

Bildfeld und Bildwinkel

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kinema**

Band (Jahr): **6 (1916)**

Heft 8

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-719318>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

kommen haben. Gut so, wenn diese Kritik dem Theater und dem Kino Nutzen bringen wird. Um dieses zu erhoffenden Erfolges willen sei dem Gegner des Kinos verziehen, daß er mit so ungleichen Mitteln gekämpft, daß er eben ein einziger, einiger Gegner geworden, sich Theater genannt und unter dieser summarischen Bezeichnung eine tausendfältige Menge als ein Ganzes für sich in Anspruch genommen, das Publikum.

Der Gegner hat aber zum Schluß noch etwas anderes getan. Er hat einen Verbündeten gesucht, den Theaterkünstler. Daß er ihn nicht willig gefunden, ist erklärlich. Der Künstler war dem Theater abtrünnig geworden, damit er der Kunst nicht so verloren gehe, wie das Publikum dem Theater verloren ging. Um Künstler bleiben zu können, ging er zu den Feinden des Theaters. Nicht nur zu dem einen Feinde, dem Kino. Denn das Kino allein ist zu klein und zu arm, um alle Künstler aufnehmen zu können, die am Theater (als Sammelbegriff) kein Brot mehr finden. Von diesen Theaterkünstlern und ihren Schicksalen zu erzählen, hat man in dem Kampfe des Theaters gegen das Kino völlig vergessen, und so sei rasch das Wissenswerte nachgeholt.

Das Wissenswerte ist zugleich auch das erfreulichste aus dem Kampfe, aber es wäre sehr zu bedauern, wenn das Theater nun auch Ursache finden würde, den Kampf nach jenen Stätten hin auszudehnen, die in folgendem genannt werden.

Es ist hier bereits einmal erzählt worden, was mit den Chormädchen geschieht, die ohne Engagement, ohne Aussicht, auf dem Pflaster der Großstadt stehen, die überlegen, ob sie in das Wasser gehen oder auf der Straße bleiben sollen. Bis der Film sie rettet. Dieser kleine Ausschnitt aus einem traurigen Kapitel des Theaterelends ist auch im großen Publikum nicht unbeachtet geblieben und eine Anzahl von Frauenzeitungen haben aus der seinerzeit im „Kinemat.“ erschienenen Studie Auszüge gebracht. Aber Hunderte von Chorherren, Statisten, Schauspielern und Schauspielerinnen geben sich heute die Türe des Anmeldebureaus einer Filmfabrik in die Hand. Es gibt viele engagementslose Theaterleute und leider so wenig Filmfabrikanten, die sie beschäftigen können. Und doch finden viele der Rat- und Brotlosen Beschäftigung und Hilfe. Kleine Schauspielerinnen, am Beginn ihrer unsicheren Laufbahn, die irgendwo oben in Tilsit oder sonstwo gemimt, teils mit, teils ohne Chorverpflichtung, sind glücklich, wenn sie nun im Film mitmachen dürfen. Denn nicht alle können in großer Aufmachung zum Theateragenten kommen und ihm zu verstehen geben, daß sie kein Interesse an der Höhe der Gage haben. Die armen Frauen danken dem Kino ihre Rettung. Hundert Theaterorchestermusiker kommen nach Berlin und überdauern die Zeit bis zum nächsten Engagement, bis zum Beginn der Winteraison im Kino. Von der Not der Theaterkapellmeister ist so Rührendes, so unsäglich Trauriges erzählt worden. Kaum hundert Mark Gage bekommt ein absolvierter Konservatorist als zweiter oder dritter Kapellmeister an den bessern Theatern vom Rhein bis zur Ostsee. Der vierte bekommt gar nichts. Hundert Theaterkapellmeister erster bis vierter Güte aber sitzen in den Kinos Berlins und anderer Städte, und bekommen durchschnittlich 300 Mark

Gage. Sie spielen Klavier, sie spielen Harmonium, sie hungern nicht mehr.

Theatertänzer- und Tänzerinnen finden sich in den Ballets der Eispaläste und Rollschuhbahnen wieder, sie finden sich im Film. Rezitatoren des Kinos, in ihrem Hauptberufe engagementslose Schauspieler, helfen die Reste der Veretteten bereichern, hauptsächlich jener, welche sich aus dem Kampfe für ihr Vaterland ins Leben retteten und sofort wieder durch das Kino den Weg zu ihrer Kunst finden.

