

1929-1930

TON *und* BILD



ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 42



Lil Dagover und Ivan Petrovich
in »Der Günstling von Schönbrunn«

„Ich zeichne die GARBO –

Gezeichnet und geschrieben
von Henry Major

im FILM-Gerichtssaal!”

Hollywood, im Oktober.

In aller Herrgottsfrühe, wo sich sogar die Sonne noch gähmend reckt, wandere ich zum Studio hinaus. Ich staune, wie viele Menschen schon wach und wie viele Grundstücke überall zu verkaufen sind. Ich habe das Gefühl, als ob ich zur Schule oder in die Kaserne gehe. Das Studio ist ein Mittelding zwischen Schule und Kaserne. Der soldatische Schuldiener steht vor dem grossen Tor.

„Freiwilliger Filmschauspieler Major!“ — melde ich mich.

„Passiert!“

Die Ecke des Studios, wo ich zu tun haben werde, ist voll von fremden Menschen, die sich anscheinend alle kennen. Die Dekoration: ein französischer Gerichtssaal, in welchem der Mordprozess gegen Greta Garbo verhandelt wird. Ueber dem Vorsitzenden die Büste des Fräuleins La France.

Auf dem Podium des grossen Gerichtssaales zwirbelt der Vorsitzende im roten Talar seinen Schnurrbart und pudert sich. Neben ihm raucht einer der Beisitzer seine Pfeife. Von den zwölf Geschworenen schläft einer, obwohl die Verhandlung noch gar nicht begonnen hat. Ein guter Engel in Hemdsärmeln kämmt sie der Reihe nach. Der Schlafende ist zum Glück kahl, — er wird nicht gestört.

Die Gerichtsberichterstat-ter sind echte Journalisten. Sie wurden zu diesem kleinen Spielchen besonders eingeladen; es ist verständlich, dass sie den Journalisten gut spielen.

Der Saal hat keine Decke, oben, unten brennen helle Lampen; das Aufnahme-Maschinengewehr wird hin und her geschoben. Jacques Feyder, der Regiebefehlshaber, dirigiert deutsch; wenn er in Wut gerät, französisch, und wenn er sich vergisst, englisch. Er arbeitet mit der Sorg-

junge. Keiner von ihnen hat eine fleckenlose Vergangenheit, jeder von ihnen hat schon einmal gezeichnet oder gemalt. Der bezaubernde alte Herr mit blauen Augen war sogar Porträtmaler, was er mit Photographien seiner Werke beweist. Damals waren sein Bart und Schnurrbart noch schwarz; er malte nur holzköpfige Gouverneure.

Ich lungere herum, rauche Zigaretten. Der Saaldiener mit der grossen Nase erzählt der französischen Witwe, dass er neun Tage lang mit dem grossen Star bei einem anderen Film gearbeitet hat. Das wird eine Sensation werden! Die Komparsen warten, unterhalten sich miteinander, machen Witze. Die ernsteren lesen Detektivromane. Dort sitzen vier, die sich eine grosse Zeitung über die Knie gebreitet haben, auf der sie Karten spielen.

Der gute Engel frisiert jetzt die Zuhörer. Er macht es der Reihe nach, so wie der Eigentümer eines Panoptikums die unbewegten Haare der ersten Puppen ordnet. Die Zehn-Minuten-Pause, die zwei Stunden dauerte, ist zu Ende. Der Hilfsregisseur ruft:

„Richter und Zeichner!“

Jeder nimmt seinen Platz ein. Ich sitze zwischen den Zeichnern und überlege, ob heute examiniert wird, — werde ich hilfsdiensttauglich oder k. v.? Während der Vorbereitungen rauchen wir, mein Nachbarzeichner und ich, Zigaretten. Er ist ein blonder Bosniake mit schwar-

zer Künstlerkrawatte, von Beru. Theaterdekorateur, macht seit sieben Jahren Komparserie, da er damit mehr verdienen kann.



„Angeklagte, Sie heissen?“

„Greta Garbo . . .“

falt eines Goldarbeiters.

Die Zeichner haben einen Platz für sich bekommen. Sechs Aushilfszeichner wurden bestellt. Alte und



Der Vorsitzende pudert sich . . .



. . . dafür raucht der Beisitzer seine Pfeife

Ich weiss nicht, welchen Schauspielers die Garbo ermordet hat, aber ich kenne einige, um die es nicht schade wäre. — Die Beweisstücke und die Photographie des Opfers liegen in einem Kästchen. Wenn die Garbo kommt, müssen wir mit grossem Eifer zeichnen. Wir probieren diese Szene. Der Hilfsregisseur ruft durch das Megaphon: „Aufnahme!“

Oben auf der Sonne kann es nicht heisser und heller sein, wie es hier ist. Die Apparate summen leise. Die Garbo kommt nicht, aber wir müssen doch zeichnen, als ob sie da wäre. Dann ertönt das Megaphon. Der Bosniake löscht seine Zigarette schnell aus, aber der Rauch ist noch in seinem Mund geblieben. Er wagt nicht zu atmen, erstickt fast, und zeichnet fieberhaft etwas, das den Zeichnungen der Kinder oder Wahnsinnigen gleicht. Wir haben die Szene dreimal „gespielt“, aber die Garbo kam doch nicht.

