

Deutsche Bauzeitung

Wochenschrift für deutsche Baugestaltung und Bautechnik
Raumordnung und Städtebau · Bauwirtschaft und Baurecht

24. April 1935

Heft 17

Bau und Bild im Film

Herbert Tjadens



1 Aus dem Film „Das Mädchen Johanna“

der im Rahmen des Internationalen Filmkongresses uraufgeführt wird. Hersteller: Ufa. Gruppe: Bruno Duday. Spielleitung: Gustav Ucicky. Bauten: Herlth und Röhrig. (Siehe auch unsere Bilder auf Seite 335)

In den Worten „Bau und Bild“ ist das Kernproblem aller Filmarchitektur verborgen.

Der Filmarchitekt baut nicht, um ein räumliches Endergebnis zu gestalten, das dazu bestimmt wäre, einem räumlichen und praktischen Bedürfnis zu entsprechen. Seine ganze Bautätigkeit strebt nach dem einseitig ästhetischen Ziel hin, auf dem leuchtenden Viereck der Leinwand — also auf der Fläche — ein räumlich wahrscheinliches, ein räumlich suggestives und gleichzeitig künstlerisch wirkungsvolles „Bild“ zu gestalten. Aus den Gesetzen praktischer Statik und sachlicher Bindung muß er also notwendig herausstreben in den Phantasiebereich des Illusionisten. Die Gesetze der Optik, des subjektiven Sehens, die Spielarten aller möglichen optischen Täuschungen sind für ihn Leitsterne. Als Bauelemente kommen neben den rein stofflichen Materialien die sozusagen entmaterialisierten hinzu: die Perspektive, die Farbe (als malerisches Valeur) und das Licht.

Der aus solchen geistigen und stofflichen Voraussetzungen gefügte Bildbau soll nicht um seiner selbst willen da sein, sondern nur das angemessene Kleid für das filmdramatische Geschehen abgeben, das hintergründige und umhüllende Stimmungselement.

Mußte der Filmarchitekt, also an sich schon aus dem Bereich des rein architektonischen hinaustreten, so sehen wir ihn außerdem mit seiner Arbeit in einen noch umfanglicheren Ring des Filmschaffens hineinreichen — in den der Regie. In dem Augenblick, wo die dramatischen Bewegungen der Filmhandlung, das Spiel des Darstellers zu Formelementen des Architekten werden, ist er

grundsätzlich mit der Regie verkuppelt. Wir werden im weiteren sehen, wie organisch und fruchtbar eine solche Verkopplung zwischen Architektur und Regie zu sein vermag.

Wenden wir uns nun zunächst der Geschichte der Filmarchitektur zu, so vermögen wir an den bescheidenen Anfängen im Filmschaffen der Vorkriegszeit wenig von solchen Orientierungen zu erkennen. So wie sich das Theater um diese Zeit in bezug auf seine Dekorationen zumeist noch auf das alte Telasystem beschränkt sah, so baute man auch im Film einen Hintergrund und Seitenkulissen nach Art dieses Systems (Bild 5).

Das beste Beispiel für solche Dekorationen liefert uns das Puppentheater als Kinderspielzeug, das heute noch unsere Erinnerungen verschont und das wir klopfenden Herzens auf dem Weihnachts- oder Geburtstagsfest entdeckten. Da gab es Wald- und Zimmerdekorationen, Rittersäle und Hexenküchen. Ein wunderschön gemalter Hintergrund und links und rechts je drei schief gestellte Pappkulissen, die man in der Theatergeschichte Tela (ital. Leinwand) nannte.

Es gab somit keinen Raum — ja, nicht einmal ein dreidimensionales Raumelement. Es gab nur bemalte Flächen, die, hintereinander aufgestellt, kaum eine Raumillusion gewährten.

Das Theater ging dem Film in der Gestaltung des geschlossenen Bühnenraums voraus. So, wie die Bühne nach diesem Fortschritt mit drei geschlossenen Wänden nur für den Zuschauerraum offen war, so war

er es beim Film nach dieser Revolution für die Kamera. Als man im Jahre 1922 für den Film „Der Idiot“ einen geschlossenen Raum mit drei Wänden — Türe und großes Fenster in der Hinterwand mit Ausblick auf eine Schneelandschaft — baute, fühlte man sich sehr kühn.

Noch kühner erschien um dieselbe Zeit ein Freilichtbau für den Film „Der müde Tod“. Eine Felswand bildete den Hintergrund. Es war eine fünfzehn Meter hohe bemalte Sperrholzkulisse. Davor einige



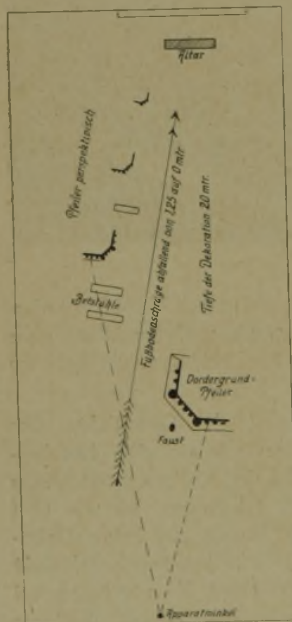
5 Durchschnittsdekoration aus den Jahren 1919 bis 1920
Telasystem: Kulissenförmige Baugliederung

plastisch gearbeitete Felsen. Dann ein See mit einer Person im Kahn.

Noch peinlicher als bei dem geschlossenen Raum im „Idioten“ stieß man hier auf die tote Fläche des Vordergrundes, auf den sogenannten Premierplan. Um die Felskulisse überhaupt aufs Bild zu bekommen, war man gezwungen, mit der Kamera weit zurückzugehen. Die Folge davon war, daß das lebendige Objekt, der Schauspieler, verloren im Hintergrund des Bildes stand und nicht zur Geltung kam, der Vordergrund aber eine öde und leere Wüste wurde. Man mußte in der Folge den Premierplan, die tote Fläche, durch Versatzstücke bebauen und auf solche Weise beleben.

Vielleicht dadurch verführt, kam man eines Tages zum vollständig geschlossenen Raum mit vier Wänden. Er veranlaßte manchen Streit zwischen Regisseur und Architekten über Auftritts- und Abgangsmöglichkeiten. Joe May soll sich in impulsiver Art einmal so geholfen haben, daß er sich mit der Axt die Türen selbst in die Wände hieb.

Um dieselbe Zeit wurde auch die Kamera beweglich. Es kam innerhalb der vier Wände zu einem Katz- und-Maus-Spiel zwischen der Kamera und dem Objekt, dem Schauspieler. Sie rückte ihm auf den Leib und verfolgte ihn. Sie stellte sich nah auf mehr oder weniger wirkungsvolle Einzelheiten ein. So entstand ein Film,



2, 3 und 4 Domszene im Faust-Film

2 (oben) Entwurfsskizze des Architekten Herlth (Faust beobachtet Gretchen)

3 (links) Grundrißskizze zur Domszene

4 (unten) Aufnahme aus dem Film (links im Vordergrund Gretchen)



6 Aus dem Faust-Film. Illusionistischer Raum Murnaus. Der Schauspieler als beherrschender Mittelpunkt. Aufnahmen: Ufa



7, 8, 9, 10 und 11 „Barcarole“

7 Gesamtansicht des Modells für den Aufbau Venedigs im Atelier. Architekten: Herlth und Rährig

8 Ein Beispiel für die Stabilität heutiger Filmbauten

der wohl eine Menge originell gesehener Einzelheiten aneinanderreichte, der die Ruhe des Bildes und dessen stimmungsmäßige Wirkung aber leider außer acht ließ.

Murnau bedeutete mit seinem „Faust“ eine Befreiung aus diesem Dilemma der Enge und Gebundenheit (Bild 2, 3, 4 und 6). Bewußt und unter enger Heranziehung der Architekten wandte er sich dem Bild zu, von der künstlerischen Bleistiftskizze ausgehend. In diesem Bild mußte der Schauspieler als lebendes und handelndes Objekt der beherrschende Mittelpunkt sein. Den Raum selbst aber sah Murnau weniger real als vielmehr illusionistisch. Aus Formelementen — Säulen, Fassaden, Lichtbalken und Schattenflächen — baute er rein optisch wirkende Räume, die im Lichtbild die gleiche Wirkung haben mußten, wie sie sie zeichnerisch auf dem Entwurf auslösten.

Etwa dreihundert Skizzen lagen diesem Film zugrunde, die der Architekt Herlth in Gemeinschaftsarbeit mit dem Regisseur angefertigt hatte (Bild 2). Indem der Schauspieler durch diese Skizzen seinen bestimmten Stand, die Kamera ihre von vornherein festgelegte Einstellung hatte und die Abwicklung der Szene dem Entwurf gemäß regiemäßig bestimmt war, sah man sich



9 Teilansicht des Modells: Der Fischmarkt



10 Der ausgeführte Bau während des Spiels



Aufnahmen: Ufa

11 Einer der Kanäle Venedigs beim Aufbau im Atelier

in ein Arbeitskollektiv gespannt, in welchem sich alle gleich beteiligt, gleich schwerwiegend und auch gleich bescheiden zurücktreten sahen.

