

Zeitschrift: Kinema
Herausgeber: Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband
Band: 5 (1915)
Heft: 26

Artikel: Ueber das Tempo des Films
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-719758>

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: 14.02.2026

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

desten das Szenarium und die einzelnen Typen photographisch festhielte, und wenn nun auf dieser Unterlage erst draußen in den Theatern das Stück aufgebaut würde? Für einen begabten Schauspieler genügen oft ein paar gesprochene Sätze, um ihm Aufklärung über das Wesen einer Bühnenfigur zu geben. Es bleibt ihm dann völlig unbekannt, aus der Rolle zu machen, was er will. Er soll keineswegs zur Clichéfigur herabsinken, zum Imitator; er soll nur einmal, und zwar als Grundlage seiner Arbeit, die Intentionen des Autors und des Schauspielers freies durchfühlen, mit denen jeder seinen Figuren Leben gab. Wenn es so etwas gäbe, wäre es um die Schauspielerei in Deutschland besser bestellt. Der Schauspieler tappte nicht im Dunkeln und könnte dort anfangen zu arbeiten, wo er häufig kaum hingelangt.“

Zweifellos ist die Zeit nicht mehr zu fern, daß gerade das Kino als Retterin der Sprechbühne in die Lücke zu springen hat, um durch **Musterfilme für Regisseure** es der Bühne großen Stils wieder möglich zu machen, nach den Intentionen des Autors zu arbeiten.



Ueber das Tempo des Films

finden wir eine fachmännische Abhandlung in der „Inten. Film-Ztg.“, die uns für unsere Leser von Wert erscheint.

Es kann jemand einen sehr guten Aufnahmeapparat für bewegte Szenen besitzen, und dennoch können damit recht mangelhafte Filme hergestellt werden. Andererseits mag wieder ein guter Film mit einem guten Projektionsapparat schlecht vorgeführt werden. Unter den vielen Dingen, die beim Photographieren und Projizieren berücksichtigt werden sollten, ist das Tempo des Films nicht das Unwichtigste. Es kommt sehr viel auf seine Geschwindigkeit an. Man kann bei der Aufnahme den bestausgedachten, dramatischen Vorgang verderben, wenn die Schnelligkeit des Films falsch bemessen ist. Und ein noch so gutes Bild gelangt nicht zur rechten Wirkung, wenn der Mechanismus des Apparates hinkt oder durchgeht. Die Bewegung des Films ist bekanntlich eine doppelte. Die Zahnräder, die ihn mitnehmen, bewegen sich gleichförmig, und so ist das Abrollen des Films von der Spule, auf welcher er zunächst aufgewickelt ist, ein kontinuierliches. Dasselbe gilt von der Bewegung des Aufwickelns auf die zunächst leere Spule. Zwischen diesen fördernden Zahnrädern oder Zahnwalzen bildet der Film dann eine nachgiebige Schleife, und hier bewegt er sich unter dem Einfluß eines Walzenkreuzes oder einer andern Vorrichtung ruckweise weiter. Dort haben wir also eine diskontinuierliche Bewegung vor uns. Der Film hält zunächst für eine kurze Spanne Zeit still. Während dessen wirkt bei der Aufnahme das Licht von außen auf die empfindliche Substanz und stellt eine Momentphotographie dar. Bei der Vorführung durchleuchtet das Licht das ruhige Bildchen, um es auf die Schaulfläche zu projizieren. Die Dauer, während der der Film in der Schleife ruht, wollen wir die „wirksame Zeit“ nennen. Der Ausdruck erklärt sich wohl von selbst. Wirk-

