

Zeitschrift: Schweizer Film = Film Suisse : offizielles Organ des Schweiz. Lichtspieltheater-Verbandes, deutsche und italienische Schweiz

Herausgeber: Schweizer Film

Band: 9 (1944)

Heft: 3-4

Artikel: Das Kino-Publikum als Phänomen

Autor: V.Z.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-734087>

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: 15.05.2025

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

Maschine zu einem für das Kinotheater tragbaren Preis geliefert werden kann.

Zweck dieser Ausführungen ist lediglich der, die in dem Artikel der Basler «Nationalzeitung» «Der Film

von morgen» dargestellte Zukunftsmusik auf das richtige Maß zurückzuführen und zu zeigen, daß der Kinobesitzer noch viele Jahre mit seinen ihm wohlvertrauten Kinomaschinen weiterarbeiten wird. E. F. Dorn

Das Kino-Publikum als Phänomen

Voraussetzungen der Kritik. Vorwürfe über Plagiate. Riesiger Publikumserfolg trotz vernichtender Kritik. Aktuelle Kontroverse über den Farbenfilm «Opfergang» zwischen Redakteuren.

Im Zürcher «Rex»-Theater hat der deutsche Farbenfilm «Opfergang» einen Rekordbesuch erlebt; mehr als 71 800 Besucher wurden registriert, obschon dieser Film von der gesamten Zeitungskritik abgelehnt, zum Teil vernichtend abgelehnt worden ist. Warum hat das Publikum der Kritik die Gefolgschaft versagt? Man wird die Frage offen lassen müssen, solange die grundlegende Frage, «Wie erlebt das Publikum den Film?» nicht der Diskussion würdig erachtet wird. So wie es den Kritiker befriedigt, wenn die Theaterbesucher mit ihm einer Meinung sind, so sehr muß es ihn schmerzen, wenn er sich mit seiner Ansicht praktisch isoliert sieht. Wir als Fachorgan aber haben die Aufgabe, den Gründen so auffallender Erscheinungen nachzugehen.

Bisher ist bei der kritischen Bewertung eines Film immer vorausgesetzt worden, daß alle Besucher eines Kinotheaters denselben Gesetzen der Betrachtung unterstellt seien, wie die Besucher der lebenden Schaubühne, und es sind nur vereinzelte Vorstöße unternommen worden, im Kinopublikum ein wesentlich anders geartetes Phänomen zu erblicken, als in der Besucherschaft eines Theaters. Man hat während annähernd dreißig Jahren übersehen, was für ein gewichtiger Faktor die Atmosphäre des verdunkelten Kinosaales für das individuelle Filmenerlebnis jedes einzelnen Besuchers ist und wie diese spezifische Atmosphäre den Mächten des Unbewußten zur Entfaltung verhilft. Ihnen kann sich auch der Kritiker nicht entziehen, ihm spielen sie manchmal einen Streich.

Von allen kritischen Untersuchungen, die bisher in der Schweiz über das Kinopublikum angestellt worden sind, treffen diejenigen von Dr. Hugo Mauerhofer im Film-Sonderheft der «Schweizer Annalen» den Kern der Sache weitaus am sichersten, indem sie dem Phänomen Publikum von der Psychologie des Filmenerlebnisses her bekommen. Der Autor, dessen dem Gebiet der Psychoanalyse verwandte Betrachtungen den Wert einer wissenschaftlichen Abhandlung besitzen, setzt sich einläßlicher mit dem Hauptmerkmal des Tatbestandes, nämlich der Situation auseinander, in der die Besucher eines Lichtspieltheaters sich befinden und nennt sie «Kinosituation». Wir geben ihm hierzu das Wort: «Um die psychologischen Folgen der Kinosituation genau abschätzen zu können, muß man sich an die experimentalpsychologischen Ergebnisse erinnern, die eintreten, sobald man sich längere Zeit in einem mehr oder weniger verdunkelten Raum (Zimmer, Eisenbahn, auf Nachtmarsch) befindet. In einer solchen Situation wird in erster Linie das Zeitgefühl in dem Sinne verschärft, daß der Ablauf gewohnt alltäglicher Situationen ver-

