

Zeitschrift: Kinema
Herausgeber: Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband
Band: 5 (1915)
Heft: 49

Artikel: Das Kinoproblem und das Theater
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-719927>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 21.12.2024

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



Statutarisch anerkanntes obligator. Organ des „Verbandes der Interessenten im kinem. Gewerbe der Schweiz“

Organ reconue obligatoir de „l'Union des Intéressés de la branche cinématographique de la Suisse“

Druck und Verlag:

KARL GRAF
Buch- und Akzidenzdruckerei
Bülach-Zürich
Telefonruf: Bülach Nr. 14

Erscheint jeden Samstag ◦ Parait le samedi

Abonnements:
Schweiz - Suisse: 1 Jahr Fr. 12.—
Ausland - Etranger
1 Jahr - Un an - fcs. 15.—

Zahlungen nur an KARL GRAF, Bülach-Zürich.

Inseraten-Verwaltung für ganz Deutschland: AUG. BEIL, Stuttgart

Insertionspreise:

Die viergespaltene Petitzelle
40 Rp. - Wiederholungen billiger
la ligne - 40 Cent.

Zahlungen nur an SCHÄFER & CIE., Zürich I.

Annoncen-Regie:

E. SCHÄFER & CIE., Zürich I
Annoncenexpedition
Gerbergasse 5 (Neu-Seidenhof)
Telefonruf: Zürich Nr. 9272

Das Kinoproblem und das Theater.



Bezeichnend für die Lebensfähigkeit des Kinos ist die Tatsache, daß es viel besser als das eigentliche Theater — die Operette vielleicht ausgenommen — den Krieg übersteht; was wohl nicht nur auf die Kriegsfilme zurückzuführen ist. Das Kino ist eben für weite Volkskreise ein Kulturbedürfnis geworden. Es ist eine Macht, mit der Publizisten und Politiker rechnen müssen. Mit den billigen Redensarten, wie „kultureller Krebschaden“, „Filmhordelle“, und dergleichen mehr, ist es da nicht getan. Währenddessen wir von oben herunter über den brutalen „Perwenkizel“ schmälen, geht die Bewegung über uns hinweg. Hat man nicht lange Zeit gegen den übermäßig entwickelten Nachrichtendienst mancher Zeitungen oder auch gegen zeichnerische Illustrationen die härtesten Worte gebraucht. Verrohung war noch das mildeste, was man ihnen vorwarf. Aber jene kehrten sich nicht an jene Zeitungsästheten, zumal das Lesepublikum sich für sie entschied. Die in den Nachrichten liegende epigrammatische Kürze ist eine Forderung unserer schnelllebigen Zeit, in der es an Muße zum beschaulichen Genießen, zum wohlgedachten Aufnehmen fehlt. Ähnlich stehts auch mit dem Kino. Und dann bringt das Kino noch etwas mit sich: Es erfordert keine Vorbildung! Vielleicht ist das der Hauptgrund für die Bevorzugung des Kinos vor dem Theaterdrama, das sich immer mehr zum Seelendrama entwickelt und das zum völligen Darin-auf-

gehen eine gewisse Vorbereitung, eine gewisse „Stimmung“ bedarf, für die der im Lebenskampfe stehende Mann wenig Zeit übrig hat. Aber auch die Frau aus dem Volke versteht im Grunde wenig von den „Naturalisten“ oder von dem Stil der „Meininger“. Doch nichts kann die Bedeutung des Kinos besser illustrieren als wie Zahlen. Unter ihrer Wucht hat sich schon mancher beugen müssen.

Nach den Berichten der Fachpresse hatte zum Beispiel Deutschland (vor dem Kriege) 2900 Kinotheater (ohne die Wanderkinos und die sogenannten Sonntagsgeschäfte). Wenn man nun auch die angenommene Durchschnittsbesuchsziffer mit 480 Besuchern pro Tag (was bedeuten würde, daß in Deutschland täglich 1,392,000 Menschen ein Kino besuchen) als ein wenig zu hoch annehmen kann, so bleiben doch, selbst wenn wir sie um die Hälfte vermindern, ganz achtunggebietende Zahlen für den Jahresdurchschnitt übrig. Es ist das Wesen der Kinoindustrie, international zu sein. Und als Ganzes betrachtet, hat sie sich zu einem bedeutenden wirtschaftlichen Faktor entwickelt. Sehen wir vom Apparatenbau ab, so verbleiben uns noch etwa 40 internationale Filmfabriken, deren wöchentliche Produktion ungefähr 2,370,000 Meter Film beträgt, was einem Verkaufswert von wöchentlich fast 3 Millionen Mark gleichkommt. Nun noch einige Zahlen über die Publikationskraft eines Films. Eine Positivkopie kann 30 Betriebswochen aushalten. Legt man die oben erwähnte Besucherzahl von 480 pro Tag zugrunde, so wird dieser eine Film während seiner Lebensdauer von insgesamt 100,800 Personen gesehen. Da aber von demselben Original in der Regel 65 Kopien im Umlauf sind (das sind keine willkürlichen Ziffern, sondern die Ergebnisse einer sachmännischen

Statistik), so wird ein Kinostück von etwa 6,552,000 Menschen aufgenommen. Nun gibt es aber „Schlager“, die es auf 13 Millionen Besucher bringen. Das sind, selbst wenn man bedeutende Abstriche macht, fast unglaubliche Zahlen, die einem einen ungefähren Begriff von der enormen Publikationskraft der Filmsprache machen.

