

Zeitschrift: L'effort cinégraphique suisse = Schweizer Filmkurier
Herausgeber: L'effort cinégraphique suisse
Band: - (1931)
Heft: 13

Rubrik: Für jeden etwas

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: 05.05.2025

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

FÜR JEDEN ETWAS

— **10 135 neue Tonfilm-Ideen.** — Das Tonfilm-Preis-ausschreiben der «Woche», das von ihr, der Ufa und der Tobis veranstaltet wurde, zeitigte eine noch nie dage-wesene Rekordbeteiligung. Obwohl der Termin für Ein-sendungen aus Uebersee erst am 31. Oktober abläuft, sind jetzt schon 10.135 gültige Einsendungen einge-gangen. Der Erfolg dieses Preisausschreibens, der auf das eindringlichste das Interesse der Welt für die Fort-entwicklung des deutschen Tonfilms beweist, ist um so stärker zu werten, als es sich hier nicht um eins der üblichen Preisausschreiben handelt, sondern jeder ein-zelne der über 10.000 Einsender musste eigene Ideen entfallen. Vielleicht ist auch einmal etwas wirklich Gutes dabei.

* * *

— **Sensationeller Erfolg eines alten Stummfilms.** — Im «Kinografen»-Theater, Kopenhagen, ist «Der Geiger von Florenz», ein alter stummer Ufa-Film, mit Elisabeth Bergner in der weiblichen Hauptrolle, ungefähr drei Monate gelaufen. Der sensationelle Erfolg dieses etwa sechs Jahre alten stummen Films in einer modernen euro-päischen Hauptstadt in der Ära des Tonfilms stellt ein Unikum in der Geschichte des Films dar.

* * *

— **Tonfilm im Zug.** — In England hat man den ersten Versuch mit Tonfilmvorführungen im fahrenden Eisen-bahnzuge gemacht. Dieser Versuch ist so günstig aus-gefallen, dass die englische Eisenbahndirektion wahr-scheinlich bald eine Reihe von fahrplanmässig verkehren-den Zügen mit Tonfilmapparat ausstatten wird. Die erste Tonfilmvorführung fand im Scarborough-Express statt. Einen Waggon hatte man mit Vorhängen in ein kleines Kino verwandelt. In einem Anhängewagen war die Maschine untergebracht, die den elektrischen Strom er-zeugte, der für die Tonfilmapparat erforderlich ist. Zunächst war die Lautübertragung dadurch etwas un-deutlich, weil man den Lautsprecher hinter einem Vor-hang aufgestellt hatte. Später, als man diesen Fehler abstellte, war die Uebertragung durchaus zufriedenstel-lend.

* * *

— **Ein Interview mit Peter Lorre,** den Darsteller des Mörders in Fritz Lang-Film «M»: «Schon in früher Jugend, als ich noch das Gymnasium besuchte, wollte ich immer zum Theater gehen, lange bevor ich überhaupt ein Stück auf der Bühne gesehen hatte. Ich spielte schon Theater, bevor ich jemals im Zuschauerraum gesessen bin. Mit siebzehn Jahren ging ich vom Hause fort und trat in Wien bei der Anglobank ein. Eines Abends spielte ich mit einigen Freunden auf einer Stegreiffühne. Das war mein erstes Debut. Einige Tage später flog ich aus der Bank heraus, weil ich öfter zu spät kam. Dann folgte ein schreckliches Jahr in Wien. *Ich schlief im Prater, hungerte derartig, dass ich an Skorbut erkrankte.* Als ich wieder gesund war, begleitete ich einen Freund zu einem Wiener Theateragenten. Zufällig sah mich dort im Wartezimmer ein Breslauer Regisseur. Er betrachtete mich lange und forderte mich dann auf, ihm etwas vor-zusprechen. Was ich damals deklamierte, weiss ich nicht mehr genau. Es muss ihm aber gefallen haben, denn er engagierte mich sofort für eine monatliche Gage von 130 Mark an das Breslauer Lobe-Theater. Voller Er-wartungen traf ich dort ein, spielte jedoch nur Statisten-rollen. Mein nächstes Engagement war am Zürcher Schau-