langsamt erscheint. Die seelischen Folgen des Aufenthalts in einem verdunkelten Raum lassen sich unter den Generalnennen des «Erlebnisses der Langeweile» zusammenfassen. Ein weiteres psychologisches Moment im Gefolge des Aufenthalts in einem verdunkelten Raum ist eine Veränderung des Raumgefühls. Es ist bekannt, daß bei ungenügender Beleuchtung die Formen der gegenständlichen Welt von ihrer Eindeutigkeit einbüßen und daß dadurch der Phantasie ein vermehrter Spielraum bei der Interpretation der Welt gegeben wird ... so daß der Anteil des Unbewußten beim Filmenerlebnis nicht übersehen werden darf.» Der Verfasser zieht daraus den für die weitere Beurteilung des Problems wichtigen Schluß, daß im Augenblick, wo der Theaterraum dunkel wird und die geschilderten psychischen Veränderungen beim Besucher eintreten, in die aufsteigende Langeweile und

Jeder erlebt einen Film anders ...

Was heißt das nun auf die Filmkritik bezogen? Lassen wir zunächst Mauerhofer darüber reden: «Es dürfte außer Zweifel stehen, daß ein großer Teil der sich oft so seltsam widersprechenden Filmkritiken darauf zurückzuführen ist, daß die individuell verschiedene Beschaffenheit des Unbewußten den streitenden (Filmkritikern) einen Streich spielt. Kein Film nämlich wird von den Menschen gleich erlebt; das Filmenerlebnis dürfte das individuellste Erlebnis sein, das es gibt.» Wir sehen daraus auch, wie unfruchtbar, wie aussichtslos das Bemühen der Filmkritik wäre, das Filmenerlebnis der Kinobesucher zu beeinflussen. Wonach die strengsten Filmkritiker ja streben, das ist die von ihnen gemeinte Verbesserung dessen, was Mauerhofer die unkritische Interpretation, die rein persönliche, vom Unbewußten des Zuschauers bewirkte Auslegung eines Films nennt. Anerkennen wir die Unmöglichkeit der Kritik, auf das Un-

in seine sprunghafte Phantasie der Film erlösend tritt.

Von besonderer Wichtigkeit scheint uns nun zu sein, was Mauerhofer als weitere Auswirkung der Situation im verdunkelten Kino bezeichnet: die Passivität, in der sich der Besucher befindet. «Der Kinobesucher sitzt bequem und anonym in einem der Tageswirklichkeit abgestohlenen Raum und harret vollständig passiv und empfangsbereit des Films ... es findet eine Annäherung an den Schlafzustand statt. Nicht zu Unrecht hat deshalb Ilja Ehrenburg den Film eine «Traumfabrik» genannt; im Schlaf produzieren wir unsere Träume selbst, im Kino werden sie uns geliefert.»

Infolge der geschilderten Kinosituation mit ihren Folgen der drohenden Langeweile, der gelockerten Bereitschaft der Phantasie und der freiwilligen Passivität beginnt das Unbewußte in vermehrtem Maße mit dem Bewußtsein ins Gleichgewicht zu kommen ... «Der Kinobesucher überläßt sich freiwillig und passiv dem Geschehen auf der Leinwand und der unkritischen Interpretation, die ihm sein Unbewußtes dazu liefert.» Damit hat unserer Auffassung nach Mauerhofer an den Kern aller Dinge gerührt: das Publikum legt den Film dank der Mitwirkung seines Unbewußten, also mit Hilfe des Materials seines persönlichen Innenlebens aus, des Innenlebens, das mit unerfüllten Wünschen und Begehren, unerledigten Verzichteten, verwirklichten und nicht realisierten Tagträumen angefüllt ist. Alles das, für eine Drittperson Unerreichbare und durch eine Drittperson nicht Abzuändernde ist maßgebend an der Gestaltung des Filmenerlebnisses beteiligt.

bewußte des Publikums Einfluß zu besitzen, die von Mauerhofer beschriebene Situation des Zuschauers im Kino irgendwie zu ändern, dann wird uns klar, weshalb, wie im vorliegenden Fall, einer durchgehend ablehnenden Kritik der Zeitungen der andauernde Massenbesuch des Publikums gegenübersteht.