Ehe wir dem Filmdrama von der theoretischen Seite nähertreten, zunächst noch einige tatsächliche Feststellungen. Auf dem internationalen Filmrechte wurden vor dem Kriege in der Woche durchschnittlich 150 Filmneheiten in den Handel gebracht. Wenn wir näher zusehen, aus welchen Sujets sich diese Neuheiten zusammensetzen, so ergibt sich folgende interessante Tatsache: Es betragen die Naturaufnahmen 4 Prozent, historische Filme 2 Prozent, Industriefilm 3 Prozent, Humoresken (Komödien, Lustspiele) schon 20 Prozent, die Dramen (Schauspiele, Tragödien) dagegen 58 Prozent!

Diese Zahlen zeigen, daß es gerade das Kinodrama ist, das sich in breiten Volksschichten (und auch in den „besseren Kreisen“, wie die Luxuskinos beweisen) einer großen Beliebtheit erfreut. Und das, trotzdem in den Zeitungen so gegen das Kinodrama gewettert wurde. Woher dieser Gegensatz? — Jene, die das Kinodrama als brutal am liebsten in die Volkschlucht stürzen möchten, sind zu sehr Literaten. Ihr Intellekt findet in Büchern, ihr Gemüt im Theater Gelegenheit, sich auszuleben. Auch erscheint ihrer verfeinerten Kultur manches roh und abstoßend, was der Mann aus dem Volke nicht so empfindet. Ueberhaupt scheint uns hier ein tieferliegendes Nichtverstehen der Psyche des Volkes vorzuliegen. Stärker als der Drang, sein Wissen zu erweitern, ist im Volke die Sehnsucht, sich auszuleben, zu phantastieren, wenn man's so nennen will. Gerade der fortwährend gleiche Trott unseres modernen Wirtschaftslebens, vielleicht jahraus, jahrein dieselbe Tätigkeit verrichten zu müssen, den Abend meist in einem unbehaglichen Heim zu verbringen, dieses unerträgliche Gleichmaß des täglichen Erlebens, ohne den notwendigen Ausgleich in der Natur und Kunst, ist es, das in der Großstadtbevölkerung den Drang zum überschwenglichen Sich-ausleben mächtig werden läßt. Gemeinhin wird das Theater solche überschwengliche Spannungen erregen und wieder entladen. Werden unsere heutigen Theater nun dieser Forderung gerecht? Wohl kaum. Es scheint, als ob unsere modernen Theaterstücke für die Mehrheit der Bevölkerung zu literarisch, zu sehr nach innen gerichtet sind. Von dem echten, einfachen Drama, das uns durch sein Geschehen, durch seine Rhythmen in die gleichen Schwingungen versetzt, ist auf unsern Bühnen (sofern es sich nicht um „Klassiker“ handelt, die wiederum der Menge durch ihre Problemstellung zu zielfrem sind) wenig zu finden. Wenn nun an Stelle des fortreisenden dramatischen Geschehens mächtige und packende Ideen treten, so können, wie die Geschichte zeigt, diese sehr wohl eine ähnlich begeisternde Wirkung ausüben. Das haben wir zuletzt an den Dramen des Kleinbürgertums Ende der achtziger Jahre gesehen. Inzwischen sind aber auch diese Schichten völlig zur Ruhe gekommen; es hat sich in jenen Kreisen eine genießende Behaglichkeit breit gemacht, wodurch dem modernen dramatischen Tendenzstück (im guten Sinne) das Wasser abgegraben ist. Der Ideengehalt in unsern zeitgenössischen