sam ist eben das Licht, welches entweder zum Photographieren oder Projizieren gebracht wird. Der „wirksamen Zeit“ steht eine „unwirksame“ gegenüber. Hier springt der Film um den Raum eines Bildchens weiter. Bei der Aufnahme ist also jetzt eine leere Platte eingestellt, und bei der Vorführung ist ein neues Bild in den Weg der Lichtstrahlen gerückt, sodaß etwas anderes projiziert wird. Damit während der Verschiebung keine Strahlen ein- oder austreten können, muß eine Blende eingerichtet werden, die den Gang der Strahlen im rechten Moment abschneidet. Die Blende muß möglichst so arbeiten, daß sie das Licht nur während der unwirksamen Zeit absperrt. Das Verhältnis der unwirksamen zur wirksamen Zeit bezeichnen wir mit 1:x. Mit diesem Ausdruck sind tatsächlich alle möglichen Fälle angedeutet. Die unwirksame Zeit dürfen wir immer als Einheit annehmen, und x muß dann angeben, wieviel mal so lang die Zeit ist, während der das Bildchen ruht. Das Verhältnis 1:x ist durch die betreffende Maschinerie festgelegt. Es ändert sich nicht, wenn man den Apparat schneller oder langsamer laufen läßt. Wenn wir in diesen Zeilen Ratschläge geben, wie schnell oder langsam der Film laufen sollte, so kann dies sich nicht auf Regelung des Verhältnisses von 1:x beziehen. Denn eben dies liegt schon fest. Dennoch gehört diese Beziehung in unsern Zusammenhang. Wenn wir also Forderungen stellen, so sind dieselben nicht an den Operateur, sondern an den Konstrukteur gerichtet. Es ist klar, daß die Konstruktion um so besser ist, je größer x wird. Dann bildet die wirksame Zeit einen um so größeren Prozentsatz der ganzen Operationszeit. Das Licht, welches zum Photographieren oder Projizieren gebraucht wird, wird dann verhältnismäßig umso weniger zur Untätigkeit verurteilt sein. Es gibt Vorrichtungen, bei denen x den Wert 7 erreicht. Unter 8 Zeiteilen ist dann nur einer unwirksam gegenüber 7 wirksamen. Die wirksame Zeit beträgt dann 87 Prozent der ganzen Vorführungszeit, während nur 12 Prozent unwirksam sind.

Sehen wir nun weiter das Tempo des Films im Sinne der kontinuierten Bewegung an. Mit andern Worten: Fragen wir einmal, wieviel Bilder etwa in einer Sekunde aufgenommen werden können und dann wieder vorgeführt werden sollen. Das hat der Photograph und der Operateur natürlich in der Hand. Läßt er den Film rascher laufen, so werden mehr Bilder in Betracht kommen, wenn sich auch das Verhältnis zwischen wirksamer und unwirksamer Zeit nicht verschiebt. Bei der Aufnahme möchte daran erinnert werden, daß das Tempo ein recht gleichmäßiges sei. Werden Aufnahmen im Freien gemacht, so wird man sich wohl meist damit begnügen müssen, den Apparat durch Kurbelantrieb mit der Hand in Bewegung zu setzen. Das ist natürlich etwas mangelhaft. Es ist kaum möglich, den Apparat mit gleichförmiger Geschwindigkeit zu drehen. Darum können die Aufnahmen nicht gleichmäßig ausfallen. Es ist wohl überhaupt schwer, sich klar zu werden, wie schnell der Film bei der Aufnahme eigentlich gelaufen ist. Das macht für die Reproduktion gewisse Schwierigkeiten, auf die wir noch zu sprechen kommen. Werden Aufnahmen in einem geschlossenen Raume gemacht, oder gar auf einer besonderen dazu hergerichteten Bühne, so wird allein der Antrieb durch einen Motor möglich und empfehlenswert sein. Dieser läßt sich genau regulieren, geht gleichförmig, und es