Bei dieser bildmäßigen Gestaltung der Architektur drängen sich nun dem Architekten ungesucht und ungerufen die anfangs erwähnten Probleme der reinen Optik und des subjektiven Sehens auf. Er kann die geheimnisvolle und rätselhafte Tatsache feststellen, daß er die leblose Kulisse perspektivisch übertreiben darf, ohne sie mit dem lebendigen Objekt — das diese Übertreibung ja nicht mitmacht — in Konflikt zu bringen. Er erkennt zu seiner freudigen Überraschung, daß die perspektivisch übertriebene, allerdings nach dem Augenpunkt visierte Linie suggestiv genug ist, um dem innerlich wunsch-

gemäß und subjektiven Sehen in der Täuschung seine Beruhigung zu belassen.

Noch ein anderes Hilfsmittel zur Erreichung optischer Bildhaftigkeit wird ihm klar: der steigende oder abfallende Boden und die sich nach hinten zu senkende Decke. Während er durch die Steigung des Bodens nach dem Hintergrund zu eine reliefartige Wirkung seiner hintereinander stehenden Personen erreicht, bewirkt er bei Senkung des Bodens nach hinten zu eine verstärkte Tiefenwirkung. Diese Tiefenwirkung wird unterstützt durch die nach vorn zu gehobene Decke.

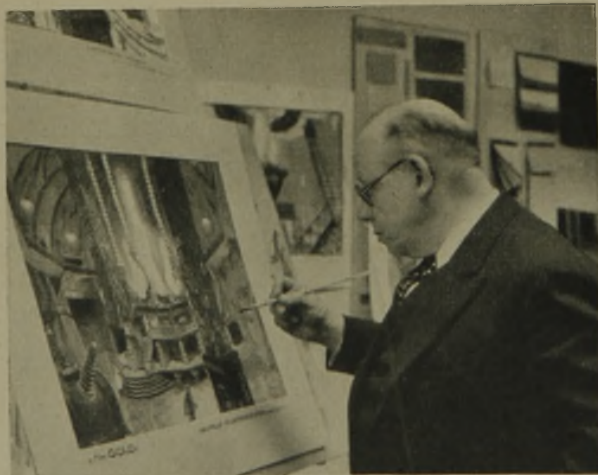
Auf diese Weise wirkt der Raum größer, als er in Wirklichkeit ist. Man kann sich darum durch solche illusionistische Konstruktion mit einem kleineren Raum begnügen — nicht aus Sparsamkeitsgründen, sondern aus Gründen einer stärkeren Wirkung der lebendigen Gestalt im Raum, der von ihr ja nach Möglichkeit ausgefüllt werden soll.

Ohne einer neuen Entdeckung auf dem Gebiet des ewig sich verändernden Films entgegenzutreten zu wollen und ohne traditionelle Beschränkung auf ein Erreichtes, darf man wohl annehmen, daß die erwähnte Murnausche Art, die Architektur in den Dienst der Bildwirkung zu stellen, die künstlerisch wirksamste ist.

Auch Ucicky in seinem neuen Film „Das Mädchen Johanna“ geht mit den Architekten Herlth und Röhrig diesen Weg (Bild 1 und die Bilder auf Seite 335). Von der vorliegenden Skizze ausgehend, baut er seinen Bühnenraum als dekorative und harmonisierende Umhüllung um den Schauspieler herum, diesen selbst als bedeutendes und vorherrschendes Gestaltungselement benutzend.

Als Baustoffe dienen dem Filmarchitekten alle vorhandenen Materialien: Leinwand, Pappe, Holz, Zement, Sand und Eisen.

Das Spritzverfahren, an einer Weinbergspritze erstmalig ausprobiert, deckt die Flächen mit Patina. Eine



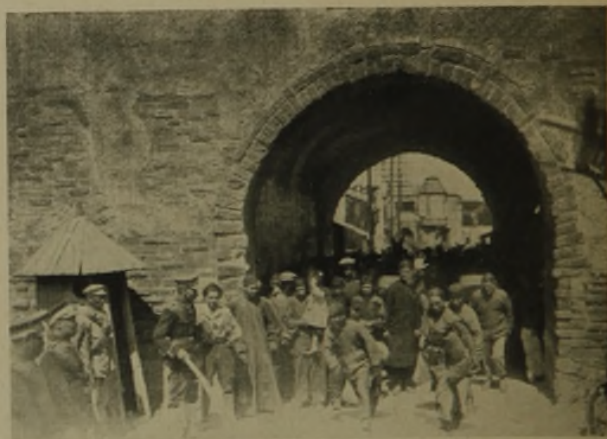
12 Filmarchitekt Otto Hunte bei der Arbeit an den Entwürfen zu „Gold“ (siehe auch die Bilder auf Seite 336)

mit Wachs gebundene Leimfarbe besitzt die Wirkung der Ölfarbe, mit der zu spritzen sehr bald verboten wurde, weil sie Lungenleiden hervorrief.

Monumentalität und Stabilität der Bauten sind selbstverständlich vom Film abhängig — von seinem Inhalt, seiner Schwere, seiner Bedeutung, vom Geld, das für den Film sichergestellt wurde, und von einer Menge verschiedener Umstände.

In der „Barcarole“ mußte man notgedrungen ein Stück Venedig in der Halle aufbauen: stabile Fassaden, Treppen, Brücken und Plätze (Bild 7 bis 11). Man mußte in abgedichteten Betten aus Dachpappe Wasser hineinlaufen lassen, und zwar in genügend großen Mengen, um viele Gondeln natürlich darin zu bewegen; denn man hätte unmöglich das Zentrum dieser lebendigen Stadt für lange Zeit absperren können, um ungehindert zu filmen.

Auch in dem Film „Flüchtlinge“ mußte man für stark bewegte Massen monumental und stabil im Freien bauen (Bild 13 und das Bild auf Seite 337). Wir er-



13 Das Stadttor in dem Film „Flüchtlinge“ wurde auf dem Babelsberger Freigelände recht stabil ausgeführt

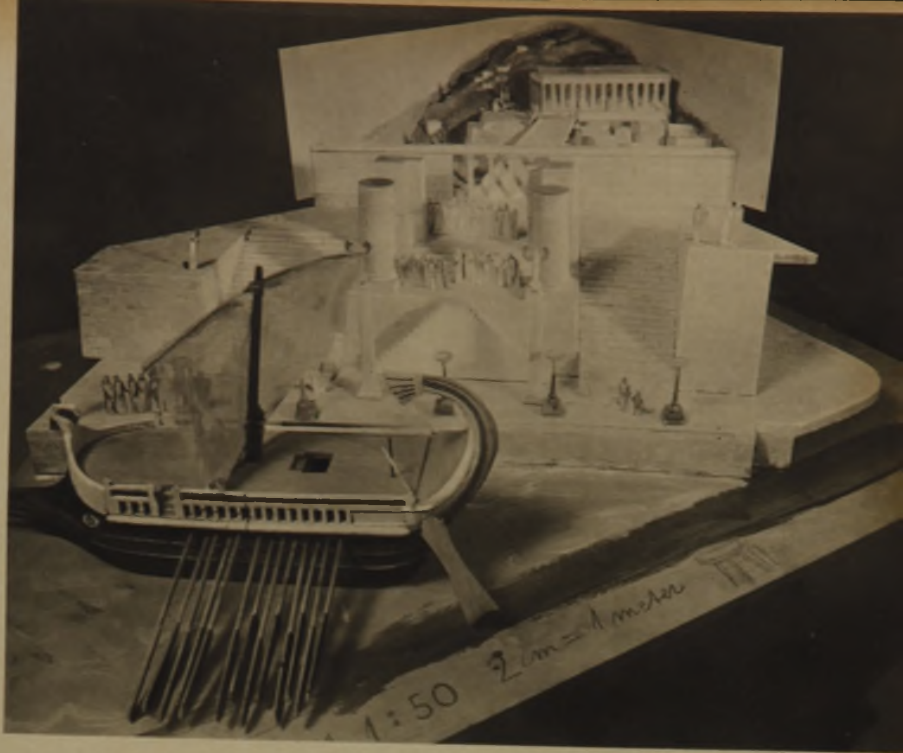
innern uns noch gut an die eindrucksvollen Szenen vor dem riesigen Stadttor, der staubbedeckten Straße mit ihren verwirrenden Telegraphenleitungen. Für diese Bauten wurden Kulturfilm, Filmberichte vom Kriegsschauplatz im fernen Osten und eine Menge Photos herangezogen. Ihre reale Wirkung auf dem Babelsberger Gelände ist kaum weniger echt als im Bild.

Eine immer wieder auftretende und leidenschaftlich diskutierte Frage ist die nach der Notwendigkeit des Filmarchitekten und der Filmarchitektur überhaupt. Da die Kamera ja beweglich ist und überall hinkommen kann — sagen die einen —, braucht sie sich ja nur in das filmisch in Frage kommende Milieu zu begeben, vorausgesetzt, daß es ein tatsächlich irgendwo existierendes ist. Dann sind doch alle künstlichen Bauten überflüssig! An Stelle des oft spürbaren Scheins werde die Wirklichkeit dem Film alsdann eine bedeutende Lebendigkeit verleihen.