spielhaus. Von dort nahm mich Direktor Wenzler mit nach Wien an die Kammerspiele. Dort blieb ich zwei Jahre und war in kleineren Chargen beschäftigt. Unter Direktor Berisch kam ich zum Carl-Theater. Nach zwei Monaten ging das Theater bankrott. Mit 30 Mark in der Tasche fuhr ich nach Berlin. Vier Wochen später war ich an der Volksbühne und am Theater am Schiff-bauerdamm engagiert. Ich sollte eigentlich in der Eröff-nungsvorstellung eine kleinere Rolle spielen. Aus irgend-welchen mir unbekannten Gründen wurde jedoch das Stück abgesetzt; statt dessen wurden «Die Pioniere von Ingolstadt» aufgeführt. Ich spielte den Fabian und wurde mit einem Schläge bekannt.

Nach meinen verschiedenen Erfolgen an der Bühne war man auch in Filmkreisen auf mich aufmerksam geworden und trat mit Engagementangeboten an mich heran. Ich lehnte jedoch zunächst das Auftreten in neun verschiedenen Filmen ab, die ich als minderwertig er-kannte. Fritz Lang sah mich in der Generalprobe zu «Frühlings Erwachen» und schloss sofort mit mir einen Vertrag. Ich sollte aber warten, bis sein erster Tonfilm, in dem ich die Hauptrolle darstellen sollte, fertiggestellt war. Ich spielte dann den Mörder in Langs «M»-Film und hatte einen grossen Erfolg. Das Engagement für vier weitere Filme, in denen ich wieder einen Mörder spielen sollte, lehnte ich ab, weil es mir widerstrebt, immer in gleichen Rollen tätig zu sein. Ich werde in dem neuen Granowsky-Film «Die dreizehn Koffer des Herrn O.F.» die Hauptrolle geben, die in ganz entgegengesetzter Rich-tung wie meine frühere gehalten ist.

«M» war die anstrengendste Rolle, die ich bisher gespielt habe. Sie hat mich seelisch sehr mitgenommen und auch körperlich. Bei den Aufnahmen war mein Körper wie in Schweiss gebadet, die Hände zitterten mir. Noch lange nachher ging ich, bewegte mich und sprach wie der Mörder im Film, trotzdem ich Kürten niemals persönlich gesehen habe; ich kenne ihn nur aus Bildern und habe die von mir gespielte Figur aus mir selbst heraus geschaffen.»

* * *

— **Wie der Trickfilm entsteht.** — Heute, wo der Trick-Film fast in keinem Lichtspielprogramm mehr fehlt, dürfte es interessieren, wie er eigentlich hergestellt wird. Dass es sich im Gegensatz zu den übrigen Filmen um Zeichnungen handelt, weiss jedermann. Wir verlangen heute von den lebenden und sprechenden Zeichnungen irgend eine Handlung, woraus sich die Notwendigkeit der Anfertigung einer grossen Anzahl Zeichnungen ergibt. Die gezeichneten Filme weisen heute meistens eine Länge von 150 bis 300 Meter auf. Da nun die Bilder auf dem Filmstreifen bei 24 Millimeter Breite eine Höhe von 18 Millimetern besitzen und zwischen je zwei Bildchen ein Abstand von einem Millimeter besteht, kommen auf einen Meter Film 52 einzelne Bildchen. Ein Film von 150 Meter Länge weist demnach 7800, ein solcher von 300 Metern sogar 15.600 Bildchen auf. Um nun dem einzelnen Zeichner nicht allzugrosse Mühe und Arbeit zu verursachen, sind Mittel gefunden worden, mit weniger Zeichnungen auszukommen, die Arbeit auf mehrere Helfer zu verteilen und ausserdem noch sehr zu vereinfachen. Zuerst legt der Künstler die Haupt-figur und die Architektur in eigenhändiger Zeichnung fest und beginnt dann mit der Verteilung der übrigen Arbeit. Er zeichnet stets nur die Handlung, also die