ist möglich, festzustellen, wie schnell er gelaufen ist. Der Theoretiker würde darauf in bezug auf die Schnelligkeit der Bilderfolge bei der Aufnahme wahrscheinlich sagen: der Film muß sich möglichst rasch bewegen; es müssen in der Sekunde möglichst viele Bildchen aufgenommen werden. Dann sind alle Bewegungen in kleine Etappen zerlegt, und wenn man diese nachher zeigt, so werden Sprünge vermieden sein, und das Bild fließt glatt und ohne Ruck. Gegen diese ganz korrekt ausgedachte Forderung ist nun aber allerhand einzuwenden. Zunächst kommt da eine wirtschaftliche Frage zur Geltung. So sehr das Kinotheater, wenn es recht gepflegt wird, eine Stätte der Kunst ist, so wenig kann man bestreiten, daß es auch eine Angelegenheit des Geschäfts und Erwerbs ist. Würde man allzu viele Aufnahmen in der Sekunde machen, so würde viel Filmmaterial verbraucht werden, und der Film würde sich darum sehr teuer stellen. Er repräsentiert ja jetzt schon Werte, von denen der Saie kaum eine Vorstellung hat. Bezahlt man ihn nach dem Meter, so würde eine an sich kurzverlaufende Begebenheit eben viele Meter fordern und viele Mark kosten. Nehmen wir beispielsweise an, daß ein Film 300 Mark kostet. Würde man dieselbe Begebenheit aufgenommen haben, indem der Film 3—4 mal schneller gelaufen wäre, so würde er 3—4 mal so lang geworden sein, und er müßte demgemäß entsprechend mehr kosten. Nun kann man ja sagen, wenn bessere Bilder entstehen, das Publikum sähe sie lieber und sein Zulauf werde gesteigert. Die dadurch erzielte Mehreinnahme wird sich jedoch kaum mit dem höhern Preise des Films im Einklang bringen lassen. Und so wird man denn sagen müssen: der Film darf bei der Aufnahme nicht so schnell laufen, weil er sonst für eine bestimmte Begebenheit zu viel Material braucht. Dann ist auf eine technische Schwierigkeit aufmerksam zu machen. Je schneller der Film abrollt, je mehr wird das Material angegriffen. Die Maschinerie selbst hält das vielleicht aus, wenn sie solid gebaut ist. Doch der sehr empfindliche Film wird rascher zerstört, wenn die Perforationen zu sehr den Angriffen der Zähne ausgesetzt werden. Dazu kommt noch, daß man bei der Reproduktion den Film natürlich auch wieder sich selbst laufen lassen muß, so daß auch dann seine Festigkeit auf eine harte Probe gestellt wird. Auch der Optiker erhebt schließlich Einwendung gegen ein allzu rasches Tempo des Films. Denn er wird mit Recht darauf hinweisen, daß jedes Bildchen dann nur eine sehr geringe Expositionsdauer zu beanspruchen hat. Der Film muß wenigstens sehr empfindlich sein, damit das Licht in so kurzer Zeit richtig wirken kann. Es wäre sonst vielleicht zu fürchten, daß sie aber etwas matt erscheinen könnten. Es muß eben hier auf Grund der Erfahrung ein Maß gefunden werden, wieviel Aufnahmen praktisch in der Sekunde gemacht werden können. Man kann vielleicht auch sagen: es gilt festzustellen, wie wenig Bilder man aufnehmen darf, um die Deutlichkeit der Darstellung nicht allzu sehr zu beeinträchtigen. Es muß aber der Rat gegeben werden, daß nicht zu rasche Bewegungen photographiert werden. Wer die Kinodarstellungen aufmerksam betrachtet wird gewiß bemerken, daß diese bei der Wiedergabe leicht etwas ruckhaftes behalten. Dem kann natürlich nur durch genügende Unterteilung und Zerlegung der Vorgänge abgeholfen werden.

Wie steht es nun mit dem Tempo der Vorführung? Hier läßt sich ein klares Prinzip aufstellen. Die Bewegung des Films bei der Reproduktion muß genau so schnell sein, wie bei der Aufnahme. Dieser Satz bedarf wohl keiner Begründung, und niemand wird bezweifeln, daß die Vorführung so am natürlichsten ausfallen muß. Die Befolgung dieser Forderung ist aber gar nicht ohne weiteres einfach. Ist der Film mit der Hand aufgenommen, so kann sich die gleichförmige Bewegung des Motors beim Projektionsapparat doch nur teilweise mit jener veränderlichen Bewegung decken, bei der der Film aufgenommen wurde. Immerhin wird es sich schließlich möglich machen lassen, beide Bewegungen einigermaßen in Einklang zu bringen, wenn man den guten Willen hat.

