeit angehören. Der Baustil der deutschen Zukunft entwickelt sich im Filmatelier. Und vielleicht wird er sich durch dieses Ventil, das der überschüssigen Kraft gestattet, sich auszutoben, abklären, bis die Zeit gekommen ist, auch außerhalb des Glashauses wieder zu bauen: Wohnungen, die nicht nur provisorische Siedlungen sind, Bauten großen Stils, Versammlungshäuser und Paläste.

* *

Der Film im Film.

Von Friedrich Porges.

Jede Erfindung hat ihre Geschichte. Von den ersten tastenden Versuchen bis zur Vollendung führt oft ein langer Weg, von Erkenntniszufällen vielleicht an bis zur praktischen Umwertung einer Idee vergehen Jahre, Jahrzehnte. Vielfach ist der Erfahrungssatz längst gefunden, der den Unterbau der Erfindung bedeutet. Aber es bedarf der ausdauernden Arbeit noch vieler Gehirne, um die Theorie in die Praxis umzusetzen. Es ist im Grunde schwierig, das Alter einer Erfindung zu bestimmen, wenn man nicht von jenem Tag oder Jahr an rechnen will, in dem bereits die erfolgreiche Erprobung stattgefunden hat. Geschichte technischer Errungenschaften ist gewissermaßen Entwicklungsgeschichte. Und darum wäre es unrichtig, nur Daten des Effekts zu geben, ohne das Werden zu berücksichtigen.

Die Geschichte der Kinematographie ist noch ungeschrieben. Sie ist es vielleicht deshalb, weil man allzusehr an die Jugend dieser Erfindung glaubt und weil selbst Leute, die sich seit jeher für sie interessierten, ihren Anbeginn frühestens in das letzte Jahrzent des vorigen Jahrhunderts gesetzt denken. Diese Meinung ist natürlich insofern richtig, als jene endgültige Form des „lebenden Bildes", wie wir sie heute in unseren Kinotheatern sehen, bereits in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, wenn auch photographisch primitiv, auf Gips- oder Linnenwänden in Jahrmarktbuden, ja auch schon in kleinen „Biograph"-Theatern gezeigt wurde. Dieses „lebende Bild" aber war bereits der Effekt theoretischer Erkenntnisse und praktischer Versuche, die weit über ein Jahrhundert zurückreichen, ja, deren „Ahnung" sogar in den Zeiten des Ptolemäus schon vorhanden war. Man könnte also den Ursprung der Erfindung der Kinematographie eigentlich in das Altertum verlegen, wäre nicht nach jener Ptolemäischen Periode, die das Prinzip der Verlebendigung durch Bewegung erkannte, eine jahrhundertelange Zeit eingetreten, in der man an eine Beschäftigung mit jener Theorie nicht im entferntesten dachte. Der penible Geschichtsschreiber muß dort beginnen, von wo aus eine kontinuierliche geistige Verarbeitung der einmal

gegebenen Idee verfolgt werden kann. Dieser Zeitpunkt liegt im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts.

Sollte ich mich einmal entschließen, die Geschichte der Kinematographie zu schreiben, so werde ich sie freilich in zwei Abschnitte teilen müssen: in eine Geschichte der technischen Entwicklung der Kinematographie und in einen Ueberblick über die künstlerische Entwicklung des „Films". (Wie überhaupt „Kinematographie" als der technische Begriff und „Film" — eine zwar fälschliche Bezeichnung, weil bloß das Rohmaterial so heißt — als der künstlerische Begriff empfunden wird.) Die technische Entwicklung — zweifellos die äußerlich schwieriger — hat viele Jahrzehnte lang gedauert. Die künstlerische Entwicklung hat weit eiligere Fortschritte gemacht. Dennoch wäre auch über den kurzen Zeitabschnitt des inhaltlichen Werdens des Films, über die Entwicklung der Kunst im Film, über die Vervollkommnung der Kunst des Filmdarstellers und dergleichen vieles, davon manches Grundlegende an der Entwicklung gemessen, zu sagen.

Das technische Prinzip der Kinematographie ist die „optische Täuschung". Das menschliche Auge behält jeden Lichteindruck eine Achtelsekunde lang in sich. Bilder, die dem Auge beweglich erscheinen, bestehen in Wirklichkeit aus einer Serie verschiedener bewegungsloser Bilder. In rascher Aufeinanderfolge gesehen, wirken die Phasen der Bewegung als einzige Bewegung. Bekannt — und ein allererster Versuch in dieser Richtung ist das Experiment d'Arcis, der ein Stück glühender Kohle, an einem Bindfaden befestigt, rotieren ließ. Das menschliche Auge sieht in diesem Falle einen ununterbrochenen glühenden Kreis, weil es eben die Lichteindrücke länger behält, als die Kohle in einer Bewegungsphase verharrt.