Dramen ist nicht derart, daß er uns einen vollwertigen Ersatz für echt dramatisches Geschehen bieten kann. (Es scheinen Ansätze für die Entwicklung einer guten Komödie — mit politischem Einschlag — vorhanden zu sein, die aber vor dem gewaltigen Geschehnis des gegenwärtigen Weltkrieges wie Spreu verwehen werden.) Da wandte sich der Geschmack des großen Publikums wieder der Urform des Dramas: dem Geschehnis, dem Rhythmus zu. Als Beispiel seien hier nur die von Reinhard mit so großem Erfolg inszenierten Massendramen, wie „Oedipus“, „Jedermann“ oder das noch gut bekannte „Mirakel“ erwähnt. Die tiefe Wirkung dieser Dramen wird sich, abgesehen von der mehr und mehr auf künstlerischem Gebiet um sich greifenden Demokratisierung, auf solche massenpsychologische Erscheinungen zurückführen lassen, die unmittelbar mit der dramatischen Poesie nicht immer im Zusammenhang stehen. Uebrigens kehren wir noch einmal kurz zu den Reinhardt'schen Massendramen zurück; uns scheint in ihnen, besonders im „Mirakel“, die Lösung mancher Frage zu liegen, die uns bei der Wertung des Kinodramas aufsteigt. Das „Mirakel“ ist ein Schulbeispiel. Handlungen (bald episch, bald dramatisch), Bewegungen ohne Worte; im höchsten Maße nur kurze Ausschreie, Stöhnen wie beim alten japanischen Drama. Aber ein an sich schon altes (aus der attischen Tragödie stammendes) neues Moment wird wirksam; die Psyche der Masse — durch Anhäufung gewaltiger Chöre sichtbar geworden — äußert sich in ihrer ureigensten Art: den Massenrhythmen. Gerade in der erschütternden Wirkung der Massenbewegungen liegt beim „Mirakel“ das Schwerkraft.

Aber auch die unbestrittenen Erfolge der Reformtänze der Duncan, Wiejenthal, Fokina u. a., die eigentlich getanzte Dramatik sind, haben in derselben Quelle ihre Ursache.

Hier angelangt, wird uns auf einmal die tiefe Wirkung des Kinodramas auf Menschen mit einfacher Bildung klar. Denn das Geschehnis, die bewegte Handlung, ist ja das ureigenste Gebiet des Kinos. Durch die rhythmischen Körperbewegungen, deren Wirkungen durch keine von der Sprache vermittelte Gedankenkompositionen abgelenkt werden, löst es in uns starke Reflexbewegungen aus, die uns schließlich fortreißen. Fast kann man sagen, daß man „impressionistisch“ empfindet. Nicht mehr der geistige Gehalt im Bilde ist die Hauptsache, sondern das flatternde, sprudelnde Leben erfasst. Aber weiter vermag das Kinodrama durch die ideale Wiedergabe, beispielsweise einer zum Stück gehörigen Landschaft, eine Vollendung in der Zustandschilderung zu erreichen, die uns annähernd nur der Roman zu geben vermag. Wie das Kinodrama oft auch die epische Breite des Romans verträgt. — Ein Fehlgriff wird es meist sein, wenn ein ausgesprochen literarisches Drama in strenger Wiedergabe auf den Film gebracht wird. Das Beste ist es schon, eigentliche, echte Kinodramen zu schaffen, die ja dann auch nicht mehr an die Einschränkungen der Kulissenbühne (für die doch die bisherigen Dramen geschrieben) gebunden sind. Das ist das Beachtenswerte an der Kinodarstellung, daß sich die Phantasie des Filmdichters ins Ungemeine ausleben kann.

Noch ein Wort zu dem oft gehörten Vorwurf, daß das Kino dem echten Theater den Boden ausgräbt. Wir möch-

ten das bestreiten, denn sonst könnten beispielsweise in Berlin, wo es fast in jeder Straße ein Kino gibt, nicht so unglaublich viele Theater gerade in der Zeit der Herrschaft des Kinos neu errichtet worden sein. Vielleicht ist es so, daß wir im Kino eine Vorform des Theaters zu sehen haben. Denn das Kino kommt mit Kreisen in Berührung, an die das echte Theater allgemein nicht herankommt; nicht zuletzt durch seine hohen Preise, die durch den meist unwirtschaftlichen Theaterbau verursacht sind, und daß im Kino die Toilettenfrage nur eine untergeordnete Rolle spielt: man tritt von der Straße aus, wie man gerade steht und geht, hinein. Das entspricht mehr den Bedürfnissen weiter Kreise.



Die Entfernung des Kondensjors vom Film.