Das trifft ohne weiteres auf Freiaufnahmen zu, wie sie der Carl-Froelich-Film „Oberwachmeister Schwenke“ am Lützufer zeigt. Bei Innenaufnahmen aber wird solches Hineinbeziehen der Wirklichkeit meistens an Beschränkung des Spielraums für die Kamera (Fahrten und Schwenkungen) und an Beleuchtungsschwierigkeiten scheitern; auch würde die Wirklichkeit nicht immer die ästhetischen Bildwirkungen haben, die für den künstlerischen Film unerlässlich sind.

Jede schöne und gut photographierte Landschaft wird für den Film immer schönste und wirkungsvollste Architektur bleiben. Dennoch kann der Film angesichts des augenblicklichen Standes der technischen Möglichkeiten in bezug auf Optik und Ton noch lange nicht auf den Architekten und seine Bauten verzichten.

Modell des Hafens von Theben
und der großen Galeere

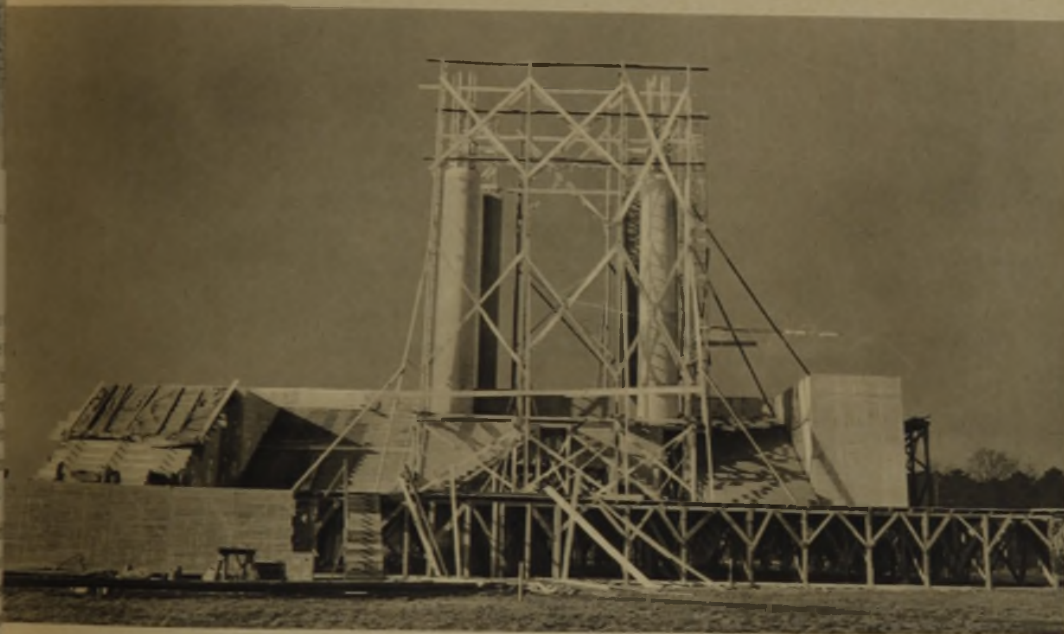


Filmbauten

Amphitryon

Bei den Atelier- und Außenbauten zu „Amphitryon“ sind die Architekten Herlth und Röhrig fast zu Gelehrten geworden, um ein möglichst getreues Abbild der griechischen Antike gestalten zu können.

Die Wohnung des Amphitryon ist ein solches Abbild klassischer Schönheit. Ein Säulengang schließt einen Innenhof ein, Wasser sprudelt in einem marmornen Bad, die weiße Wand um-



Links:

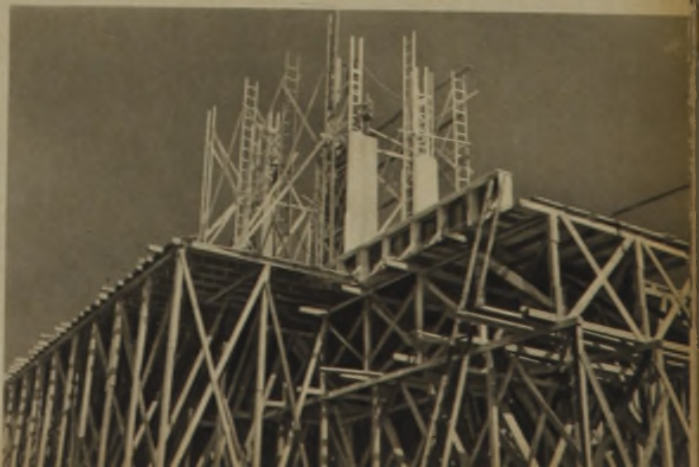
Die Errichtung des Hafentores
und der Freitreppen



spannt ein Fries, eine Kopie des berühmten Entenfries aus dem Alten Museum in Berlin. Die Säulenhalle schließt gegen einen blühenden Garten ab, über den hinweg der Blick auf die Hügelstadt Theben schweift. Alles ist genau den Vorbildern nachgeschaffen. Jedes Hausgerät, die Vorratskrüge, die Feuerhaken, die Eßschalen, Möbel und

Das Heck der Galeere
während des Aufbaues

Holzkonstruktion für den
Unterbau des Hafentores





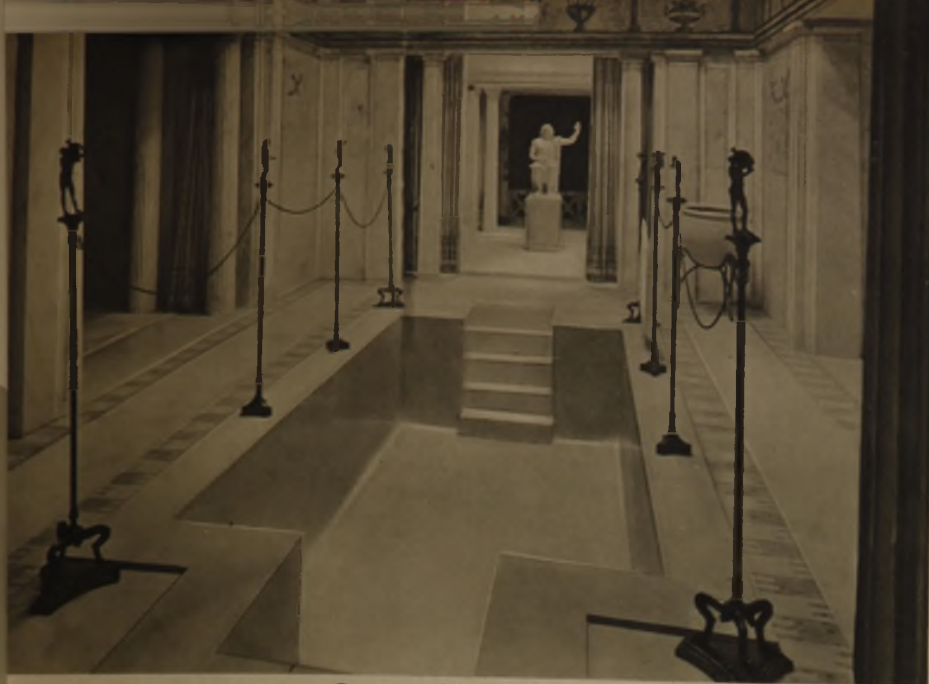
Gerüst für die Errichtung der
Säulen des Hafentores

Das fertige Hafentor



Die Galeere im Hafen von Theben, im Hintergrund das Tor





Der ausgeführte Bau des Bades im Palast des Amphitryon

Decken wurden Museumsstücken nachgebildet. In einer anderen Halle ist der Marktplatz von Theben aufgebaut. In seinem Mittelpunkt die sieben Meter hohe Standsäule Jupiters — zwei Bildhauer haben diese Plastik geschaffen. Eine fünfzig Meter lange Säulenhalle, riesige Freitreppen, eine Götterallee um das Jupiterstandbild.

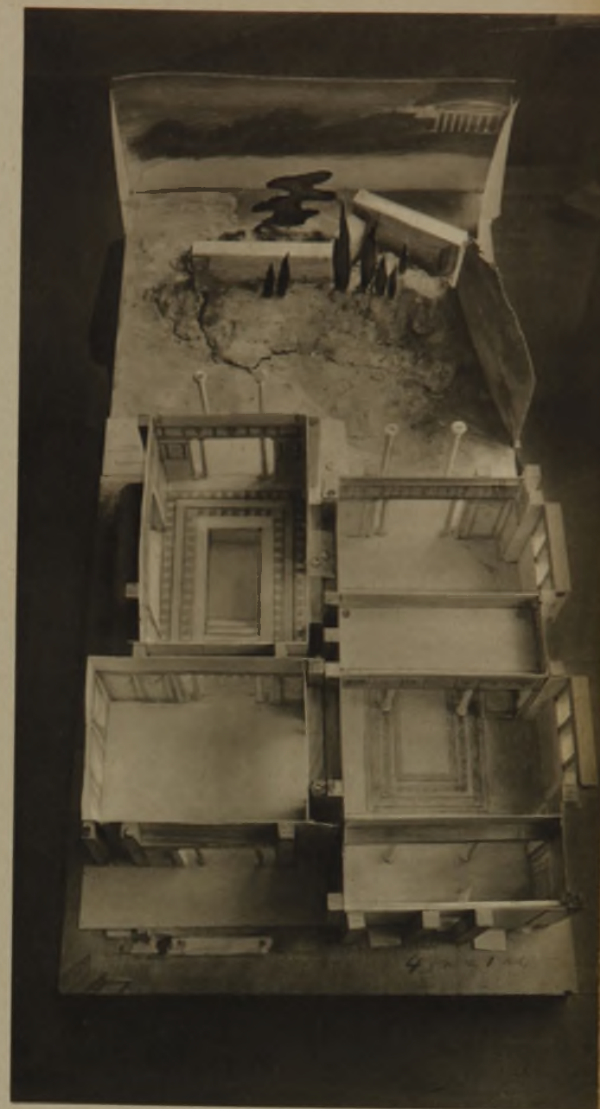
Auf dem Freigelände wartet der große Bau des Hafens von Theben nur auf die Frühlingssonne, damit dort die Aufnahmen beginnen können und Hunderte von Menschen den Eindruck Griechenland, den die Architekten aus Holz, Mörtel und Farbe schufen, zu einem lebendigen Ganzen vollenden.