Neue Pause. Ein flinker, kleiner Mann stellt sich vor. Er ist der Diener der Garbo — aber nur im Film. Meistens spielt er Diplomatenrollen. Er ist glücklicher Familienvater und zeigt ein Photo seines Babys. Reizend.

Neuer Schlachtruf: „Richter und Zeichner!“

Abermals werden Skizzenbuch und Bleistift gezückt. Der Apparat ist auf die andere Seite geklettert. Jetzt kommt die Garbo in einem schönen schwarzen Kleid, hinter ihr zwei französische Gefängniswärter. Der eine ist ein Däne, der andere ein Italiener. Das blasse Gesicht der Garbo flattert wie die Flügel eines sterbenden

Schmetterlings. Die ganze Gesellschaft starrt sie andächtig an. Das ist zwar nicht in der Rolle, aber die Komparsen fühlen jetzt ihre eigene Wichtigkeit, da sie mit der Garbo spielen. Heilige Sekunden! Conrad Nagel, der Verteidiger, reicht der

Garbo die Hand. Apparate summen. Zeichner zeichnen.

In der Pause erklärt der deutsche Unterseebootkapitän im schwarzen Talar, dass der Verteidiger der ehemalige Geliebte der Gattenmörderin Garbo sei. Die Garbo wird ihre Strafe abbüssen und dann die Gattin

Zeichenunterricht. Richter, Rechtsanwalt, Geschworene, Saaldiener — alle zeichnen. Ein Richter mit schwarzem Bart fabriziert geometrische Porträts und malt mit einem äusserst spitzen Bleistift die Schatten dazu. Er klagt mir, dass er vor zwei Jahren in einem Film einen Zeichner gespielt habe; seitdem muss er immer zeichnen.

Am fünften Tage sind wir bereits eine grosse Gemeinschaft geworden. Jede Kleinigkeit im Zusammenhang mit dem Gerichtssaal ist uns wichtig. Jeder weiss alles über den anderen, über die Garbo, über den Regisseur, den jeder für einen feinen Mann hält. Man versteht gar nicht, wie er Regisseur werden konnte. Ein junges Paar verabredet ein Stelldichein für nächste Woche in Sibirien — dort spielt nämlich der nächste Film. Bis dahin treffen sie sich noch täglich um fünf Uhr nachmittags in der Gänsereihe vor dem Kassenschalter.

Der alte Porträtmaler hat seine Landschaftszeichnung, die er vor fünf Tagen begonnen hat, beendet. Zwei verlassene kahle Bäume stehen am Rande des

„schattierten“ Weges. Eine Winterlandschaft. Die Haare des Porträtisten sind weiss wie sein Zeichenpapier, in seinen rosigen Händen hält er einen gelben Bleistift. Der Winter, den er gezeichnet hat, ist warm, die stacheligen Haare der

Bäume sind schwarz, aber nicht so hart wie die der alten Gouverneure. Der Himmel ist graphitgrau — aber plötzlich erstrahlen die Lampen im Studio, und der alte Porträtist blickt mit einem verlegenen Lächeln um sich, als ob er ertappt worden wäre. Er muss aufhören zu

erzählen. Die Lampen strahlen Wärme aus, und mit schmerzlicher, langgezogener Stimme heult uns das Megaphon entgegen: „Richter und Zeichner!“



Zeichnen steckt an . . . selbst der Richter . . .



Die »göttliche« Greta mit ihrem Regisseur Jacques Feyder

des Verteidigers werden. So kommt die Gerechtigkeit zu ihrem Recht und das Publikum auf seine Kosten.