Das Lichtsystem des Projektors ist ein anderes wie das der Aufnahmekammern. In dieser erhält das Objektiv die von den aufzunehmenden Objekten direkt reflektierten Strahlen und sendet sie direkt auf den Film oder die Platte. Bei Projektionen haben wir zwei von einander getrennte, unabhängige optische Systeme, die eines vom andern die Lichtstrahlen empfängt. Man muß also diese beiden Systeme in ein derartiges Verhältnis zu einander bringen, daß das Filmbild nicht nur das Maximum an Licht bekommen soll, sondern daß dieses Licht auf das ganze Bild gleichmäßig verteilt sei. Das Objektiv genannte optische System muß dabei das vom Kondensjorsystem gespendete Licht mit dem möglichst geringsten Verlust aufnehmen können. Darum ist es bei elektrischem Licht mit Bezug auf den Kondensjor wichtig, welchen Durchmesser der Lichtkrater bei einer gewissen Anzahl von Ampères haben soll. Bei der Verschiedenheit der Kohlen läßt sich keine Regel aufstellen, die Praxis ist hier, wie in vielen Fällen, der beste Lehrmeister. Ist die Lichtquelle größer als ein Punkt, so können die vom Kondensjor gebrochenen Strahlen auch nicht wieder zu einem Punkte gesammelt werden. Es wird also stets das Lichtbündel, das das Filmfenster trifft, im Verhältnis zur Ausdehnung des Lichtkraters stehen. Nur wenn der Krater und das Filmfenster, beide zugleich, der eine hier, der andere dort, genau im Brennpunkte des Kondensjors stehen, ist eine gleichmäßige, korrekte Beleuchtung möglich. Wir überzeugen uns hievon am besten, indem wir einen Kondensjor an eine, dem Fenster gegenüberliegende Wand halten. Auf eine gewisse Entfernung wird auf der Wand ein ziemlich deutliches Abbild dessen, was sich vor dem Fenster befindet, zu sehen sein. Die Entfernung wird der Brennweite des Kondensjors entsprechen, dieser befindet sich also in jener Position, in der die von einem Punkte ausgehenden Lichtstrahlen im Bilde zu einem Fokus gebracht sind, nicht aber dort, wo das Strahlenbündel als ein ganzes zu einem Punkte gebracht wird, was nie der Fall sein kann. Entfernt man den Kondens-

jor von der Wand, so gewinnen die Strahlen an Ausdehnung und das Abbild ist bald verschwunden. Die Entfernung des Kondensjors wird eine andere sein wie die einer einzelnen Linse. Bei der Projektion ersetzt der Krater das, was sich in obigem Falle vor dem Fenster draußen befand, das Filmfenster vertritt nun die Wand. Allerdings wird hier die Entfernung eine größere sein, doch nur deshalb, weil ja der Krater näher zum Objektiv liegt, wie die Objekte vor dem Fenster es waren. Wann stimmt der Brennpunkt des Kraters mit dem Brennpunkt des Filmfensters aber überein? Der Krater sendet seine Strahlen nicht parallel zum Kondensjor, der die Strahlen zudem beim Brechen zu sphärischer Abweichung bringt, es kann also nicht der ganze Krater im Filmfenster in haarscharfen Brennpunkt gebracht werden. Man nimmt also seine Zuflucht zu dem mittlern Fokus, der ein klares, rundes Lichtabbild auf dem Rahmen des Filmfensters ergeben wird. Dabei muß das Bestreben auf folgende zwei Punkte gerichtet sein: Dieses Abbild sei möglichst klein, je kleiner der Lichtkreis, desto heller ist er und die Lichtquelle stehe nicht zu weit ab von der rückwärtigen Linse des Kondensjors. — Ist die Entfernung zwischen Kondensjor und Film eine zu große, um eine passende Größe des Lichtscheins im Brennpunkte des Filmfensters zu erhalten, steht aber dabei die Lichtquelle nahe genug zum Kondensjor, so muß man den Lichtschein scharf stellen, trotz des blauen Ringes, der sich am Rande des Lichtkegels zeigen wird. Bei einem Kondensjor von kürzester Brennweite wird zwar die Filmöffnung weitab sich befinden müssen, allein das Wandbild wird die größte Helligkeit aufweisen und darauf kommt es doch an. Kann man das Licht nahe genug an die rückwärtige Kondensjorlinse heranbringen, so gibt es keine zu große Entfernung zwischen Kondensjor und Filmfenster. („Der Kinem.“)



Allgemeine Rundschau.



— Wie wir erfahren, wird das „World films office“ ihren Film: „Die letzte Galavorstellung des Zirkus Wolfson“ erst im Januar herausgeben. Der Film, der gegenwärtig unter einem ähnlichen Namen zirkuliert, soll weder von Alfred Lind inszeniert noch von den bekannten Artisten, die in dem „Jockey des Todes“ triumphierten, gespielt sein. Zudem soll der Film, der jetzt unter einem ähnlichen Titel gezeigt wird, ursprünglich einen ganz andern Namen gehabt haben.

— Ein weiblicher Kino-Operateur. Der erste weibliche Kino-Operateur wurde dieser Tage vom gerichtlichen Direktor des Imperialtheaters, Frankl, einer technischen Prüfung unterzogen und bestand mit Note 1. Die Dame, Fräulein Berta Huber, führt ihre selbst zusammengestellten Film-Programme im 1. Münchner Lichtspielhaus, Orleansplatz 2, je Samstags und Sonntags vor.