In der letzten Nummer unseres Organs hat einer der besten Kenner der Materie, Ernst Iros, sich mit dem Thema Publikumsurteil auseinandergesetzt und ist zum Schluß gelangt: «Das Publikumsurteil wird immer positiv eingestellt sein zu Filmen, die 1. sich im Rahmen des «guten Geschmacks» halten, 2. in der logischen und psychologischen Gestaltung einwandfrei, d. h. wahr und wahrhaftig sind und die 3. vor allem in der spezifisch filmkünstlerischen, also bildsprachlichen Gestaltung eine eindringliche Sprachkraft erreichen.» Wir sind weit davon entfernt, gerade nur

diese Formulierungen auf das Urteil des Publikums über den Farbfilm «Opfergang» anzuwenden — aber sie stellen eben das Urteil eines Fachmannes dar, der sich

Ein Drehbuchautor kritisiert ...

Geht also die Kritik, wie sie heute geübt wird, von falschen Voraussetzungen aus? Statt einer Antwort wollen wir praktische Beispiele heranziehen. In Zürich wurde der deutsche Bavaria-Film «Reise in die Vergangenheit» mit Olga Tschschowa von einem der maßgebenden Literaturkritiker der Schweiz als ganz besonders gelungen und sehenswert bezeichnet. Der betreffende Kritiker gab offenbar den Eindruck wieder, den ihm dieser Film als Filmerelebnis im Sinne Dr. Mauerhofers gemacht hatte. Zu einem wesentlich anderen Urteil gelangte aber in Zürich ein ehemals in Deutschland tätiger Drehbuchverfasser, der nun Filmkritiken schreibt. Er ließ zwar die Regieleistung H. H. Zerletts als «eine der technisch saubersten» gelten, erhob dann aber gegenüber dem Drehbuchverfasser (also einem Berufskollegen) den schwerwiegenden Vorwurf des Plagiats an Duviviers «Carnet de bal», indem er schrieb: «Selbst der vergeßlichste Kinobesucher aber wird trotz den vorsorglichen Variationen die bedenkenlose Imitation von Duviviers «Carnet de bal» erkennen. Es grenzt schon an Unverfrorenheit, wenn sich dieser deutsche Film nicht nur literarisch und atmosphärisch, sondern auch akustisch «erinnert». Mit dem letzteren Vorwurf wollte der Kritiker eine ganz neue Art von Plagiat festgestellt haben; er meinte nämlich, Hans H. Zerlett habe Duvivier nach einem Pierre Blanchard-Film kopiert, indem Zerlett zur Betonung eines Gefühlszustandes die Geräuschkulisse eines Bahnhofs benützte, während Duvivier für eine ähnliche Situation die Geräusche eines Hafenkrans verwendete. Nun ist richtig, daß «Reise in die Vergangenheit» thematisch mit «Carnet de bal» übereinstimmt; die Übereinstimmung ist aber nicht derart wie bei hunderten von amerikanischen Filmen, die das Thema «Familie» oder «Sekretärin» oder «Marine» behandeln und wo man meist zum vornherein weiß, wie die Geschichte ausgehen wird. Sondern Zerlett hat eine allgemein gültige, sehr tragfähige Idee filmisch persönlich behandelt, nämlich die Idee, daß der Kinobesucher gemeinsam mit Mutter und Tochter Vergangenheit erlebt. Da das Thema überdies schon in Stummfilmzeiten behandelt wurde, kann von einer Imitation, von einem Plagiat Zerletts nicht die Rede sein. Tatsache ist vielmehr, daß sich hier der Filmkritiker mit dem Drehbuchautor objektiviert; er wollte sagen: «ich, als Drehbuchverfasser, finde, daß Duvivier diese Idee schon verwendet hat», suchte dann aber diese Vermutung durch eine weitere Vermutung in Form einer Behauptung zu stützen: «Selbst der vergeßlichste Kinobesucher» ... usw. Dem Kriti-