Bewegung der Darsteller, worauf er dann alles übrige den Hilfszeichnern und Pausern überlässt. Die Arbeitsmethode ist die, dass der Filmzeichner, wie jeder andere seiner Gehilfen, für sich an etwas nach vorn geneigten Arbeitspulten tätig ist, an deren Platte ein rechteckiger Ausschnitt vorgesehen ist. Darin liegt eine dicke Glasplatte, die von unten elektrisch beleuchtet wird. Oberhalb der Glasplatte ist eine schmale Metallleiste in das Holz eingelassen, auf der zwei Justierstifte angeordnet sind. Die gelochten Zeichenblätter, die alle ein und dieselbe Grösse haben, werden durch diese Stifte in gleicher Lage fixiert. Jeder Gehilfe legt eine vom Künstler entworfene Zeichnung als Unterlage auf seine Glasplatte und darauf ein zweites Blatt, auf dem der Meister lediglich die veränderte Stellung eines Darstellers, demnach die Bewegung, gezeichnet hat. Wenn die Bewegung lediglich in einer Veränderung der Arm- und Fussstellung, dem Drehen des Kopfes oder dem Öffnen des Mundes besteht, wird der Meister nur das betreffende Glied in seiner neuen Stellung zeichnen. Die Vervollständigung überlässt er den Gehilfen. Da nun die etwas langweilige Pauserei einer grossen Zahl stets gleichbleibender Szenarien selbst dem Kopisten allmählich eintönig wird, greift dieser zu dem Hilfsmittel, die ganze Szenerie der Zeichnung mit allen Gegenständen, die immer unbeweglich verharren, auf ein Zelluloidblatt gleicher Grösse zu zeichnen. Dieses Blatt dient später bei der photographischen Aufnahme der Zeichnungen als Vervollständigung der betreffenden Zeichenblätter. Der Filmzeichner wird stets darnach trachten, seinen Film mit einer möglichst geringen Anzahl Zeichnungen zu drehen. Ein Film von 300 Meter Länge benötigt

in Wirklichkeit nicht etwa 15.600, sondern nur einige hunderte Zeichnungen und Zelluloidblätter, die bei der photographischen Aufnahme in der bestimmten Reihenfolge unter die Kamera gelegt werden. Ein Getriebe betätigt den Film so, dass bei jeder Kurbelumdrehung nur ein einziges Bild aufgenommen wird, während sonst bei Filmaufnahmen jede Kurbelumdrehung acht Bilder ergibt. Es kommt nun darauf an, von jeder Zeichnung soviel Aufnahmen als möglich zu machen, damit ein Film schon mit mehreren hundert Zeichnungen hergestellt werden kann.

Nach Verfilmung der Zeichnungen kommt der Musiker an die Reihe, der den Film zum Tönen zu bringen hat. Der Filmkomponist lässt sich den Filmstreifen öfters vorführen, wobei in ihm die Melodie entsteht, die er dann den einzelnen Szenen beigestellt. Dabei gilt es, mit der Stoppuhr jede einzelne Szene auf den Bruchteil einer Sekunde genau festzulegen und später auch die Spieldauer der Melodie genau zu bestimmen, damit völlige Übereinstimmung zwischen Bewegung und Ton erreicht wird. Nach Fertigstellung des Tonmanuskripts wird auch dieses öfters vorgeführt. Der Kapellmeister muss mit seinem Orchester vor der weissen Wand solange probieren, bis gespielte Szenen und Begleitmusik endlich mit einander übereinstimmen. Wenn die Begleitmusik genügend einstudiert ist, geht die eigentliche Aufnahme vor sich. Entweder wird sie auf eine Grammophonplatte aufgenommen oder auf einen Film. Obwohl die Vorführung eines etwa 300 Meter langen Trickfilms später nur etwa 10 Minuten in Anspruch nimmt, ist zur Aufnahme seiner Begleitmusik ein fast achtstündiger Arbeitstag erforderlich, vorausgesetzt, dass keine Hindernisse auftreten.