Sehr häufig läßt der Kinobesitzer seinen Apparat absichtlich schnell laufen. mit einem Hebeldruck ist das ja bald erreicht. An Sonntagen wird das Programm oft möglichst schnell herunter gerastelt, damit es recht oft abgespielt wird, und damit die Zuschauer recht bald „ablaufen“ und den neuen Gästen Platz machen müssen. Nun führt aber die Beschleunigung der Filmbewegung manchmal zu höchst drolligen und unnatürlichen Folgen. Wir sehen gelegentlich Bilder von marschierenden Truppen, wobei der Film offenbar viel zu schnell lief. (Noch drolliger aber sieht es sich an, wenn der Film zu langsam gespielt wird. Anmerk. des Setzers.) Die betreffenden Leute machen dann höchst wunderliche Bewegungen. Sie marschieren nämlich so schnell, daß sie nur Heiterkeit hervorrufen. Nun wäre aber an sich weiter nichts einzuwenden, wenn man diese Truppen im Laufschrift sehen würde; aber es handelt sich nicht um Laufschrift, sondern um ein rasches Gehen. Denn Gehen und Laufen unterscheidet sich bekanntlich nicht allein durch die Geschwindigkeit. Wir beugen beim Laufen die Knie ganz anders als beim Gehen. Diese kleine Kniebewegung kommt aber durchaus nicht zur Geltung, wenn die Gehbewegungen überhastet werden. Kein Mensch pflegt so zu laufen, daß er die Gangbewegungen einfach beschleunigt. Es werden vielmehr ganz andere Bewegungen ausgeführt. Ihre Darstellung bleibt uns der Apparat aber natürlich schuldig. Viele Dinge werden geradezu karikiert, wenn man sie zu schnell vorführt. Man denke z. B. an jemanden, der isst oder trinkt. Der Zuschauer würde beim Überhasteten gewiß fragen, warum schneidet der denn nichts? Manche Darstellung wird durch gesteigerte Schnelligkeit nicht unnatürlich werden; aber sie wird weniger deutlich. Eine Dampfmaschine mag schließlich so schnell laufen wie sie will. Aber wenn wir ihren Gang verfolgen, so freuen wir uns, wenn sie sich etwas langsamer bewegt. Man muß auch nicht denken, daß holprige Aufnahmen bei der Wiedergabe dadurch verbessert werden, daß der Film rasch läuft. „Holprige Aufnahmen“ — das sind solche, bei denen im Verhältnis zu der Geschwindigkeit der Bewegung zu wenig Aufnahmen gemacht werden.

Die Filme dürfen auch nicht zu langsam abrollen, weil sie dann leicht „stimmern“. Man muß nicht denken, daß man dadurch aus einem Film mehr herausholen könnte, daß man ihn ein paar Minuten langsamer laufen ließe. Es hat keinen Zweck, Dinge, die sich in einer Minute abspielen, auf zwei Minuten zu verteilen und noch dazu die Ruhe des Bildes zu erschüttern. Lieber kurze und gute

Vorführungen und etwas längere Pausen, als kurze Pausen und langgezerrte flimmernde Bilder.

Etwas anderes ist es, wenn man den Film einmal ganz langsam gehen läßt und wenn man eben auf das kinematographische Moment verzichtet und das Interesse dem Studium der einzelnen Bewegungsmomente zuwendet. Hierbei wird es auch nicht stören, wenn zwischen den Bildern der Schirm deutlich dunkel wird. Hier wird man nun ganz eigenartige Beobachtungen machen. Man wird nämlich merken, daß sich die Bewegungen aus ganz anderen Elementen zusammensetzen, als wir sie zu sehen glauben. Das würde beispielsweise für den Maler sehr interessant sein. So zeigt etwa ein galoppierendes Pferd lauter Stellungen, die reichlich von denen verschieden sind, die uns die Maler zu zeigen pflegen. Allerdings sind solche Vorführungen Kuriosa und sehen ein wissenschaftlich gebildetes Publikum voraus, welches sicher daran Interesse hat. Die Zerlegung des Vogelfluges wird den Aviatiker interessieren und ihm vielleicht allerhand nützliche Winke geben. Im allgemeinen wird aber immer die oben aufgestellte Regel gelten: Das Tempo des Films soll bei der Aufnahme und der Reproduktion möglichst übereinstimmen

Der Pariser Kriegsfilm im II. Kriegsmonat.

Der Schriftsteller Joseph Siklojy, der trotz seiner 60 Jahre lange Zeit französischer Kriegsgefangener war, erzählt hier von der Psychologie des französischen Kriegsfilms.

