

**Zeitschrift:** Zappelnde Leinwand : eine Wochenschrift fürs Kinopublikum  
**Herausgeber:** Zappelnde Leinwand  
**Band:** - (1924)  
**Heft:** 32

**Artikel:** Neue Wege der Filmarchitektur : "Stil - das neue Baukastensystem - Filmtreppe und Filmparkett : perspektivische Szenerien  
**Autor:** [s.n.]  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-732314>

#### 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:** 16.01.2026

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

# Neue Wege der Filmarchitektur.

„Stil“ — das neue Baukastensystem. — Filmtreppe und Filmparkett.  
Perspektivische Szenerien.

Als vor einigen Jahren das „Kabinett des Dr. Caligari“ auf dem Markt erschien, wurde es vielen Fachleuten schwindelig. Das Filmarchitektonische war in seiner Auffassung so unerhört neu, daß es der couragiertesten Fabrikanten bedurfte, um sich überhaupt damit vor das Publikum zu wagen. Der Erfolg war dann über Erwarten so groß, daß er unter den Regisseuren eine Art Psychose erregte.

Alle Linien ins kubistische verzerrt, schiefe Stühle, schräg in die Luft hinein rotierende Karussells — und ein lebendiger Jahrmarkt mit allem Gewimmel, zusammengesetzt aus Lumpen und Lappen, ein paar Fähnchen und ein paar Drehscheiben. — Wo sollte das hinaus? War das der neue Weg? Die Filmarchitektur der Zukunft?

Viele Regisseure, zumal Regisseure in Gänselfüßchen, wurden nervös. Um nicht passé zu erscheinen, flochten sie rasch ihren Alltagszenerien, ihren Bauten naturalistischen Stils plötzlich einige „expressionistische“ Szenerien ein, — wahllos, ohne zu bedenken, daß ein Film, wenn er Anspruch auf Qualität macht, nur einmalig einen und zwar seinen Stil haben muß, und daß man in einem Film nicht zwei und drei Stile durcheinander werfen kann.

So entstand die Caligari-Psychose, die aber glücklicherweise schnell überwunden wurde. Die Caligari-Architektur hatte nur einmalige Geltung. Die Nachahmungen wirkten lächerlich. Wie hat sich nun inzwischen die Filmarchitektur entwickelt? Der Laie, der sich nicht laufend auf dem Filmgelände aufhält, hat davon keinen rechten Begriff. Er wird wahrscheinlich herausfühlen, daß seit Caligari in der Architektur manches anders geworden ist. Die Ansprüche des Publikums an die Stimmung und den Stil der Bauten sind mit der Qualität des Films gestiegen. Aber es wird Bilder „sehr stimmungsvoll“ finden, „sehr malerisch“, ohne an das „Wie?“ heranzkommen zu können.

Vieles hat sich seither von Grund auf verändert. Schon rein handwerklich genommen. Auch früher entstanden riesenhafte Filmhäuser. Man denke an Lubitschs „Weib des Pharaos“, an das „Indische Grabmal“. Sie verschlangen ungeheure Mengen Material. Und diese Bauten mit ihren nur für die eine Szenerie geschnittenen Hölzern ließ man dann gegebenenfalls Monate und Jahre stehen, bis sie verwitterten, zumal wenn auf dem betreffenden Gelände nicht sofort neue Bauten errichtet wurden, zu denen man Reste der alten hätte verwenden können.

Auf Aufnahmegeländen von der Größe des Ufa-Geländes in Neu-Babelsberg, wo meist vier und fünf Filme gleichzeitig in Arbeit sind, kann das Holz rationeller verwendet werden. Hier stehen große Bauten nie lange. Die große Freilichtbühne, in der die imponierende Urwaldszene zu den Nibelungen stand, ist z. B. (es handelt sich um hochaufragende Felsberge) aus dem Holz der „Carmen“, der „Dubarry“ und des „steinernen Reiters“ gebaut. Und heute sind die Urwaldbäume der Nibelungen weggeschafft und ein Zille-artiges Hinterhausmilieu, kolossale fahle Mietshäusernfassaden sind dort gewachsen für den Film „Der letzte Mann“, den der Regisseur F. W. Murnau mit Emil Jannings in der Hauptrolle dreht. Für diesen Bau hat man erstmalig eine ganz neue Bauweise angewendet. Man verwendet einzelne Balkenstücke, die nach Bedarf in größerer oder geringerer Anzahl ineinander verschraubt werden