D.

Ein Tor im Palast des Amphitryon



Gesamtmodell der Wohnung der Alkmene
Unten der ausgeführte Bau eines Teiles der Wohnung



Aufnahmen: Ufa





Chinesische Brücke mit Glockentürmchen, Gesamtansicht und Einzelheit

Turandot

Die im Atelier aufgebaute chinesische Stadt während einer der Aufnahmen
 Im Bilde links Kamera und Regiestab, oben die Scheinwerferanlage



Straße zum Palast



Modell der chinesischen Stadt Aufnahmen: Ufa



Der nach filmischen Gesichtspunkten aufgebaute Klein-
stadtplatz



Das Mädchen Johanna

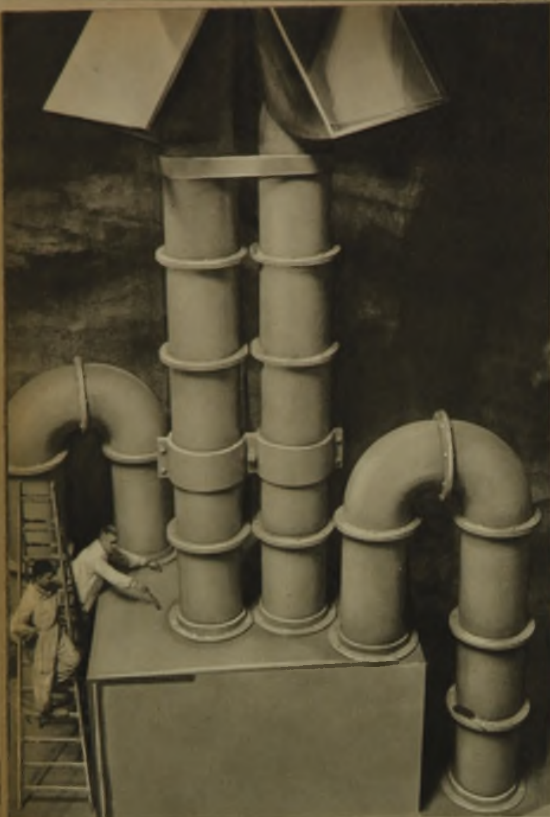
Schmuckloser Innenraum

Unten: Nachtszene vor dem
im Freigelände errichteten
Schloßbau

Unten links: Pallisadenbau
im Freigelände

Aufnahmen: Ufa





Einzelheit der Riesenapparatur zur Goldherstellung



Gesellschaftsraum aus der Wohnung des Kapitalisten in der Filmhandlung



Die Apparatur zur Goldherstellung

Gold

Kommandostand und Isolatoren im Unterwasserwerk



Eingang zum Unterwasserwerk

Aufnahmen: Ufa





Der in der märkischen Landschaft bei Uetz (nicht im Filmgelände) errichtete Filmbau zum „Zigeunerbaron“

Links oben Modell zu diesem Filmbau

Filmbau und Bauwerk

Filmbauten im Freien

Wer in den letzten Monaten nach dem märkischen Dorfe Uetz verschlagen wurde, der bewunderte dort eine große verfallene Schloßruine, die wie eine jahrhundertalte Überlieferung aus der Vergangenheit den sanften Hang eines Hügels krönte. Man wurde stutzig, suchte in seiner Erinnerung nach, diese pittoreske Ruine mußte einem doch früher schon aufgefallen sein.

Schließlich machte man die überraschende Entdeckung: es ist ein Filmbau, zwar sehr echt, sehr solid — er trotzte allen Unbilden und Stürmen des letzten Winters — aber immerhin nur ein Filmbau, den die Ufa für den „Zigeunerbaron“ hat errichten lassen (siehe die beiden Bilder auf Seite 337 oben). Dem Architekten Werner Schlichting gelang es hier, seinen Entwurf so in Einklang mit der umgebenden



Zwei Straßen im Babelsberger Freigelände, oben die chinesische Straße für „Flüchtlinge“, unten die für mehrere Filme mit gewissen Änderungen benutzte Straße in Wien



Filmkulissen in Verbindung



Spanisches Wohnhaus als Hintergrund für eine Szene in dem Film „Die schönen Tage in Aranjuez“

Bauwerke im Dienste des Films

Ein Bau in der Campagna bei Rom, der für den Film „Ein gewisser Herr Gran“ benutzt wurde

Landschaft zu bringen, daß man diese Schloßruine unbedingt als echt ansehen mußte. Trotzdem hätte der Regisseur Karl Hartl die Patina eines echten verfallenen Schlosses irgendwo bei Temeswar vorgezogen, wenn ihm dort die übrigen filmischen Möglichkeiten zur Verfügung gestanden hätten.

Hier kommen wir schon zu einem wichtigen Grund, warum bei der Vorfrage — künstliche Architektur oder echte Architektur im Film — so oft die Entscheidung zugunsten eines Kunstbaus fällt. Hier nämlich muß sich der Bau nach den Bedürfnissen des Films richten, während umgekehrt bei der Einbeziehung echter Architektur in den Film dieser sich den nun einmal bestehenden Maßen und Verhältnissen anpassen muß.

Auch das Filmsujet spielt bei dieser Entscheidung eine Rolle. Für einen Film wie „Amphitryon“ z. B., der das antike Theben und sogar den hellenischen Olymp (siehe die Bilder auf den Seiten 331 bis 333) zum Hintergrund einer lustigen musikalischen Komödie braucht, kann man unmöglich die Ruinen des alten Hellas verwenden, so gewaltig sie auch an sich wirken. Hier muß die schöpferische Nachempfindung des Archi-

Aufnahmen: Ufa



Pergola in einem spanischen Hause
Spielszene in dem Film
„Die schönen Tage von Aranjuez“



In dem Film „Saison in Kairo“



10 Eine römische Ruine an der Via Apia — heute Bauernhaus und Osteria —, die in dem Film „Ein gewisser Herr Gran“ als Szenerie verwendet wurde

tekten die Räume, Paläste und Plätze entstehen lassen, die dem Zuschauer altgriechisches Milieu glaubhaft machen und dem Regisseur und seinen Darstellern ein ungehemmtes Spiel im antiken Rahmen ermöglichen.

Spielt ein Film in fernen Ländern, so verlangt oft die Kostenfrage den Verzicht auf die Einbeziehung des natürlichen Schauplatzes und seiner Architektur in das Filmbild. Die Verfilmung von Stevensons „Flaschenteufelchen“ („Liebe, Tod und Teufel“) zeigte, daß es dem Architekten Hunte, dem man auch die technische Leitung des Gold-Films verdankt, gelang, den Stimmungsgrund einer Südseeinsel filmarchitektonisch einzufangen. Technische Schwierigkeiten spielen ebenfalls manchmal bei der Entscheidung der Frage Natürliche oder Filmarchitektur eine Rolle. So war es beim heutigen Großstadtverkehr, der die Stimmung des alten Venedigs entzauberte, der Barkassen und Motorboote an die Stelle der Gondeln setzte und ein modernes Sirenenkonzert dem Ohr des Fremden bietet statt der schmeichelnden Klänge der Mandoline, bei dieser Profanation einer für die Vorstellungswelt der Menschen festgelegten Stimmung nicht möglich, den Film „Barcarole“ in Venedig selbst zu drehen. Nur noch der Filmarchitekt konnte den reinen Zauber venezianischer Bauten und nächtlicher Lagunenstimmung, unberührt von der Entwicklung zur modernen Stadt, entfalten (siehe die Bilder auf Seite 329).