ker hat also hier als einstiger Drehbuchautor das Unbewußte einen Streich gespielt. Man kann derlei Ausfälle gegen Kollegen auch bei Theaterkritikern finden, die einmal selber an der Bühne tätig waren.

Und wie steht es um die Unverfrorenheit eines Regisseurs, der ein Bahnhofgeräusch verwendet, wo ein anderer das Kreischen eines Hafenkrans in die Stille eines Zimmers dringen ließ? Darf man soweit gehen, einen Regisseur des Plagiats zu bezichtigen, weil er wie der Kollege ein allgemeingültiges Requisite der Regie, die Geräuschkulisse, benützte um den Gemütszustand eines vereinsamten Menschen zu illustrieren? Wer in die Literatur über Plagiate, die man schon den alten Griechen, dann z.B. Milton, J. J. Rousseau, Lessing, Poe, vorgeworfen hat, Einblick nimmt, wundert sich nicht, wenn nun auch Leuten vom Film solche Vorwürfe gemacht werden, die ein viel leichter zu kontrollieren-

des Gebiet betreffen. Und man wird, wie es in den klassischen Plagiatshändeln der Literatur geschah, darauf stoßen, daß zwei oder mehr Menschen unabhängig voneinander genau denselben Einfall gehabt haben können. Wollte man den Vorwurf der Unverfrorenheit in diesem Falle gelten lassen, dann müßten sich bald die Regisseure aller Länder, in erster Linie die Amerikaner, in die Haare geraten, weil einer den andern der Imitation beschuldigen könnte.

Der gleiche Kritiker hat in einer andern Zeitung «Opfergang» beurteilt und abgelehnt und von Veit Harlan gesagt: «Für ihn ist der schreiende Farbfilm ein Bedürfnis.» Das ist wiederum mehr als eine Vermutung, es ist eine Behauptung, die dem diametral gegenübersteht, was Harlan uns bei seinem letzten Zürcher Aufenthalt am Tisch der Filmpresse gesagt hat. Harlan führte damals aus, für ihn sei derjenige der beste Farbfilm, bei welchem dem Beschauer die Farben nicht mehr zum Bewußtsein kommen — aber er, Harlan, liege wegen dieser Auffassung in einem Streit mit den deutschen Farbfilmtechnikern, die ihr Können demonstrieren wollen ... Hier ist offenbar unbewußt dem Manne Unrecht geschehen, der in der Berufssphäre des Herrn Kritikers lebt!

Ein Literat und Theaterdramaturg ...