— TONFILM-KRITIKEN —

— **Bomben über Monte Carlo!** — Es ist Fritz Reck-Malleczewen, der diesen entzückenden, von prickelnder Ironie auf die Ehrfurcht vor der Blaublütigkeit durchsetzten Schelmenroman geschrieben hat. « Bomben über Monte ». Daraus ist nun ein flotter Film geworden, ein Schlagerfilm, das darf man zugestehen, schlagend durch die glänzende Idee, die eben von Herrn Reck stammt. Man lernt in diesem Film nicht als neue Erscheinung, aber in ihrer Rolle neu die Russin Anne Sten kennen. Eine gefährliche, eine scharfe Konkurrenz für die verwöhnte Marlene Dietrich. — Und die Anne Sten schlüpft nun in die Jacke der Königin Yola und macht sich an den Kapitän, vulgo Hans Albers heran, dass die Perlen klirren. Wirklich, diese Art von sex appeal muss man mit drei Sternen versehen, wie besten Kognak! Der ganze, etwas länglich geratene Film wird erhellt, durchsonnt, gewürzt von Erscheinung und Spiel dieser Sten. Wie sie lächeln kann: die Sonne geht auf über Asien; wie sie scharmuzzieren kann: eine Melodie erklingt, lockend wie Polenblut. Wie sie schelmisch böse sein kann: da geb ich die ganzen Operettenstars dafür her. Hans Albers, der raketenhaft emporgestiegene Urberliner, ist ihr ein guter Partner; der nimmt seine Rolle nicht tragisch, aber er schmettert sie lebemannisch-abenteuerlich hin und berlinert ab und zu mit frecher Schnauze. Eine famose Gestalt. Kurt Gerron, der wackelnde Koloss, flösst dem Casinodirektor eine Dosis Arroganz von schillernder Verworfenheit ein. So dass das Publikum schreit, wenn der Kerl in den Kettenraum des Kreuzes gesperrt wird. Vor Vergnügen natürlich!

— **Kaiserin Elisabeth von Oesterreich.** — Der historische Film hat mit dem Aufkommen des gesprochenen Wortes eine neue Aera begonnen. Mit dem Prozess Dreyfuss fing's an, und jetzt haben sich die Autoren V. Claren, Adolf Lantz und Alfred Schirokauer an die Historie der unglücklichen Elisabeth herangemacht. Weshalb gleich ihrer drei? Einer hätte das doch wohl auch fertig gebracht. Aber in Filmsachen hört die Einheit auf. Es ist ein gutes Libretto, mit viel wissenswerten Details, die allerdings in den Höhepunkten einigermaßen phantasievoll umgezeichnet sind. Doch man vergisst Historie gerne, wenn eine so packende, so menschlich rührende Darstellerin wie Frau Lil Dagover die Kaiserin Elisabeth lebendig macht. Eine Leistung aus einem Guss, ein Meisterwurf. Der ständige Konflikt des Herzens, den diese unglückliche Frau gegenüber der höfischen, kaltschnauzigen Wiener Etikette führte, wird meisterhaft mimisch ausgeprägt. Man fühlt für die Heldin und geht mit ihr den langen Weg des Leidens. Einiges haftet besonders lange. Kleine volkstümliche Szenen, in denen die Ehrfurcht der Masse vor der blaublütigen Hoheit sich entzückend spiegelt. Allerdings hat Regisseur Trotz nicht verstanden, den Stoff zu beherrschen, sondern dieser beherrschte ihn. So wurde manches etwas langatmig und sentimental. Daneben gibt es aber viel Positives, das versöhnt und gefangennimmt. Ausgezeichnet sind die Episoden innerhalb des Schlosses, die den heraufdämmernden Familienzweist im Hause Habsburg kennzeichnen. Paul Otto, als Kaiser Franz Josef, steht seiner Partnerin würdig zur Seite; er besticht durch eine vornehme Ruhe,