So sind also letzten Endes die künstlerischen Kriterien, wie sie Filmsujet und Drehbuch fordern, entscheidend für die Frage der filmischen Architektur. Wo immer sie die Einbeziehung „gewachsener“ Bauten fordern oder gestatten, sollte der Film im eigensten Interesse davon Gebrauch machen. Er kommt damit weitgehend den Wünschen seiner Anhängerschaft entgegen, die immer wieder den Auszug des Films aus den Ateliers in die Natur fordert: Vielleicht spielt hier auch unterirdisch der Gedanke mit, daß sich das Filmsujet in den meisten Fällen zum Natürlichen wandelt, wenn der Schauplatz ins Freie verlegt wird. Man denke nur an den Film „Heideschulmeister Uwe Karsten“ (siehe das Bild auf Seite 337 unten). Hier war es das Milieu der Lüneburger Heide, das prächtige altsächsische Bauernhaus unter hundertjährigen Eichen, das dem Film seine innere Echtheit und Leuchtkraft gab. Auch der riesige Gutshof in „Ferien vom Ich“, mitten in der schönsten Bückeburger Landschaft gelegen als Dokument uralter bäuerlicher Kultur, wäre durch einen Kunstbau kaum zu ersetzen ge-

wesen und hätte vor allem nicht mehr die absolute Milieuechtheit gewährleistet, die gerade diesem Film seinen Reiz gibt. Sehr stark ist der Wunsch des Publikums, im Film schöne interessante Bauten zu sehen. Dies gilt auch für den Spielfilm, und es liegt nur am Regisseur, durch sinnvolle Einbeziehung dieser Bilder in die Spielhandlung und durch entsprechende Schnitte die dramatische Handlung nicht unnötig zu verlangsamen. Oft verlangt auch der Zuschauer einen kurzen Ruhepunkt nach dem fortreibenden Furioso einer Filmhandlung, und was könnte ihm diese Atempause besser vermitteln als der Anblick einer schönen Architektur! Dies trifft z. B. zu bei dem Film „Die schönen Tage von Aranjuez“, wo in einer rastlosen Jagd nach einer verschwundenen Perlenkette, die durch Frankreich und Spanien führt, der belebte Anblick spanischer Architektur stimmungsgemäß überaus wirksam eine Ruhepause vermittelt (Bild 11).

Allerdings muß gefordert werden, daß Architekt und Kameramann die Schönheiten dieser Bauten nicht weniger lieblos behandeln als das Gesicht einer schönen Frau. Wie man den Stimmungsgehalt eines schönen Bauwerks für den Film restlos ausschöpfen kann, zeigt z. B. Leni Riefenstahl in dem Film „Triumph des Willens“. Hier sind Brücken und Brunnen, alte Stadttürme und mittelalterliche Häuser, Dome und Türme in immer neuen Einstellungen erfaßt und in die Handlung als lebendiger Faktor einbezogen worden. Hier stehen diese leblosen Zeugen ruhmreicher Vergangenheit auf einer Stufe mit den Menschen der lebensvollen Gegenwart und vereinigen sich mit ihnen im Huldigungschor für den Führer und das von ihm geschaffene neue Deutschland.

Die Meisterschaft des Kameramanns ist vollends das Entscheidende bei großen Kulturfilmen, die architektonische Schönheiten eines Landes oder einer kulturellen Epoche zum Mittelpunkt des Bildberichtes haben. Hier wird die Architektur, die im Spielfilm nur Hintergrund und Umrahmung der Handlung sein konnte, selbst die Trägerin der Filmidee. Es ist klar, daß in diesem Falle zur technischen photographischen Leistung eine sehr gründliche Kenntnis des Sujets hinzutreten muß, wenn die gewollte Wirkung erreicht werden soll. Geradezu ein Musterbeispiel hierfür ist die Meisterleistung Professor Heges in seinem abendfüllenden Kulturfilm „Auf den Spuren der Hanse“ (siehe die Bilder auf Seite 345). Dieser Film bedeutet auch für den zünftigen Architekten eine Fundgrube an Wissen über den nordischen Baustil, der mit dem Begriff der Hanse verknüpft ist. O. Schmidt



11 Maurischer Bau in Ronda bei Sevilla
Aus dem Film „Die schönen Tage in Aranjuez“
Aufnahmen: Ufa

Filmarchitekt und Handwerker

R. H. Düwell

Im Film gilt das Gesetz der schnellen Arbeit. Dem unterliegt auch der Filmarchitekt. Wenn das dramaturgische Büro und die Kalkulationsmaschine der Produktion ihre langen Vorbereitungen fertig haben, steht für den Filmarchitekten genau formuliert die Aufgabe da. Der erste Drehtag ist angesetzt — dann muß die Dekoration stehen.

Die Arbeit des Architekten beginnt mit der Skizze. Es folgen die plastischen Modelle, die aus der Miniatur sofort in die Wirklichkeit umgebaut werden könnten. Jetzt sieht der Architekt ganz klar: Das Außengelände ist bestimmt, auf dem er bauen wird, die Atelierhallen für die Innenbauten sind disponiert.

Er kennt auch seine Mittel, sein Material und seine Möglichkeiten. Filmarchitekt sein heißt vor allem ganz



4 Überlebensgroße Barockfigur für den Film „Der junge Baron Neuhaus“
Ein Stukkateur an der Arbeit



1 Dachdecker, Maler, Schmiede und „Straßenbauer“ an der Arbeit (Wirtshaus in dem Film „Der junge Baron Neuhaus“)

genau die Erfordernisse des Filmbaues beherrschen. Wie Filmbauten gemacht werden, hat hier ein anderer Artikel klargelegt und ebenso sind die Gesetze der Filmarchitektur beleuchtet worden.

Jetzt tritt der wichtige Helfer des Architekten in Aktion, der **Filmhandwerker**.

Die Schnelligkeit der Arbeit verlangt unbedingt Spezialisten, und die Fülle des Stoffes, den der Architekt zu gestalten hat, bedingt, daß er sich auf seine Mitarbeiter unbedingt verlassen kann. Diese Tatsache räumt dem Filmhandwerker im Rahmen der von dem Filmarchitekten gegebenen Intentionen eine große Selbständigkeit ein. Filmhandwerker sind meist auch alte Film-„hasen“. Für die schwierige Arbeit des Fassadenputzes einer Filmdekoration gibt es zum Beispiel die Gebrüder Schulze, die auf diesem Gebiet in der Branche genau so bekannt und ein Begriff sind wie etwa das berühmte Filmarchitektenpaar Herlth und Röhrig. Eine besondere Sorge des Filmarchitekten besteht darin, genügend Stukkateure zur Verfügung zu haben. Das ist ein aussterbendes Gewerbe, und nur noch der Film braucht diese Männer, welche eine Rokkokofassade „frei antragen“ können. Der Nachwuchsmangel macht sich hier stark bemerkbar. Bei dem neuen Großfilm der Ufa „Amphitryon“, war manchmal alles beschäftigt, was Berlin an Stukkateuren und Bildhauern aufbringen konnte (siehe die Bilder auf den Seiten 331 bis 333).



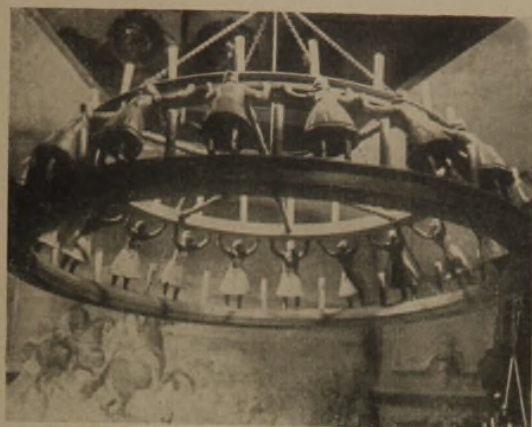
2 Der Prunkwagen für Maria Theresia wird von erfahrenen Kunsthandwerkern gebaut



3 (links) Eine Arbeit der Stukkateure für den Film „Barcarole“



5 (rechts) Die spanische Reitschule in dem Film „Der junge Baron Neuhaus“ wird aufgebaut
Aufnahmen: Ufa



Die Maurer, Dekorateur, Glaser, Tapezierer usw. müssen alle für den Film besonders herangebildet sein. Die Dekoration wird optisch gebaut. Allerdings entsprechend den Forderungen, die unsere neuzeitliche Kamera stellt. Die Zeit der Filmkulisse, die mehr wackelt als das Seelenleid des verlassenen Filmieblings, ist endgültig vorüber. Das scharfe Auge der Linse verträgt keinen Betrug mehr. Es muß solide gebaut werden. Und doch wieder so, daß die Dekoration schnell abgerissen werden kann. Gerade aus Handwerkerkreisen kommen dem Filmarchitekten oft viel wertvolle Anregungen. Denn alle Filmarbeit ist eine Sache der Begeisterung und im gewissen Sinne Kollektivarbeit. Bei der Dekoration zum Film „Barcarole“ zum Beispiel überraschte ein Zimmermeister seinen Architekten mit einer eigens konstruierten Wendeltreppe, die einfach aufzustellen und schnell auseinanderzunehmen war. Bei dem gleichen Film haben Herlth und Röhrig in Besprechungen mit ihren Handwerkern erst ausgeknobelt, wie sie in ihrer Venedig-Dekoration die Wasserstraßen herstellen könnten, auf denen die bunten Gondeln dahingleiten sollen. Diesmal hatten die Dachdecker ihre Stimme abzugeben.