Dieses Beispiel von der Beeinflussung eines Kritikers durch sein Unbewußtes kommt uns bei der Suche nach einer weiteren Erklärung des Zwiespalts zwischen ablehnender Kritik und Publikumsbegeisterung zuhelfe. In einer Zürcher Tageszeitung ist eine interessante Kontroverse zwischen zwei redaktionellen Mitarbeitern wegen des Farbfilms «Opfergang» entbrannt. Die Klingen haben da ein ehemaliger Theaterdramaturg und ein versierter Filmjournalist gekreuzt. Der erstere kommt zu einer vernichtenden Ablehnung von Veit Harlans Verfilmung der zarten Novelle, indem er klagt: «Unbestritten ist die Tatsache, daß die literarische Vorlage innerlich vollständig ausgehöhlt wird durch die entsetzliche Oberflächlichkeit, welche uns in letzter Zeit vor allen deutschen Filmen erschrecken läßt. Die Novelle «Opfergang» von Rudolf G. Binding darf sich rühmen, mit Rilkes berühmten «Kornett» in der Auflageziffer weit an der Spitze gestanden zu haben.» Nehmen wir als Anerkennung für den Literaten an, daß er diese interessante Tatsache schon vor Erscheinen des Films gekannt habe — was aber nützt dies der Filmkritik und den Lesern, welchen sie gewidmet ist? Nichts. Das Publikum erwärmt sich nicht für die Belesenheit des Autors, selbst wenn er fortfährt: «... in beiden Werken tönen Gefühle und Sehnsüchte von Dichtern auf, die besonders bei Frauen einen ungewöhnlichen Widerhall finden, einen Abglanz jener romantischen Schwärmerei, die für unser nüchternes heutiges Empfinden hart an die Grenzen der Sentimentalität rührt.»

Ausgehend von dieser literarischen Anschauung lehnt der Verfasser den Film, dessen Darsteller ihm steril vorkommen, als «Worte ohne Bilder», als «koloriertes Hörspiel» ab. Er wird von seinem Redaktionskollegen dafür folgendermaßen beurteilt: «Mein Mitleid für den Verfasser solcher Worte ist groß; denn ich bin dann am glücklichsten, wenn ich mich wenigstens zuweilen diesem «nüchternen heutigen Empfinden» entrückt fühle und in den Gefilden der romantischen Schwärmerei weilen darf. Und dieser Unterschied ist auch für die unterschiedlichen Urteile zu «Opfergang» bezeichnend.» Zieht man die eingangs zitierten kritischen Untersuchungen des Psychologen Dr. Mauerhofer in Betracht, so kann kein Zweifel darüber herrschen, wer von den beiden Zeitungskritikern Recht hat, schreibt Mauerhofer doch resümierend, daß man als Kinobesucher eine «Flucht aus der Alltagswirklichkeit» vornimmt. Diese Flucht aus der Realität in eine gewünschte Welt wird von vielen Kritikern dem Publikum als verwerfliche Neigung zur Sentimentalität ausgelegt. In diesem Vorwurf ist auch eine Erklärung für das Versagen der Gefolgschaft des Publikums gegenüber dem Kritiker zu erblicken. «Um das zu begreifen», so schrieb der andere Zürcher Kritiker «bedarf es des Verzichtes auf jene nüchternsachliche Schärfe und Kritiklust, die dem Filmrezensenten einmal eigen ist und die vor jeder gefühlsmäßigen Beeindruckung unüberwindliche Wände aufbaut». Und er gibt seinen Kollegen zu bedenken: «Wenn sogar amerikanische Militärinternierte «Opfergang» besuchen und zu

einem positiven Urteil gelangen, wird von uns kaum jemand päpstlicher als der Papst sein wollen.»

Die Kritiker sind aber auch sonst nicht in allem so einig, wie aus ihrer gemeinsamen vernichtenden Ablehnung geschlossen werden könnte. Während der eine erklärt, die Farbe im Film gebe nicht Naturstimmung, sondern nur Sechsfarbindruck her, zollt der andere gerade den farbigen Landschaftsaufnahmen hohes Lob: «Wer sich mit Farbenphotographie befaßt, weiß, wie eindeutig überlegen der Agfafilm den amerikanischen Erzeugnissen dieser Art ist. Wo diese mit übersteigter Farbenintensität kitschiger Postkarten prunken, tut bei den deutschen Filmen die angenehme Natürlichkeit wohl.» Auch wenn man die Möglichkeit bedenkt, daß hier eine rein subjektive Farbenblindheit, über deren Vorhandensein der Kritiker sich nicht bewußt zu sein braucht, mitgewirkt haben kann, ist doch eine solche Divergenz in der Beurteilung eines Farbenfilms durch urteilsgewohnte Kritiker sehr bemerkenswert. Durch sie wird der verallgemeinernde Vorwurf, das Publikum liebe eben den Kitsch und verfalle kritiklos dem Farbenzauber des Films, in aller Öffentlichkeit entkräftet.