Die Verfasser patriotischer Kinodramen, mit denen besonders der Filmvertrieb Gaumont exzelliert, sind bemüht, dem Geschmack des französischen Publikums zu schmeicheln, das in heutiger Zeit hauptsächlich verlangt, daß recht viel umarmt und geküßt werde, aus Rührung und gemeinsamer Sorge. Zum ersten Male scheint Frankreich eine Republik geworden zu sein, indem nämlich die Standesunterschiede gänzlich aufgehört haben; wenigstens in der Darstellung auf der geduldigen Leinwand. Die reiche Fabrikbesitzerin und die arme Arbeiterfrau sinken da in die Umarmung, da beide den gleichen Schmerz haben, einen Sohn oder den Gatten in der Schlacht zu verlieren. So wie geküßt wird, bricht der stürmische Applaus los, bei den bürgerlichen Szenen sowohl, wie noch bei den düsteren sich wiederholenden Generalsküßen an Subalternoffiziere oder einfache Soldaten gelegentlich ihrer solennen Auszeichnung mit dem von Napoleon gestifteten Kreuze — der offenbar schon in den Ordensstatuten das Zeremoniell vorschrieb, obwohl er weder als kleiner Offizier, noch später als Kaiser ein Mann der gefühlvollen Aufwallungen war. Aber er kannte seine Franzosen Himmelhoch sich vermessend und zu Tode gerührt Mit einem Führer, wie es der große Kaiser war, ließ sich etwas ausrich-

ten. Nun ist von einem Napoleon nichts mehr übrig als ein Schatten, den sie „Joffern“ anhängten, und das reglementarische Küßen von Mann an Mann gegenüber der Linie des wiederum ins Land gedruckenen Feindes. Apropos, sogar einem „Boche“ wird verziehen, sobald er nur zum Küßen sich herbei läßt. Applaus, der ja sonst im Kino selten ist, wird dann auch dem Barbaren zuteil. Ich traute meinen Augen nicht, ebensowenig wie meinen Ohren; der Film ist nach einer Novelle von Viktor Marguerite. Ein sächsischer Jüngling hat in Paris, wo er Medizin studierte und in Familien Zutritt erhielt, um die Hand eines französischen Mädchens, der Enkelin eines ausgedienten Generals, geworben und sie erhalten, dank der Fürsprache des Bruders seiner Braut, eines Kadetten der Militärakademie Saint Cyr. Der Krieg bricht aus und vom Schlachtfelde wird dem Sachsen, der als Regimentsarzt einberufen worden war, der tödlich verwundete, junge, französische Leutnant, sein Schwager ins Lazarett gebracht. Der Deutsche, in voller Uniform, wirft sich weinend über den Körper des Sterbenden, ihn mit Küßen bedeckend. . . Bravo, bravo!

Das kinematogr. Tongemälde von Ziehrer.

Ueber die Entstehung des Kino-Kriegsstückes „Der Traum eines Reservisten“, welches jetzt die Welt durchläuft, und dem das berühmte Tongemälde mit gleichem Titel zugrunde liegt, erzählt der Meister folgendes:

„Sie sollen wissen, — so begann er — wie und wann mein musikalisches Tongemälde „Der Traum eines Reservisten“ entstanden ist. So recht genau kann ich darüber nicht Bescheid geben; ich weiß nur, daß es gegen Ende der achtziger Jahre war, um die Zeit, da die Volksmusik in Wien noch das Wort hatte, in der Glanzepoche der Wiener Klavierschreiber, da es noch empfängliche Herzen für echte Wiener Musik gab. Damals war ein Volkskonzert nicht das, worauf die heutigen musikalischen Leute mit einer gewissen Herablassung blicken. Damals konnte man berühmte Musiker, wie Johannes Brahms, Hans Richter und andere, draußen außerhalb der Stadt finden, den bodenständigen Klängen lauschend. Jede Programmnummer eines solchen Konzertes fand ihr dankbares Publikum. Es war eine innige Freude für den Dirigenten, Neues zu ersinnen, Neues zu schaffen und sich damit in den Herzen der lebensfrohen heitern Menschenfinder einzuschmeicheln. Denn Dirigent und Zuhörer waren damals eins. Die Wiener wollten mitsingen, mitjubeln, und alles, was sie bedrückte, beglückte, sich von der Seele jauchzen, mit den Tönen lachen und weinen. Wer die richtigen Noten dafür fand, ward zu ihrem Liebling. So war es damals auch mein Bestreben, für die Gunst der Wiener, deren ich mich rühmen durfte, mich dankbar zu zeigen. Mit Potpourris, die ich aus den berühmtesten Wiener Liedern zusammen-