So ist es bei der praktischen Ausführung einer Filmarchitektur immer: Die Marschrichtung und das Ziel liegen fest, aber das kollegiale Verhältnis, die jahrelange Spezialisierung lassen Anregungen und Vorschläge schnell sich durchsetzen und zur Ausführung kommen. In manchem unserer Filmhandwerker steckt ein Stück Erfinder und Bastler. Der Filmarchitekt kennt diese seine wertvollsten Mitarbeiter und weiß sie richtig einzuschätzen, ihnen die rechten Aufgaben zuzuweisen und sie abzugrenzen. Der Filmarchitekt muß allerdings von allem etwas verstehen — seine Arbeit geht bis in die Werkstätten der Mechaniker, wo Waffer ziseliert werden oder eine Trickmaschine gebaut wird, er ist bei

6 und 7 Kerzenhalter und Kronleuchter für den ungarischen Gutshof im „Zigeunerbaron“, in den Werkstätten der Ufa nach Entwürfen des Architekten Schlichting hergestellt

8 (rechts) Aufbau eines venezianischen Spiegels für „Barcarole“

den Kostümschneidern so zu Hause wie bei den Elektrikern, die eine Leuchtfassade herstellen müssen. Er kennt keinen falschen Stolz und kein akademisches Arbeiten; denn er weiß und erlebt es täglich, daß im kleinen Handwerker die großen Leistungen zu suchen sind.

Der Kameradschaftsgeist bei der Filmarbeit ist bekannt. Jener Polier, der zusprang, als eine riesige Wand den haltenden Händen entglitt, und mit seinem Körper die Katastrophe abhielt, ist keine Einzelercheinung. Die Kameraden der Arbeit sprechen heute noch in Dankbarkeit von ihm. Dankbar sind die Filmmänner auch für jedes lustige Wort, das die angespannte Arbeit leichter macht.

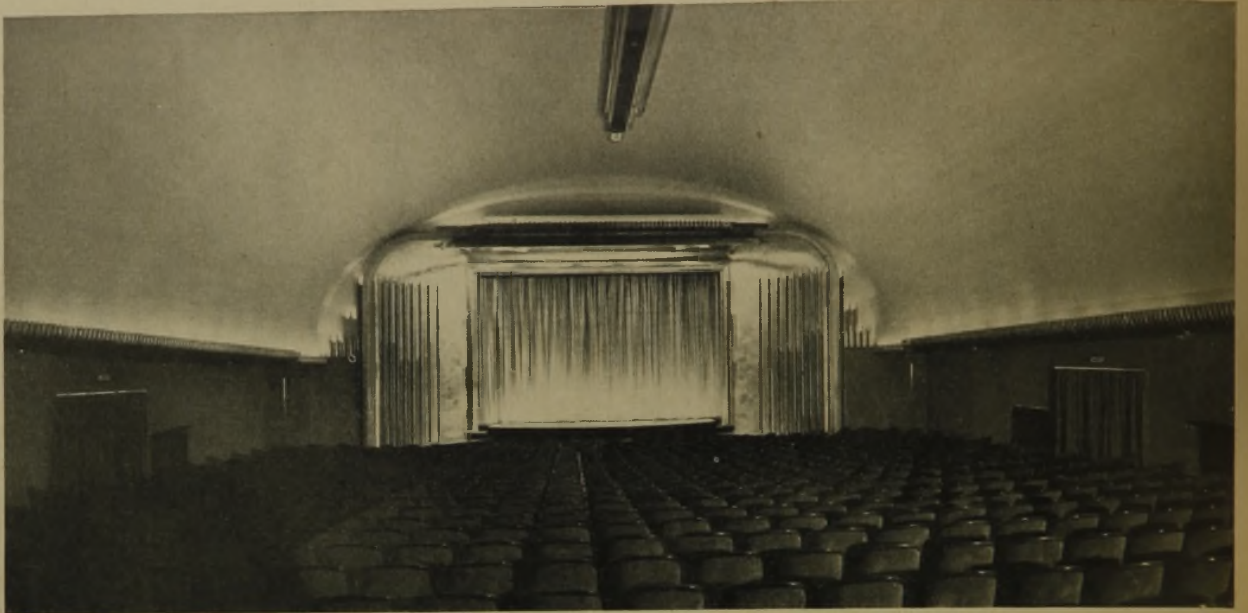
Wenn so ein Großfilm über die Leinwand läuft und die Presse die Bauten lobt, dann sagen die Atelierhandwerker stolz: „Ja — unser Architekt!“ Aber der weiß ganz genau, daß die Umsetzung seiner Vision in die Wirklichkeit nur möglich war durch seine treuen Helfer, die Filmhandwerker. Die aus allen möglichen Sparten des Baugewerbes kamen und unter den Jupiterlampen sich heranbildeten zu Männern, die manchmal vom Film mehr verstehen, als ein großer „Angeber“ von Regisseur.



9 Der Stukkateur formt eine Schale für den Film „Der junge Baron Neuhaus“

10 Der Maler arbeitet an einem Wandgemälde für „Barcarole“
Aufnahmen: Ufa

Neue Lichtspieltheater

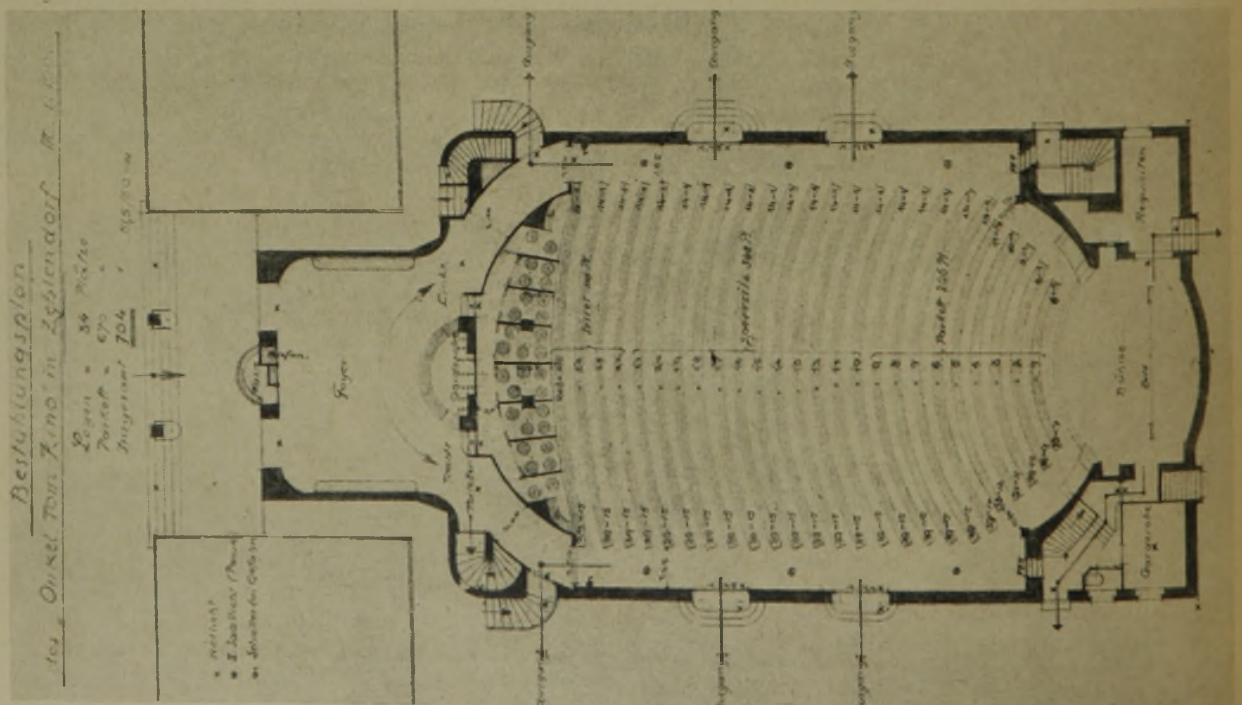


Ein Kino im
Untergrund-
bahnhof

Architekt:
Heinrich Möller, Berlin

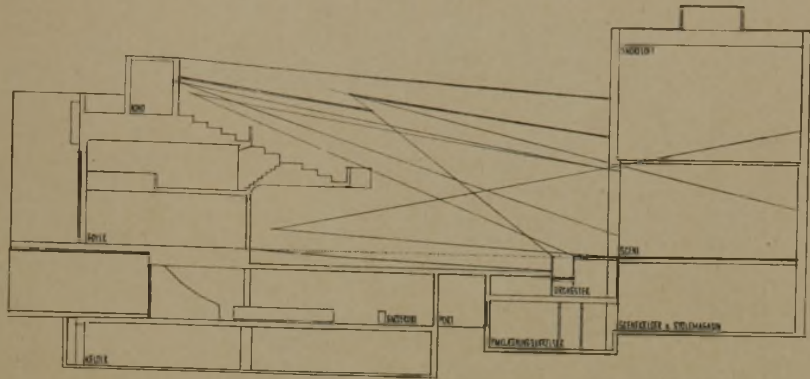
Der Untergrundbahnhof
„Onkel Toms Hütte“ mit
dem Eingang zum Kino