Im Jahre 1825 hat der englische Astronom John Herschel eine zufällige Entdeckung gemacht, die zeitlich den Ausgangspunkt ernsterer Versuche darstellt. Er hat — ein von Kindern gerne geübtes Spiel — ein Geldstück, indem er es mit den Fingern zum Rotieren brachte, auf dem Tisch „tanzen" lassen. Und dabei bemerkt, daß dem Auge beide Seiten des Geldstückes gleichzeitig sichtbar sind. Diese spielerische Entdeckung gab einem Freund Herschels Veranlassung, das sogenannte Wunderblatt, ein Kinderspielzeug, zu schaffen, das einmal sehr verbreitet war: ein runder Karton, auf dessen Vorderseite ein Vogel und auf dessen Rückseite ein Vogelbauer gezeichnet ist. An elastischen Schnüren zu rascher Umdrehung gebracht, zeigt das Wunderblatt den Vogel im Käfig sitzen.

Aus dem Spielzeug sollte sich nach und nach der kinematographische Apparat entwickeln. Im Jahre 1832 schufen bereits der Wiener Gelehrte Stampfer und der Genfer Plateau gleichzeitig Apparate und mit rotierenden Bilderscheiben, die „Lebensräder". In den darauffolgenden zwei Jahrzehnten entstanden die verschiedenen „Wundertrommeln" und das „Wunderbuch", jene Aufeinanderfolge von Einzelbildern, die, rasch geblättert, Bewegungen vortäuschten. Die Erfindung Daguerres (1842) verdrängte das gezeichnete Bild. Der photographische Apparat wurde auch in den Dienst der Forschungen gestellt, die zur Vollendung der Kinematographie führen sollte. Uchatius, Muhbridge, Anschütz, Marey, Lumiere ist nur eine Auswahl von Namen Gelehrter, die sich von da ab eifrigst mit der theoretischen oder praktischen Auswirkung der bisherigen Erfahrungen beschäftigten. Man konstruierte Aufnahme- und Wiedergabeapparate, man schuf lichtempfindliche Platten und Papierfilmbänder. Und man gelangte (Edison und Meßter)

zu vervollkommneten Aufnahme- und Projektionsmaschinen, bei denen man schon das Zelluloidband verwendete.

Ein interessantes Experiment, das zur genauen photographischen Darstellung der Bewegungsphasen lebender Wesen führte, hat unter anderen ähnlichen Versuchen der Amerikaner Muybridge im Jahre 1870 gemacht. Er ließ 24 photographische Apparate nebeneinander aufstellen, von deren Auslösern aus Fäden nach einer gegenüberliegenden Wand geführt waren. An den Apparaten vorbei ließ Muybridge nun ein Pferd galoppieren, das, indem es die Fäden berührte, beziehungsweise zerriß, die Apparate in Aufnahmefunktion brachte. Tatsächlich waren auf diese Weise alle Gallopp-Phasen im Bilde festgehalten, ein Resultat, das auch die überraschende Erkenntnis zeitigte, daß ein Pferd während des Galopps in einem bestimmten Augenblick mit allen vier Beinen über dem Erdboden schwebt.

Die Geschichte der Kinematographie habe ich vorläufig nicht geschrieben, aber ich habe sie — verfilmt. Nachdem ich schon vor zwei Jahren (ich hielt damals einen Vortrag „Aus der Werkstatt des Films" in der „Urania") die Vorbereitungen getroffen und die Vorarbeiten begonnen hatte, vollendete ich in den jüngsten Monaten in Berlin ein 6teiliges Filmwerk „Der Film im Film", indem ich der szenischen nnd demonstrativen Darstellung der Geschichte der Kinematographie einen großen Raum widmete. Das Deutsche Museum in München, das eine Kopie dieses Films seinen Sammlungen einverleibt hat, stellte mir alle historischen Apparate zur Verfügung. In seinen übrigen Teilen ist „Der Film im Film", den man demnächst auch in Wien sehen wird, der Arbeit am Film gewidmet. Er zeigt, wie ein Film entsteht. Die bedeutendsten Regisseure und Filmdarsteller sind bei ihrer Arbeit im Atelier und im Freien für diesen Film aufgenommen worden, der in seinem Schlußakt — aus der Schule geplaudert — auch noch die Art, wie Filmtricks gemacht werden, verrät.

Meines Wissens geschieht es zum erstenmal, daß der Film sich selbst und seine Geschichte beschreibt und vielleicht darf das Werk, das ich eben schuf und über das ich mir (als Journalist) selbst zu berichten gestattet, dereinst als „Quelle" dienen, wenn die Forschung sich mit der Geschichte der Kinematographie befassen will, die zweifellos an Interessantem eine Menge zu bieten imstande ist.

* *

Die Kunststücke auf dem Wolkenkratzer.

Angesichts der beträchtlichen Schwierigkeiten und Kosten, die mit dem Ausleuchten großer Spielflächen sowie mit ihrer Belebung bei Massenszenen verbunden sind, geht man nunmehr in immer ausgedehnterem Maße dazu über, an die Stelle der Wirklichkeit perspektivische Täuschungen zu setzen. Bahnbrechend wirkte in dieser Hinsicht der vor etwas mehr als Jahresfrist in der großen Luftschiffhalle in Staaken aufgenommene Film „Der falsche Dimitry", wo es dem Maler Reimann gelang, für den Roten Platz in Moskau eine Dekoration aufzubauen, durch die die Wirklichkeit in glänzender Weise vorgetäuscht wurde. Beschauer kam wohl kaum jemals auf den Gedanken, daß die Szenen nicht wirklich in Moskau, sondern in einer geschlossenen Halle aufgenommen waren. Es gehörte allerdings viel Berechnung und