Am dritten Tage habe ich bereits viele Bekannte. Jeder nimmt bei mir

ARNOLD HÖLLRIEGEL MORALISCHE GESCHICHTE

Fünf Minuten nach acht Uhr. Ich warte auf dem Bahnsteig eines Stadtbahnhofes auf meinen Zug. Auf einer Bank im Dunkeln sitzt ein netter kleiner Junge neben seiner Mama und langweilt sich genau so wie ich. Auf einmal leuchtet sein Gesicht merklich auf. „Du, Mama!“ ruft er, „da is'n Automat, da kannst du mir Schokolade kaufen!“ „Das geht nicht!“ sagt die Mama. Der Junge fragt: „Warum nicht?“ „Ja,“ sagt die Mama, „jetzt ist schon acht Uhr vorbei und um acht Uhr werden alle Geschäfte und Automaten geschlossen!“ Der Junge versteht, dass er wieder einmal gegen eine der unbegreiflichen Härten und Schwierigkeiten dieses mysteriösen Lebens angerannt ist, und gibt sich zufrieden. Ich hingegen fühle, wie mich ein kategorisches Imperativchen kitzelt. Ich stehe auf, gehe langsam und deutlich zu dem Automaten hin und werfe einen Groschen ein, obwohl mir plötzlich einfällt, dass ich furchtbar unüblich, unpädagogisch, unberechtigt handle, indem

ich diesem Jungen eine Lüge seiner Mutter enthülle. Ach was, soll die Mutter eben nicht abgeschliffene, handliche Lügen in ihren Sohn einwerfen wie die Groschen in den Schokoladenautomaten! Pädagogische Lügen haben kein besonderes Recht darauf, ungestraft zu bleiben. Klick! sagt der Automat. Eine Tafel Schokolade fällt heraus. Sie beginnt förmlich zu schmelzen unter den Blicken des Jungen. „Mama!“ sagt er bloss. Sie sieht mich zornig an, kann aber den Zorn nur an dem armen Jungen auslassen: „Vor dem Abendessen isst man keine Schokolade, du Bengel!“ Ich setze mich auf die Bank und entfalte das Abendblatt. Die Tafel Schokolade lege ich unachtsam zwischen mich und die Mama. Mein Zug fährt ein. Ich stehe schnell auf und steige in das nächste Coupé. Aber ich blicke aus dem Fenster. Da sehe ich, schon im Wegfahren, wie die Mama die vergessene Tafel Schokolade aufnimmt und sie dem Jungen reicht. Es geht nichts über Grundsätze in der Pädagogik.

200 000 Dollar –

**Paul Whitemans Ausflug
nach Filmland**

für nichts

Nicht jeder Film bringt Millionen ein. Im Gegenteil — es gibt auch welche, die zwar Millionen gekostet haben, aber niemals gezeigt worden sind und keinen Cent einbrachten. Erst vor anderthalb Jahren war eine der grossen amerikanischen Filmfirmen gezwungen, einen Film, den kein Geringerer als Erich von Stroheim gedreht hatte, mit Gloria Swanson in der Hauptrolle, einfach abzuschreiben, da der Film so schlecht geworden ist, dass man nicht wagte, ihn herauszubringen. Der Film hat 800 000 Dollar gekostet und hiess „Queen Kelly“.

Jetzt ist auch dieser Rekord geschlagen worden. Die „Universal“ hat nämlich die Kleinigkeit von 400 000 Dollar für einen Film ausgegeben, der nicht einmal gedreht wurde. Und die Hauptrolle in dieser Geschichte spielt Paul Whiteman, der zentnerschwere Jazzkönig. Er hätte auch die Hauptrolle in dem Film spielen sollen. Carl Laemmle hatte ihn gegen ein phantastisches Honorar als Hauptdarsteller verpflichtet, für einen Film, der den Titel „Der Jazzkönig“ hätte tragen sollen. Whiteman erschien im Juni tatsächlich in Hollywood; er brachte seine ganze Kapelle mit, wurde mit einem Riesen-Tam-Tam empfangen; für das Orchester wurde im Studio der „Universal“ ein besonderes Klubhaus mit allen

Bequemlichkeiten errichtet — alles schwamm in Glück, nur das Manuskript des Millionenfils war noch nicht fertig. Eigentlich war es fertig, nur weigerte sich Whiteman, es zu spielen. Die Autoren haben nämlich in der Eile der Arbeit ganz und gar vergessen, dass der brave Whiteman drei Zentner wiegt, und also nicht ganz geeignet sein dürfte, als Liebesheld zu agieren. Was konnte man tun? Man beauftragte zwei andere Autoren, darunter Charles McArthur, den Verfasser des auch in Berlin bekannten Reporterstückes „Front Page“. Allein — auch dieses zweite Manuskript sagte Whiteman nicht zu, und er wies auch das dritte Buch zurück, das für ihn James Gillespie und Mark Hellinger geschrieben haben. Dieses Hin und Her dauerte drei Monate lang. Und dann erklärte Paul Whiteman ganz einfach und ungezwungen, dass er jetzt Hollywood verlassen müsse, da er durch anderweitige vertragliche Verpflichtungen gebunden wäre. So sprach er und verliess die Metropole des Films.

Da er aber ein ausgezeichnete Kaufmann ist, weilte er nicht ganz umsonst drei Monate lang in Kalifornien. In den drei Monaten kassierte er die hübsche Summe von 200 000 Dollar ein. Andere Vorbereitungen kosteten ebensoviel.