können. Und die Wände sind Normalplatten, draht- und lattenüberzogene, mit Gips beworfene Rahmen, die aufeinander gesetzt und dann nach dem jeweiligen Bedarf verputzt werden. Dadurch ist äußerste Materialersparnis und äußerste Zeitersparnis in die Filmfabrikation eingezogen. Balken und Platten können schnell abgebaut und immer wieder verwendet werden. Die Arbeiten gehen unverhältnismäßig rasch vorstatten. Es handelt sich hier um ein regelrechtes Baukastensystem.

Aber das ist das rein handwerklich Neue in der Filmarchitektur. Die künstlerischen Probleme sind viel differenzierter.

Kommen Sie in die moderne Filmstadt und sehen z. B. die imponierend von Herlth und Röhrig errichtete große Burgruine mit dem 30 Meter hohen Turm in Babelsberg („Zur Chronik von Grieshuus“) und nicht weit von ihr eine wetterzerfressene große Heidekirche, zu dem gleichen Film, so sind sie entzückt über die Echtheit, die malerischen Qualitäten der Bauten. Aber der zweite Ausruf des Staunens ist: „Ja — warum bauen Sie so gewaltige Ruinen hierher? Ist das nicht sehr kostspielig? Gibt es denn in Deutschland nicht Hunderte von alten Burgen, die man hätte verwenden können?“

Die Antwort ist die: „So — finden Sie keine Burg und keine Heidekirche“. Hier ist zunächst alles Typische auf einen Fleck gebracht, wie man es nie zusammenfindet, und zwar jedes auf den Fleck, wo man es braucht. Und dann ist die Burg so gebaut, wie es das Auge des Apparates, die Linse, braucht. Es sind Bauten, wie es sie in Wirklichkeit nicht gibt. Errichtet nach den Gesetzen der Sehwinkel der Linse, ansteigend, absteigend, übersichtlicher, mit besseren Perspektiven.

Den besten Begriff von der Filmbauweise erhält man an einem Beispiel: der „Filmtreppe“. Englische, selbst amerikanische Baumeister kennen sie vielleicht gar nicht. In Deutschland kennt sie jeder Filmarchitekt. Anderswo baut man die Treppen, wie sie überall sind, gerade und gangbar. Bei uns: schräg nach vorn geneigt, so daß die Stufenfläche vom Apparat erfaßt wird. Der Burghof, so groß er ist, steigt schräg hoch, bietet Überblick, Fläche, die die Linse erfassen kann.

Für Murnaus bereits oben erwähnten Film „Der letzte Mann“ haben die Architekten Herlth und Röhrig jetzt besonders „freche“ Innenbauten geschaffen. Es handelt sich um eine ärmliche Kleinbürgerwohnung, in der eine groteske Hochzeitsgesellschaft gefeiert wird. Um das Gedrückte der engen Wohnung zu typisieren, sind die Wände der Stuben, Kammern, Fluren übermäßig zusammengerückt. Einen so engen Flur gibt es in Wirklichkeit gar nicht. Um aber den Raum trotzdem der Linse fälschlich zu machen, steigen die Fußböden in schrägem Winkel hoch, und so steht Tisch und Stuhl schräg, und die Betten stehen schräg. Das Prinzip der „Filmtreppe“ hat sich — und das ist erstmalig und ganz neu — nun auch auf das Parkett übertragen. Darauf zu gehen, ist für die Schauspieler natürlich vorderhand unbequem, aber sie werden sich, wie die Matrosen ans schwankende Deck, schon daran gewöhnen.

Immer sensibler fühlt sich der Regisseur in den Stil seines Filmes ein, immer anspruchsvoller wird er. A. v. Gerlach hat für seinen Film „Zur Chronik von Grieshuus“ neben den großen Burgbauten auch reine Landschaftsszenen: Heide, Hügel, Bäume, nichts weiter, erstehen lassen. Er war wochenlang in der Lüneburger Heide. Fand aber nicht immer, was er wollte. Hier gilt es z. B. einen Weg durch Heide über einen Hügel aufzunehmen. Eine Gestalt steht erst direkt vor dem Apparat, der in die Erde eingebaut und schräg nach oben gerichtet ist. Die Gestalt füllt anfangs das ganze Filmbild