Ein Form-Aesthetiker ...

In einer der gänzlich ablehnenden Kritiken über «Opfergang» hat ein anderer Kritiker mit bewundernswerter Offenheit den Anteil seines Innenlebens an seinem Film-Erlebnis bekannt. Er hat von Carl Raddatz, dem männlichen Hauptdarsteller des Films gestanden, diese Art Mann sei ihm wegen eines kosmetischen Merkmals herzlich unsympathisch. Das will in einer Kritik, wo jeder Satz etwas Wesentliches besagen soll — viel heißen. Es läßt sich jedoch denken, wie unsympathisch jemandem ein Film sein muß, in dem von A—Z eine solche auf ihn antipathisch wirkende Person vorkommt. Folgt man den Gedankengängen Mauerhofers, der feststellt, daß beim Filmbesucher das ganze Arsenal seiner seelischen Verdrängungen mit den unerfüllten Wünschen und Begehren, den verwirklichten und nicht realisierbaren Tagträumen in Bewegung gerät: dann erkennt man, wie von Widerspruch geladen das Gesamturteil über einen Film bei einem auf diese Weise durch Antipathie und Personal-Assoziationen geplagten Kritiker ausfallen muß.

Ein Soziologe ...

Wie weit man in der Definition daneben hauen kann, beweist die dritte Kritik über «Opfergang» in der so anschaulichen Kontroverse; dort macht sich der Betrachter von der soziologischen Seite an den Film heran und meint: «Wenn fast unsere gesamten Kritiker den «Opfergang» abgelehnt haben, wenn andererseits der blendende Besuch eindeutig die Begeisterung des Publikums zeigt, so müssen wir uns schließlich fragen, ob wir mit unserem ästhetischen

Eifer nicht am eigentlichen Problem des Films als einer Illusionsfabrik vorbeigegangen sind.» Und dann bezeichnet er den Farbenfilm «Opfergang» als «eine ausgesprochene Flucht aus der grauenvollen (deutschen) Wirklichkeit in eine künstliche Scheinwelt, als «ein getreues Pendant zu den siegreichen Absetzbewegungen der Heeresberichte und Phantasien von der Geheimwaffe.» Hier zerschellt die kritische Deutung an einem filmgeschichtlichen Anachronismus; der Film «Opfergang» ist, wie seinerzeit unser Berliner Mitarbeiter berichtet hat, schon im Jahre 1942 in allen Teilen vorbereitet und ausgearbeitet und anfangs 1943 gedreht worden. Nachträglich etwas in den Film hineingeheimnissen zu wollen, bleibt eine private Uebung, an der sich unser Publikum nicht beteiligt. Es sieht im «Opfergang» bestimmt nicht die Kehrseite einer unerträglichen Wirklichkeit, weil ihm zu einem solchen Vergleich das Erlebnismaterial, das bei der Auslegung eines Films so wichtig ist, als Schweizer fehlt.

Man kann also von ganz verschiedenen Seiten an eine Erklärung für die Diskrepanz zwischen Filmkritik und Publikumsmeinung herangehen. Wir genießen das große Glück, eine freie, vielfältige und keine irgendwie gleichgeschaltete Kritik zu haben. Würdigen wir auch die Rechte eines freien und nicht auf die Meinung der Kritik ausgerichteten Publikumsurteils und werden wir nicht müde, den wahren Gründen der oft auffallenden Gegensätze zwischen Kritik und Publikum nachzuforschen.

*

Fürs erste möchten wir als Frucht dieser Ausführungen festhalten, daß die Anwendung eines pädagogischen Prinzips in der Filmkritik solange aussichtslos bleibt, als es uns nicht gelingt, den Bewußtseins-Inhalt der Besuchermasse außerhalb des Kinotheaters in einem uns günstig scheinenden Sinn zu beeinflussen. Also durch praktische Lebenslehre, die von einem andern Kateder verkündet werden muß. V. Z.