Aufnahmen: Krajewsky

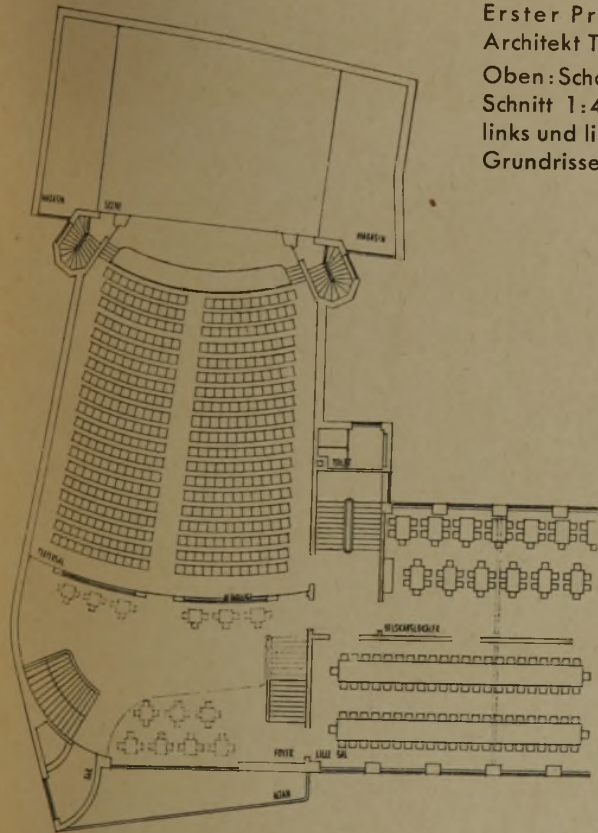


Ein dänischer Kinowettbewerb

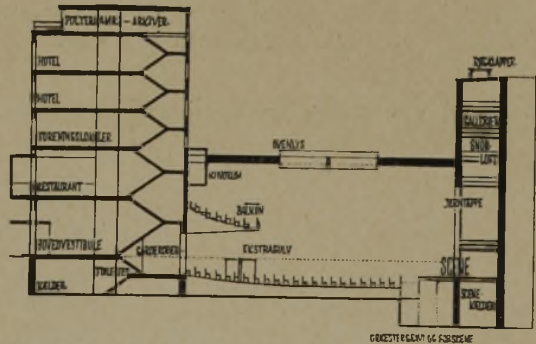
Lichtspieltheater mit Bankgebäude in Nyköbing-Falster
Die beiden ersten Preise



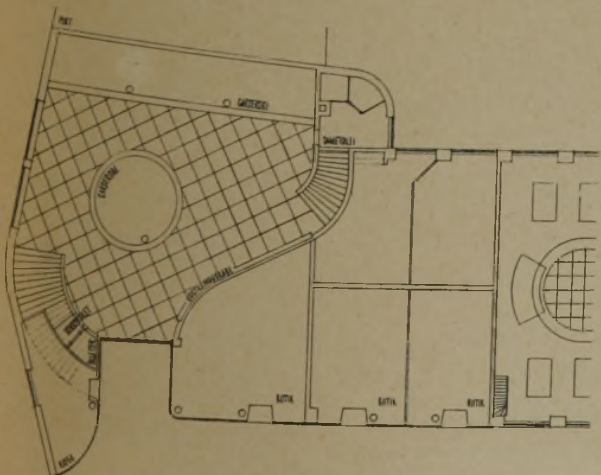
Erster Preis:
Architekt Tage Rue
Oben: Schaubild und
Schnitt 1:400,
links und rechts unten:
Grundrisse



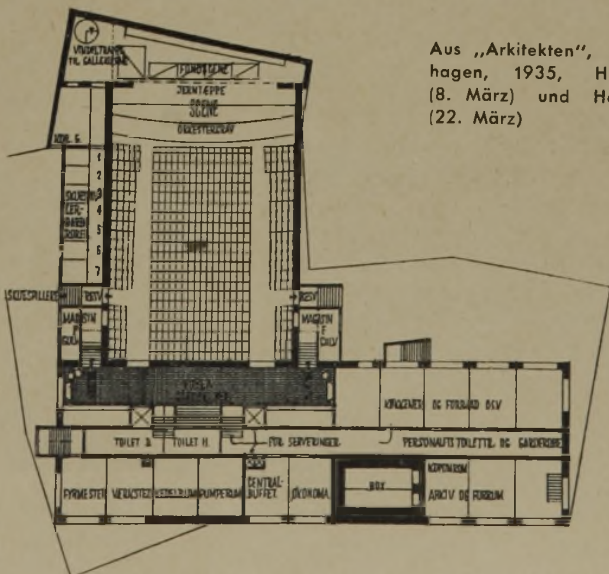
Zweiter Preis:
Arch. Preben Hansen
Rechts: Schaubild,
unten: Längsschnitt
1:600
und Zuschauerraum
(Kellergesch.) 1:600



Erstes Obergeschoß, Maßstab 1:400

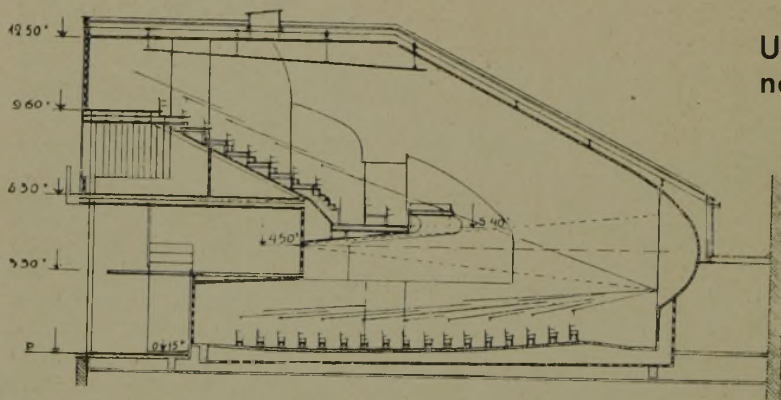
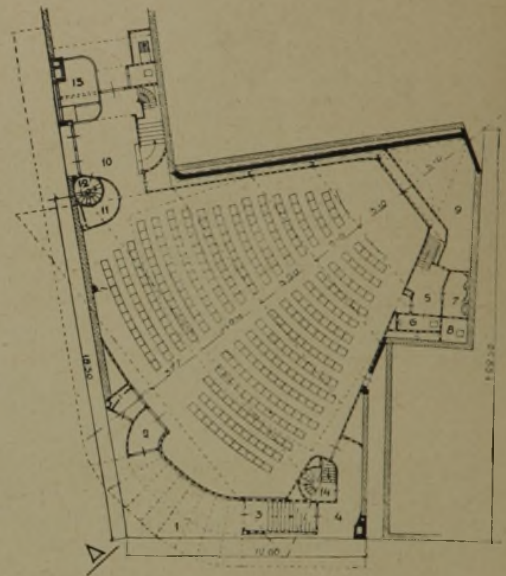
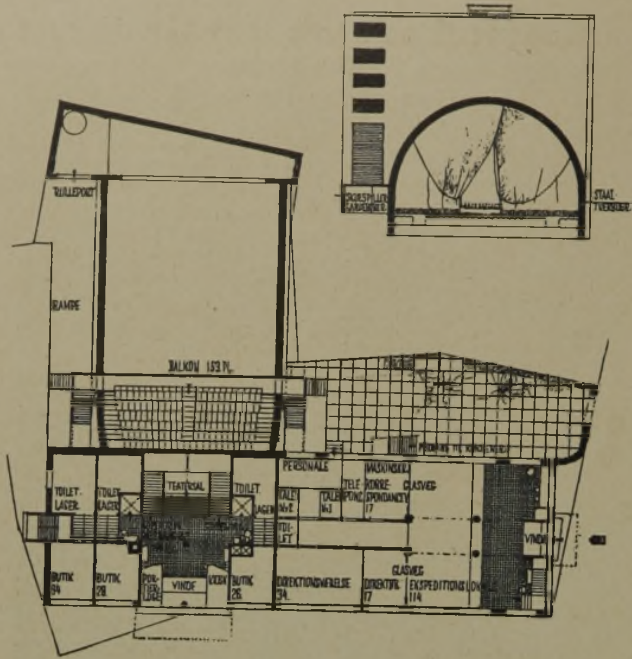


Erdgeschoß, Maßstab 1:400



Aus „Arkitekten“, Kopen-
hagen, 1935, Heft 10
(8. März) und Heft 12
(22. März)

Zweiter Preis im dänischen Wettbewerb: Erdgeschoß und Querschnitt 1:600



Umbau eines holländischen Kinos nach akustischen Grundsätzen

Handelsblad-Cineac in Amsterdam
Architekt Ir. J. Duiker †

Oben Grundriß 1:400, links Schnitt 1:300

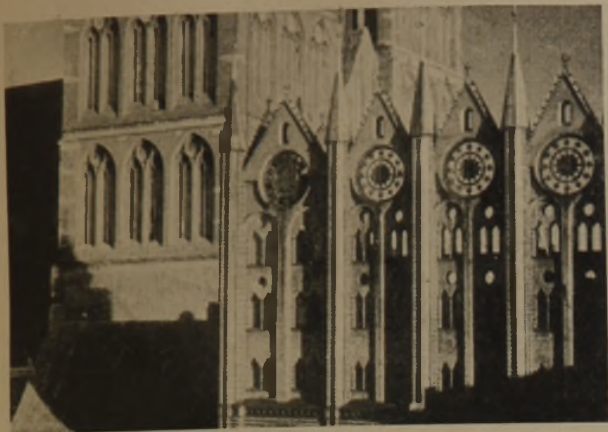
- DELV001
- BESTAAND METSELWERK
 - GEW. BETON
 - NIEUW METSELWERK
 - GEW. BETON
 - STEENGLASWAND
 - DRUPST. WAND 7 cm