aus, dann entfernt sie sich auf dem Weg, wird, der verkürzenden Perspektive der Linse entsprechend, rasch kleiner und wirkt droben auf dem Hügel, wenn er in den Wolkenhimmel ragt, wie ein Punkt . . . Die Unendlichkeit der Heideneinöde . . . Diese Szenerie besteht aus einem Weg, der über etwelche auf Holzreitern hinlaufende Better von kaum Tischbreite hinläuft. Ist mit winzigsten Mitteln hingestellt, wirkt aber wie unendliche Meilen Heide, wie Unendlichkeit selber. Ein bißchen provisorisch hingestellte Bretter — als Piedestal paar Batten plus ein echtes Gewittergewölk, zum Wolkenhimmel, der sich dahinwälzt. Ein Bild, wie die Natur es spendiert, und die Vüneburger Heide ist blamiert!

Besonders interessant sind die „perspektivischen Szenerien“, die immer mehr verwendet werden, besonders wenn es sich um weite Ausblicke handelt. Man erinnert sich vielleicht an die Szenerie des Hunnendorfes Otto Huntes in den „Nibelungen“. Sie täuscht Meilen und Meilen im Gebirgsland vor: alles bedeckt mit Hunnenstrohhütten. Die vorderen Hütten waren von natürlicher Größe, hier tummelten sich halbnackte Menschen, Hunde wühlten in Morast, Knochen, Gedärm. Hinter dem Vordergrund verjüngten sich die Hütten, erst plastisch kleiner und kleiner werdend, bis sie in gemalte Bergkulissenhintergründe übergingen, zu denen wieder natürlicher Himmel verwendet wurde — nur daß man dahinten ständig jemand stehen haben mußte, der Späßen scheuchte, wenn sie sich es einfallen ließen, auf dem Kulissenhintergrund Platz zu nehmen, auf dem „Stand“ des Berges — wo sie den Eindruck von Ungeheuern gemacht hätten. Noch fecker war das Zeltlager König Ezels. Hier auf einem Hügel einige große Fell-Zelte in Naturgröße. Unmittelbar dahinter große Reihen winzigster Zeltchen, nicht größer als Käseglocken, auf einem vierbeinigen Gestell. Sie erweckten den Eindruck, als stehe ein gewaltiges Zeltlager hinter Ezels Feldherrnzelt auf schroffen Berghöhen.

Und ähnlich steht jetzt ein „Meeresstrand“ mit vielen Kilometern Meer, mit Waldhügeln, Schloß, Kirche im Wald, mit Landungssteg, Fischerneuzen auf dem Decla-Gelände. Eine Szenerie von Meilen in die Tiefe und nach den Seiten — sie ist aber nur einige Quadratmeter groß, in Miniatur nachgebildet, mit einem Wasserbassin von wenigen Metern. Das Wasserbassin entlang wird ein Feldwagen auf Schienen gestoßen. Darauf steht ein Matrose (der Schauspieler, wie er gewachsen ist) am Steuerrad, mit einem Rudiment Takelage und Bordwand. Warum aber das Modell? — Das Schloß, um das es sich hier handelt, drehte der Regisseur in der Umgebung von Dresden. Das Meer auf der Nordsee. Da er aber beides brauchte, Schloß und Meer, auf einem Bild, vereinigte er die 300 Kilometer auseinanderliegende Natur durch das Modell, verpflanzte in der Minaturattrappe Dresden an die See. Die Szenerie gilt dem Lustspiel „Komödie des Herzens“ von Rochus Gliese, der ja unter die Regisseure gegangen ist.

Welche Linsen-Gesetze mögen solchen perspektivischen Konstruktionen zugrunde liegen? Wie mögen sie sich mathematisch ausdrücken lassen? Einstweilen hat es jeder Architekt „im Gefühl“. Er berechnet nicht logisch. Diesen Gesetzen nachzuspüren ist aber Sache des Theoretikers, nicht des praktischen Baukünstlers.

(B. Z. a. M.)

\* \* \*

## Der Schweizer Film.

Unter dem Titel „Gidgenössische Glossen“ schreibt Felix Möschlin in der Basler „Nationalzeitung“, die dem Kino ein erfreuliches Maß von Verständnis entgegenbringt, folgendes über den nationalen Film: