

**Zeitschrift:** Zappelnde Leinwand : eine Wochenschrift fürs Kinopublikum  
**Herausgeber:** Zappelnde Leinwand  
**Band:** - (1924)  
**Heft:** 12

**Artikel:** Wie arbeiten die Amerikaner [Schluss folgt]  
**Autor:** Seidenstein, Berthold L.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-732144>

### **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:** 30.03.2025

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

Bis in die kleinsten Einzelheiten hinein zeugt die bildliche Darstellung von außergewöhnlicher Sorgfalt und frappanter Lebenswahrheit, die auch im Spiel der Nebenpersonen wie Kellner und Kellnerinnen, wie des kleinen Schmarozers und der alten Jungfer zum Ausdruck kommen, ganz besonders aber bei den Hauptdarstellern einschließlich der alten Mutter, die durch passiven Widerstand und eigensinnige Liebe „an allem schuld ist“. Erwähnenswert, weil ungewöhnlich, ist z. B. auch die Szene, in welcher die Heldin in einen unsichtbaren Zug einsteigt, oder der Schluß, nämlich die Bewegung der Heldin mit dem Liebhaber. Er kommt in einem Auto angefahren und sie in einem Landwägelchen und sie fahren aneinander vorüber.

Es braucht nicht betont zu werden, daß man in englischen Filmkreisen nicht wenig stolz ist auf den „kleinen Charlie“, der als einstiger Bewohner der Walworthstraße im Londoner East End den Weg zu dieser Höhe der Kunst gefunden hat.

★ ★

## Wie arbeiten die Amerikaner.

Von Berthold L. Seidenstein.  
Sekretär der „Apollo“-Film A.-G., Wien.

Eine der schwerwiegendsten Ursachen des Umstandes, daß die amerikanische Filmproduktion der europäischen von Tag zu Tag gefährlicher wird, und daß sie den internationalen Filmmarkt unbeschränkt zu beherrschen beginnt, ist vor allem die ungeheure Kapitalsstärke der dortigen Produktionsgesellschaften. Während der europäische Kapitalist nur nach langem Zögern und reiflichster Ueberlegung sein Geld der Filmkunst zur Verfügung stellt, beteiligt sich der amerikanische Finanzier in weitgehendem Maße an der

Als Ersatz für das vielbegehrte, nicht mehr lieferbare  
»GROSSE BILDERBUCH DES FILMS«  
empfehlen wir

## „FILMSTERNE“

Herausgegeben von F. A. Binder

F. A. Binder, unstreitig der führende Porträtphotograph des vornehmen Berlin, der bevorzugte Lichtbildner der Künstler und Künstlerinnen, hat hierzu die künstlerischen Aufnahmen geliefert, zu denen eine sachkundige Hand die hochinteressanten Einführungen geschrieben hat. Und zwar sind es keine trockenen Biographien, keine angeblichen Intimitäten aus dem Privatleben der Stars, nichts von ihren Liebhabereien und Toilettegeheimnissen, sondern lebendige Schilderungen ihres Könnens und ihres Wirkens.

*Das prächtige Album wird jedem Kinofreund  
große Freude bereiten.*

Preis Fr. 2.20

zuzüglich 20 Cts. Porto (Nachnahme 35 Cts. mehr).

Verlag „Zappelnde Leinwand“, Hauptpostfach, Zürich  
Postcheckkonto VIII/7876

heimischen Filmproduktion. Begünstigt wird diese großzügige Beteiligung einerseits durch die kolossale Rentabilität eines Durchschnittserfolgsfilms, die in den meisten Fällen bei Ausnützung des Gesamtgebietes der Vereinigten Staaten einen 55- bis 70prozentigen, bei Schlagern, die oft monatelang ununterbrochen vorgeführt werden, einen 300- bis 400prozentigen Reingewinn ermöglicht (der Vertrieb nach dem Auslande ist weitaus nicht so lukrativ) und andererseits durch das unbegrenzte Ansehen, das der Amerikaner dem Film in seiner heutigen und noch mehr in seiner künftigen Gestalt entgegenbringt. Er respektiert die Statistik — denn Zahlen sprechen.

Da er sehr genau weiß, daß die Filmindustrie unter allen den riesenhafte entwickelten Industrien seiner gigantischen Heimat die vierte Stelle einnimmt — Stahl, Nahrungsmittel, Automobile, Film — und da er ferner die unbeschränkte Entwicklungsmöglichkeit des Films genau erkennt, bietet ihm diese ein lohnendes Investitionsgebiet, das nicht im entfernten mit jenem gewissen Nimbus von Zweifelhaftigkeit behaftet ist wie in Europa. Die vor einiger Zeit bei uns in Aufschwung gekommene Bildung von Filmkonsortien zum Zwecke der Ausbeutung eines einzelnen in Aussicht genommenen Films ist in Amerika unbekannt und würde selbstverständlich schon angesichts der wirtschaftlichen Machtmittel der Konkurrenz bloß Mißerfolge zeitigen.

Die ausgesprochene Vertrufung von Filmgesellschaften stößt jedoch auf Schwierigkeiten, da ja der Film in erster Linie nach seiner ideellen Qualität gewertet wird und der wirtschaftliche Kampf auf diesem Gebiete nicht in der Unifizierung der Preise, sondern vor allem in der Erreichung der höchstmöglichen Qualitätsleistung zum Ausdruck kommt. Bloß die Verleihanstalten fusionieren sich in letzter Zeit zu immer gewaltigeren und von den Kino-unternehmern gefürchteten Einheiten.

Der Yankee verehrt die unbegrenzte Möglichkeit — im Filmlustspiel sogar die unbegrenzte Unmöglichkeit.

Zur Erreichung dieses mit der gewohnten transatlantischen Energie gesteckten Zieles scheut der amerikanische Filmproduzent weder vor Kosten noch vor Mühen, weder vor materiellen noch vor natürlichen Hindernissen irgendwelcher Art zurück.

Der Amerikaner betont in seinen Filmwerken ernsten Inhalts die Realistik — und darauf baut sich die Anziehungskraft auf, die seine Filme auf die Massen ausüben. Es ist eine Anziehungskraft, die in Europa vielerorts nicht vollkommen begriffen, die sehr oft und insbesondere von „Kunstgefühlsmenschen“ negiert und unterschätzt, die aber dennoch empfunden wird, wo immer auch amerikanische Filme vorgeführt werden. Der Amerikaner liebt nicht Bauten aus Pappe und Standbilder aus Gipsmörtel — er verspottet den Sturmwind, der mittels Ventilatoren entfacht wird, er belächelt die afrikanische Vegetation, die in einer Stadt des Nordens verfilmt wird, er verachtet das Landschaftsbild, das im Atelier ins Leben gerufen wird — kurz, er spricht einem künstlichen Landschaftsmilieu des Films die Daseinsberechtigung ab. Sein Wüstenfilm muß in der Wüste, sein Wildwestfilm in Nevada, sein Unterseefilm unter dem Meere, sein Alaskafilm in den nördlichsten Eisgebirgen gedreht werden. Sein stärkster Bundesgenosse ist aber in dieser Hinsicht gerade die Natur seiner so reichbedachten ungeheuren Heimat. Dem Amerikaner stehen im Osten die modernsten Weltstädte, in Pennsylvanien die gewaltigsten Industriezentren, in Colorado die zackigsten Felsgebirge, in Oregon die höchsten Wasserfälle, in Kansas die urbaren Prärien, in Nevada die wildesten Grenzdistrikte, in Newmexiko die gespensterhaften Abgründe der Canons, in Arizona

die dürre Sandwüste, in Kalifornien die wunderbarsten Meeresgestade, in Florida die typische Tropenlandschaft zur Verfügung. Der Südwestwinkel der Vereinigten Staaten, wo sich auf dem Boden des Staates Kalifornien fast die gesamte Filmindustrie konzentriert, weist auf einem verhältnismäßig engen Raume eine einzig dastehende Fülle von Naturkontrasten auf. In der Umgebung der Filmstadt Hollywood bei Los Angeles mit ihren gewaltigen Atelierskomplexen bespült der blaue Ozean die felsige Küste, dehnen sich meilenweite Obsthüfen mit stationärem, tropischen Klima aus und erheben sich hinter der City die wilden Felsgrate der Sierra Nevada — während einige Meilen weiter östlich die grauische Mohawewüste des Staates Arizona ihren Anfang



**Alfred Lunt**  
in the Distinctive Picture  
**“BACKBONE”**  
*Distributed by Goldwyn*

Pub. 1 1-col. cut



**Edith Roberts**  
in the Distinctive Picture  
**“BACKBONE”**  
*Distributed by Goldwyn*

Pub. 2 1-col. cut

nimmt. Binnen kurzer Zeit ist der Filmproduzent mit seiner großartig organisierten Maschine von Technikern und Komparsen an Ort und Stelle — und arbeitet.

Aber nicht nur das Gebiet der Vereinigten Staaten wird für Verfilmungen exploitiert, es finden auch ins gesamte Ausland Filmreisen allergrößten Stiles statt, deren Clou wohl die vor einigen Monaten durchgeführte Expedition von annähernd 13000 Statisten nach Palästina bildet, um an den naturgetreuen historischen Stätten die Außenaufnahmen zum Film „Ben Hur“ herzustellen. Als besonders interessant sei noch erwähnt, daß der Preis für

das Verfilmungsrecht dieses Romans eine Million Dollars betrug und von den drei interessierten Filmsyndikaten beglichen wurde.

Die amerikanische Regie, die allerorts als erstklassig anerkannt wird, hat den unschätzbaren Vorteil, nicht auf das Sparen bedacht sein zu müssen. Die Regisseure sparen nicht an Geld, das sie zur Genüge haben, dafür aber desto mehr an Zeit, die ihnen nicht in so hohem Maße zur Verfügung steht. Sie drehen zugleich Innen- und Außenaufnahmen. Sie benützen nur Automobile, auch für Ueberlandreisen, manchmal auch Flugzeuge — und während sie reisen, verhandeln sie mit den Chefoperateuren über die genauesten Details des in Aussicht genommenen Werkes. Die prominenten Stars erhalten bereits Monate vor Beginn der Arbeiten Orientierungsbroschüren und Animierungsauszüge: „Stimulation tickets“, wie sie der amerikanische Künstler liebevoll nennt. Während der Atelieraufnahmen und kleineren Freiluftszenen konzertierten erstklassige Orchester, um das Animo der Beteiligten entsprechend zu schüren — und von Douglas Fairbanks ist es bekannt, daß er seine oft lebensgefährlichen Eskapaden nur zu den Klängen der Jazzband vollführt. Die europäischen Scheinwerfer werden in Amerika durchwegs durch kostspielige Stanniolspiegel ersetzt, die einerseits eine wundervolle Photographie ermöglichen und anderseits die Augen der überbürdeten Schauspieler bei weitem nicht derartig überanstrengen wie das unbarmherzig grelle Scheinwerferlicht. (Schluß folgt.)

\* \*

## Kann der Film Kunst sein?

Von Rudolf Leonhard.

Vor der Beantwortung der Frage, ob dieser oder jener Film Kunst sein kann, muß beantwortet werden, ob überhaupt der Film Kunst geben kann; muß es freilich nur deshalb, weil sie immer wieder fälschlich mit „nein“ beantwortet wird. Es gibt noch heute Menschen, die „gegen den Film“ sind. Wahrscheinlich gab es auch am Ende des 15. Jahrhunderts Menschen, die „gegen die Buchdruckerkunst“ waren. Wie einer heute zum Film steht, das kennzeichnet nicht die Gegenwartsbefangenheit, sondern die Zukunftsfreiheit des heute tätigen und schöpferischen Menschen. Die Erfindung des Buchdrucks stand am Anfang des Bürgerlichen Zeitalters, am Anfange des Weges, der das Bürgertum über die große französische Revolution hin zur Herrschaft brachte; es mag wohl sein, daß die Erfindung des Films, der eine Rückkehr — vielmehr einen neuen Schritt — zur Sinnhaftigkeit bedeutet, am Ende dieses Weges steht — und am Anfang eines neuen zur Volkhaftigkeit; wie die Erfindung der Buchdruckerkunst, an einer Weltenswende.

Es ist freilich ein Unfug, von einer Buchdruckerkunst im eigentlichen Sinne zu sprechen — oder es mag als bloße Metapher hingehen. Die Kunst des Arztes ist keine Kunst, sondern ein — gewiß überaus feines, schwieriges, geistig determiniertes Handwerk, bei dessen Ausübung der künstlerischen Produktivität ähnliche, aber doch eben nur ähnlich Fähigkeiten mitwirken mögen. Kunst ist Produktion, und eher als der Arzt, könnte es, wenn nicht als „Kunstwerk“ eine weltähnliche Totalität produziert werden müßte.

Dem Film, sei er nun produziert oder reproduziert, produktiv oder reproduktiv, wird der Charakter als Kunstwerk mit der Begründung abge-