Da ist nun also das Theater dennoch ein Sammelbegriff geworden, wenn auch in einer ganz eigenartigen Weise. Das Theater sammelt alles Kunststreben, alle für die Kunst Strebenden auf, um sie dann an das Kino, an das Konzertcafé, an den Zirkus, kurz an alle Stätten der Kleinkunst abzugeben, wo sie entweder weiterhin und dauernd Künstler bleiben oder diese Stätten bloß als Rettungsinseln und Durchgangsstationen aufsuchen. Der Kampf des Theaters gegen das Kino aber tobt weiter, und er wird nicht eher enden, als bis die dem Theater verloren gegangenen Künstler sich bestimmen, sich in ihrer neuen Existenz durch den Kampf des Theaters bedroht fühlen. Sie werden sich zusammenschließen, und es wird sich herausstellen, daß das Theater kein Recht hat, seinen eigenen Kindern das Brot zu entziehen, das sie am Theater nicht finden konnten. Wie unwichtig und nichtig erscheint der mit so ungleichen Mitteln geführte Kampf des Theaters gegen das Kino und wie deutlich ergibt sich die Notwendigkeit, die Lösung eines sozialen Problems wichtiger zu nehmen als einen aussichtslosen und aufreibenden Kampf. Denn eine Erlösung und eine Lösung ist das Kino den Künstlern geworden, die am Theater nur Aussichtslosigkeit gefunden.

P. S.



Bildfeld und Bildwinkel.



Wir finden oft in Katalogen, daß von einem Bildfeld und einem Bildwinkel die Rede ist, den ein bestimmtes Objektiv fassen soll. Es wird da meistens ein großes Bildfeld als Vorteil ausgelegt. Um dies nun richtig verstehen zu können, muß man natürlich wissen, was unter Bildfeld und Bildwinkel verstanden wird. Doch wir begegnen häufig bei den Amateuren einer großen Unkenntnis in optischen Dingen. Und so auch über die Bedeutung dieser Bezeichnungen.

Stellen wir den Apparat auf, so sehen wir auf der Mattscheibe, und natürlich auch auf dem Negativ nicht die ganze Gegend (oder was es sonst ist), die wir mit unserm Auge in Wirklichkeit erschauen, sondern nur einen Teil derselben. Den Teil, den das Objektiv auf der Mattscheibe scharf entwirft, nennen wir das Bildfeld. Wir werden mit unserm Objektiv in jeder Entfernung nur eine bestimmte Ausdehnung fassen können. Auf je kürzere Entfernung wir einstellen, desto geringer ist die Breitenausdehnung.

Stellen wir auf natürliche Größe ein, wobei wir sehr nahe an den Aufnahmegegenstand herangehen müssen, so wird uns etwa eine 9:12-Kamera ein Bild geben, dessen Original auch 9:12 Zentimeter ist. Stellen wir auf weitere Gegenstände ein, so werden wir mit dem Format 9:12 einen größeren Gegenstand fassen können, aber dieser wird selbstredend auf dem Bild in verkleinertem Maßstabe wiedergegeben. Der Maßstab der Wiedergabe steht mit der Entfernung in einem umgekehrten Verhältnisse. In doppelter Entfernung werden auf dem Bilde die Gegenstände halb so groß, in dreifacher Entfernung ein Drittel so groß. Also ein und dasselbe Objektiv umfaßt in der gleichen Entfernung auch stets ein Bild von bestimmter Originalausdehnung.

Denken wir uns nun die zwei gegenüberliegenden Ecken des Bildfeldes mit dem Mittelpunkt des Objektivs verbunden, so haben wir den Bildwinkel. Während das Bildfeld bzw. das Gesichtsfeld mit der Entfernung wächst, bleibt natürlich der Bildwinkel stets gleich, wenn er auch bei dem größeren Auszug nicht ganz ausgenützt wird. Unter Bildfeld verstehen wir im Gegensatz zu Gesichtsfeld nur den scharfen Teil dieses. Ebenso verhält es sich mit dem Bildwinkel und Gesichtswinkel. In der Praxis kommen natürlich nur Bildfeld und Bildwinkel in Frage.

Nun haben aber die Objektive nicht alle gleichen Bildwinkel, die einen haben einen kleinern, die andern einen größern. Schrauben wir nun an unsere Kamera ein Objektiv mit einem größern Bildwinkel, als ihn unser sonst benutztes Instrument hat, so werden wir, wenn wir auf bestimmte Entfernung einstellen, finden, daß wir viel mehr auf die Mattscheibe bekommen, als mit unserm Instrument von kleinern Bildwinkel. Natürlich wird dabei das Bild einen kleinern Maßstab zeigen. Während wir zum Beispiel mit dem einen Objektiv von bestimmter Entfernung aus nur eine Hausfront von etwa 10 Metern auf dem Bild erhalten, so werden wir in dem andern Bilde eine solche von 15 ja 20 und noch mehr Meter bekommen, aber da das Bildformat das gleiche bleibt, in kleinern Maßstabe.