Aus „Bouwkundig Weekblad Architectura“, Amsterdam, 1935, Heft 10 (9. März)

Auf den Spuren der Hanse. Ein baugeschichtlicher Film



Die Nikolaikirche in Stralsund wird gefilmt. Aufnahmen: Ufa



Rathaus und Nikolaikirche in Stralsund

Ausstellung Walter Lindgens



Klosterruine in Chorin



Der Dom zu Siena

Der Maler Walter A. Lindgens zeigt zur Zeit in der Galerie Nierendorf, Berlin, Lützowufer 19 a, eine Ausstellung kleiner Gemälde von Domen, Kirchen und Kapellen aus Deutschland, Frankreich und Italien. Die Bilder sind 1934 entstanden und in einer neuartigen Öltechnik gemalt. Architekten, die selbst gewöhnt sind, mit Pinsel und Stift durch die Lande zu ziehen und Bauten mit ihren Einzelheiten zu zeichnen oder zu malen, werden ihre Freude an diesen Arbeiten haben. Besonders fällt der starke architektonische Zeitausdruck auf, der aus den Blättern spricht und die glückliche Übereinstimmung zwischen Zeichnung, Farbe und dargestellten Bauwerken. Wir empfehlen jedem Baugestalter diesen Arbeiten einen Vormittag zu widmen. Die Ausstellung ist werktags von 10 bis 6, Sonntags von 11 bis 1 Uhr geöffnet. B.

Wirtschaftsumschau

Der nachstellige Hypothekarkredit

Die Wohnungsbaupolitik muß sinnvoll in den Rahmen einer gesunden Bevölkerungspolitik eingespannt werden. Dies bedeutet eine Verlagerung des Schwergewichtes in der Bauwirtschaft von der Erstellung des Mietshauses zum Bau der Kleinsiedlung oder des Eigenheimes. Die Finanzierung derartiger Objekte erfordert auf dem Kapitalmarkt eine besondere Umschichtung der Realkredite. Die Stützung des Marktes für nachstellige Realkredite bildet die Voraussetzung für das Gelingen der eingeleiteten Maßnahmen. Die Realkreditinstitute müssen sich mehr als bisher auf das Kleingeschäft umstellen. Für den nachstelligen Kredit müssen besondere neue organisatorische Maßnahmen getroffen werden. Die bisher in die Öffentlichkeit gelangten Reformvorschläge gliedern sich in zwei Gruppen. Die eine erstrebt Mobilisierung und Stützung zweitstelli-

ger Hypotheken, die andere Umbau unseres bisherigen Hypothekensystems nach der Richtung der Tilgungshypothek.

Von verschiedenen Seiten ist die Neugründung eines besonderen Institutes für zweite Hypotheken vorgeschlagen worden. Diesem Institut sollen für seine Beleihungstätigkeit die Rückflüsse aus den Hauszinssteuerhypotheken bzw. der Senkungsbetrag der Hauszinssteuer zur Verfügung gestellt werden. Es wird darauf hingewiesen, daß durch eine derartige Zentralstelle am besten die Baupolitik gelenkt werden könne. Mit der bisherigen Bürgschaftsübernahme ist dies nicht zu erreichen gewesen. Gegen diesen Gedanken der Gründung eines Sonderinstitutes wendete sich, wie wir berichteten, Direktor Wildermuth von der Deutschen Bau- und Bodenbank und errechnete, daß diesem Institut aus den erwähnten Quellen zu geringe Mittel zur Verfügung

stehen würden. Er schlägt vor, diese Mittel nur als Sicherungsstock zu verwenden für im größeren Maßstabe zu übernehmende Bürgschaften durch das Reich bzw. die öffentliche Hand. Die im Gang befindliche Dezentralisation bei Übernahme der Reichsbürgschaften werde eine richtige regionale Verteilung der Mittel ermöglichen.

Umfassenderer Natur sind die Vorschläge zur Gesamtreform des Realkredites. Im Zusammenhang mit der Sanierung des Althausbesitzes und der Abschreibung der Entwertung fordert der Hausbesitz die allgemeine Einführung der Tilgungshypothek. Auch die Gemeinschaftsgruppe Deutscher Hypothekbanken verweist in ihrem Geschäftsbericht für 1934 darauf, daß bei einem künftigen Aufbau des Hypothekengeschäftes die möglichst weitgehende Einführung der Tilgungshypothek angestrebte Zweck besteht darin, einen Umfang der Beleihung zu gewährleisten, der einerseits dem Sicherheitsinteresse des Geldgebers und andererseits dem berechtigten Kreditinteresse des Darlehensnehmers Rechnung trägt. Es handelt sich hier weniger um eine völlige Entschuldung als vielmehr um die Herbeiführung einer für beide Teile tragbaren Belastung des Grundstückes und somit um die Ausschaltung eines Risikofaktors. Durch organisatorische Maßnahmen, z. B. durch eine „Hypothekenschutzbank“ des deutschen Hausbesitzes, wie es der BDA in einem Gutachten Dezember 1933 vorschlug, kann Ersatz für die sogenannte Mündelsicherheit geschaffen werden. Trotzdem wird sich der Zinsfuß der Tilgungshypotheken, wie Liegenschaftsrat Görres, Aachen, ausführt (Deutscher Ökonomist, S. 336), nach der Höhe der Beleihung richten. Für Beleihung bis zu 50 vH käme der Sparkassenzinssatz in Frage, darüber hinausgehende

Kapitalbeträge wären höher zu verzinsen, und zwar müßte je einer 10prozentigen Erweiterung der Beleihungsgrenze eine Erhöhung des Zinsfußes um je ein Zehntel des für erststellige Beleihungen maßgebenden Satzes entsprechen. Eine solche Regelung würde etwa auf die Zinsspannen in der Vorkriegszeit hinauskommen.

Ein Ansatz zu dieser zukünftigen Realkreditorganisation ist in der Bausparbewegung zu sehen. Daher sind auch schon verschiedene Stimmen laut geworden, die die Forderung erheben, daß sich die Bausparkassen nur auf die Gewährung des nachstelligen Realkredites einstellen sollten. Unter den Befürwortern dieses Gedankens sind besonders Dr. Kämper von der Deutschen Bau- und Bodenbank und Baurat Stegemann, Leipzig, zu nennen. Innerhalb der Bausparbewegung selbst herrschen darüber noch sehr geteilte Meinungen, wie das Ausscheiden von Direktor Bröker, Hannover, der als Verfechter dieses Gedankens bekannt ist, aus dem Führerrat und den Ausschüssen des Reichsverbandes deutscher Bausparkassen zeigt. Dieser Frage, die gleichzeitig das Wartezeitproblem der Bausparkassen berührt, gelten Tarifänderungen mit dem System des sogenannten „Freundsparens“, oder das System der Treubau-Gesellschaft, die die erste Hypothek aus dem freien Kapitalmarkt schöpft. Bei der augenblicklichen Struktur des Realkreditmarktes, wo die erststelligsten Hypotheken meistens durch öffentliche Anstalten gegeben werden, dürfte es nicht schwer sein, dem privaten Geldgeber durch Sicherungen die Anlagefreudigkeit wiederzugeben, die er in der Vorkriegszeit bewiesen hat. Es ist zu wünschen, daß durch die Erörterung der Vorschläge bald eine Klärung erzielt wird, die den Weg zum Neuaufbau dieses so wichtigen Marktes freimacht.

R.

DBZ-Kurzaufgabe 1, Auflösung

Es war die Aufgabe gestellt, festzustellen, welchem Zweck das abgebildete Gebäude dient, in welchem Lande es steht und wann es errichtet ist. Hierbei kam es nicht darauf an, die richtigste Antwort zu finden, sondern die treffendste, d.h. die dem Ausdruck des Bauwerkes am nächsten kommende.

Die Preisrichter entschieden, den I. Preis dem Architekten

Friedrich Alfred Hasler, Herrenhut-Sa.

zuzuerkennen. Er schrieb:

„1. Aus der Architektur des Gebäudes ist nicht ersichtlich, welchem Zweck es dient. 2. Es steht in einem Lande, in dem nationale Baugesinnung nicht gepflegt wird. 3. Durch die obigen Antworten erübrigt sich eine bestimmte Antwort.“

Den II. Preis erhielt

Dr. K. Dietz, Frankfurt-M.

Er schrieb:

1. Das Gebäude dient in erster Linie den repräsentativen Zwecken eines großen Industriekonzerne, als Verwaltungsgebäude, Sitz der Zentrale, gleichzeitig verbunden aber mit Nutzzwecken, wofür das Gebäude teilweise als Hotel, großen Stils, betrieben wird und außerdem noch Läden usw. vermietet werden.

2. Das Gebäude steht im Osten der Vereinigten Staaten von Amerika in einem nicht sehr großen Ort, dessen industrielle Bedeutung jedoch erheblich ist.



3. Das Gebäude ist in den letzten 20 Jahren errichtet worden; geschätzt wird die Zeit um 1920.

Tatsächlich handelt es sich um ein Hotel des Moskauer Rates der Sowjets, dessen Bau seiner Vollendung entgegengeht.