Die Schweiz, Pionierland des Fernsehens

Die Erlebnissfähigkeit des Films

Wenn man in den Tageszeitungen immer wieder lesen kann, das Fernsehen werde nach dem Kriege einen ungeahnten Aufschwung nehmen, da jeder, der es sich leisten könne, einen Heimfernsehapparat besitzen werde, so ist das eine täuschende Prophezeiung. Alle diese zukunftssträchtigen Aufsätze verschweigen geflissentlich, worauf es in erster Linie ankommt: daß der Heimfernseh-Empfang niemals den Wert einer Filmvorführung im *Fernsehkino* haben wird. Und warum nicht? Weil das Fernsehbild im Heimempfänger viel zu klein und unbedeutend ist, als daß es zu einem Erlebnis des Betrachters führen würde. Unser Spezialmitarbeiter hat in der letzten Nummer des «Schweizer Film Suisse» eine feinsinnige Betrachtung zur Erlebniskraft im Filmischen angestellt, und die dort geltend

gemachten Grundsätze erfahren nun für den Fernsehfilm ihre bedeutsame Realisierung. Es muß dem Publikum, das so gierig nach den sensationellen Berichten über das Heimfernsehen Ausschau hält, immer wieder zum Bewußtsein gebracht werden, daß die Erlebnissfähigkeit des Menschen große Bilder verlangt, die man sich unter einem bestimmten Gesichtswinkel ansehen muß, wie die Erscheinungen in der Natur. Sobald es daher möglich ist, das Fernsehbild auf eine Kinoleinwand zu werfen, erhält das Fernsehen ein ganz anderes Gesicht.

Und darin beruht der weltweite Wert der schweizerischen Erfindung des Eidophors, der «bildspendenden Flüssigkeit»: daß sie das erste Vollspeicher-Fernsehbild im Großprojektor im Format der normalen Kinoleinwand ermöglicht. V. Z.

Das wichtigste Element, der Eidophor

Für die Erfinder handelte es sich in erster Linie um die Beschaffung der erforderlichen Lichtstärke für die Großprojektion. Hier versagt nämlich die Braun'sche Röhre, da auf dem Fluoreszenzschirm nur 300 Lumen erzielt werden, während in den Kinotheatern mit den üblichen Lichtströmen das Bild mit 10000 Lumen auf die Leinwand geworfen wird. Da springt nun eben der Eidophor helfend ein. Die erforderlichen Eigenschaften dieser Flüssigkeit sind unter Verwendung beachtlicher mathematischer Hilfsmittel in monatelanger Arbeit berechnet worden. Erst nachher hat sich eine Gruppe von Chemikern und Physikern mit der Aufgabe befaßt, Flüssigkeiten zu suchen und herzustellen, die die berechneten Eigenschaften besitzen. Von den

vielen übrigen Problemen sei nur ein einziges herausgegriffen. Der Eidophor besitzt eine Schichtdicke von $\frac{1}{10}$ mm und befindet sich auf einer Glasplatte, die sich langsam dreht. Die Schichtdicke muß außerordentlich konstant sein. Jede Ungleichförmigkeit der sich drehenden Platte wirkt sich störend aus. Bei der Wiedergabe eines Fernsehbildes erfährt die Flüssigkeit nämlich Oberflächendeformationen, deren maximale Höhe $\frac{1}{10000}$ mm beträgt. In dunklen Bildpartien beträgt die Höhe dieser Deformationen nur $\frac{1}{100000}$ mm. Es ist selbstverständlich, daß keine Störungen der Oberfläche vorhanden sein dürfen, die in ihrer Wirkung den letztgenannten Wert überschreiten. Die Erzielung der erforderlichen Präzision erscheint zunächst fast unmöglich;