Da nun der Maßstab der Wiedergabe in direktem Zusammenhang und Verhältnisse zu der Brennweite des Objektivs steht, so erhellt daraus ohne weiteres, daß ein weitwinkliges Instrument für ein bestimmtes Kameraformat kleinere Brennweite haben muß als ein normalwinkliges oder gar engwinkliges für die gleiche Größe.

Nun ist ja bekannt — oder sollte es wenigstens sein —, daß mit dem Abblenden die verschiedenen Fehler, welche die Unschärfe erzeugen, weshalb ja nur ein Teil des Gesichtsfeldes brauchbar ist, mehr verbessert werden. Damit ist aber eine weitere Ausdehnung des scharfen Bildes verbunden. Blenden wir unser Objektiv an der 9:12-Kamera ab, so wird es ein größeres Format als 9:12 auszeichnen, unter Umständen bei starker Abblendung bis 13:18. Was folgt daraus? Daß wir jedes Objektiv bei starker Abblendung für einen größern Apparat verwenden können, und zwar hier als weitwinkliges, da ja die Brennweite und der Maßstab der Wiedergabe die gleichen bleiben. Aber diese Nutzenanwendung hat in der Weise wohl nur selten Zweck, weil die größere Kamera eben fehlt, wohl aber in anderer Weise. Wir können nämlich für unsere Kamera ein Objektiv kürzerer Brennweite, das bei voller Öffnung für

ein kleineres Format bestimmt ist, mit entsprechender Abblendung als Weitwinkel gebrauchen.

Die eigentlichen Weitwinkelobjektive zeichnen sich dadurch aus, daß sie schon bei voller Öffnung einen großen Bildwinkel haben.

Von den andern Objektiven haben die Aplanate einen kleineren Bildwinkel (40—50 Grad) als die Anastigmaten (50—65 Grad). Nun die wichtige Frage. Hat ein großer Bildwinkel für den Amateur im allgemeinen Interesse? Die Frage muß mit Nein beantwortet werden. Ein weitwinkliges Instrument hat nur den Zweck, wenn aus kurzer Entfernung ein großes Bild gefaßt werden soll, so vor allem bei Architekturaufnahmen. An den Amateur tritt diese Forderung kaum heran.

Mit dem weiten Bildwinkel ist aber eine übertriebene Perspektive verbunden, die unnatürlich und unschön wirkt. Unser Auge umfaßt nur 30—35 Grad und daher wird mit Recht vom künstlerischen Standpunkt aus das Verlangen gestellt, nicht mit einem größern Bildwinkel als 43 Grad Aufnahmen zu machen, oder was von gleicher Bedeutung ist, nicht mit zu kurz brennweitigen, sondern mit langbrennweitigen Objektiven zu arbeiten.



Neuheiten auf dem Berliner Filmmarkte

(„Der Kinema.“)



Nun ist auch die große Sensation an uns vorüber gezogen: Die Marmorhauslichtspiele führten Harry Piel's phantastisches Erlebnis aus dem Jahre 2000 „Die große Wette“ auf. (Bayerische Film-Vertriebs-Gesellschaft.) Die blühendste Phantasie, die einem Jules Verne Ehre gemacht hätte, feiert wahre Orgien in diesem sehr umfangreichen Werke. Wir werden in eine Zeit geführt, in der man nur im Lustauto fährt, in der die schier unmöglichsten Dinge geradezu etwas alltägliches sind, in der die Elektrizität das Handeln diktiert, kurz, in eine Zeit, in der endlich der Elektromensch erfunden wird, und um die Tätigkeit dieses unheimlichen Gesellen dreht es sich in dem Stücke. Der Erfinder ist mit seinem Nebenbuhler in eine Wette eingegangen, ihm einen Gesellschafter ins Haus zu schicken, mit dem eine bestimmte Zeit zu leben dem Bevorzugten der schönen Lee Kenedy unmöglich sein würde. Und nun beginnt ein Jagen, das auch dem Zuschauer angit und hange werden kann. Von seinem Laboratorium aus leitet der Erfinder den künstlichen Menschen, wobei er ihn durch eine Fern-Camera obscura beobachten kann. Die Liebe siegt aber schließlich auch im Jahr 2000, und der Erfinder fliegt mit samt seinem Laboratorium in die Luft. — Diese kurze Inhaltsandeutung läßt schon einen Einblick auf die technischen Kniffe des Films zu. Und in deren Erfinden und Anwendung ist Harry Piel ja Meister und Spezialist. Wenn die Lustautos mit Insassen am ausgepöbelten Nachthimmel dahinsausen, wenn auf einen Druck jedes