Ein Abschiedslächeln,
das 200 000 Dollar gekostet hat

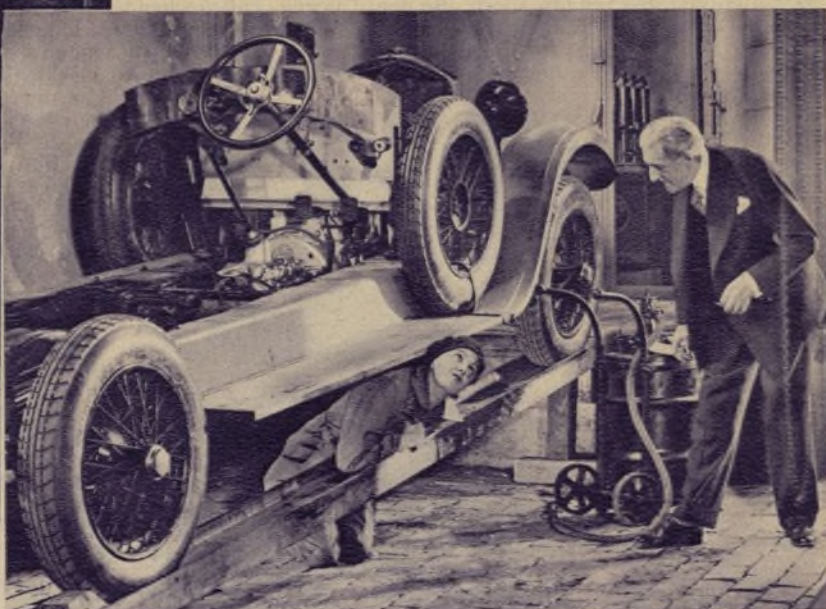
Unter anderem wurde ein Orchesterpult gebaut, das allein 50 000 Dollar kostete. Es waren schon die meisten Darsteller engagiert, Architekten und Dekorateure arbeiteten und wurden bezahlt, und so kam alles in allem das nette Sümchen von 400 000 Dollar zusammen, — für einen Film, aus dem nicht ein einziges Meter gedreht wurde.

Ein Film spricht zwei Sprachen



So will es die neue Macht, der Tonfilm!

Die Internationalität des stummen Films, der alle Sprachen beherrschte, hat aufgehört. Wenn ein Film sich bezahlt machen soll, muss er jetzt in mehreren Sprachen reden. E. A. Duponts »Atlantic« — in London gedreht — machte den Anfang deutsch und englisch, jetzt hat die Tobis in Berlin mit Carl Fröhlich den Film »Die Nacht gehört uns« in deutscher und französischer Sprache hergestellt. Alle Szenen sind zweimal gedreht worden — einmal mit den deutschen, dann mit den französischen Darstellern



Zweimal dieselbe Szene:

Oben: Charlotte Ander und Walter Janssen, die deutschen Hauptdarsteller, oben rechts: Marie Bell und Henry Roussel, die Franzosen



Eine Szene, die in jeder Sprache spricht . . .
Fröhlich-Film



Das Heer der 60 000

Jeder Zug der pazifischen Bahnen bringt neues Menschenmaterial nach der Filmstadt Hollywood, Menschen, die glauben, dass man auf sie nur gewartet hat. Nein, man hat nicht auf sie gewartet und man wird auch nicht auf die anderen, die noch kommen werden, warten!

Die Filmaspiranten, die ihren Mut und ihre Begeisterung aus unzähligen Filmen gewonnen, all die Spielnuancen und Eigentümlichkeiten der populären Stars in sich aufgenommen haben, versuchen nun, mit einer Pose und sicherem Auftreten, Zugang zu den Ateliers zu erzwingen. Locken nicht Ruhm und Riesengage?

Aber die Tore der Ateliers sind geschlossen und öffnen sich nur den Angestellten und den Schauspielern, die den beneideten Vertrag schon in der Tasche haben. Man wird an die Engagementsbureaus verwiesen. Bedauernd zuckt



Tonfilm-Zwillinge
Metro-Goldwyn

Geld erwirkt. Der Tonfilm hat nun neben den Rassen- oder Körpertypen noch die Sprachtypen geschaffen. Wie es nun eine „Lärmtheke“ gibt, d. h. eine Kartothek, welche alle möglichen Geräusche und Tonnuancierungen enthält (vom Niesen bis zum Pfergetrappel), so gibt es auch ein Register von „Stimmbegabten“, welche als Stimmtypen gelten können: Stotterer, Ausländer, die die englisch-amerikanische Sprache mangelhaft oder komisch sprechen, und andere mehr. Schauspieler aus allen Erdteilen, welche in Hollywood ihr Glück versuchen wollen, finden nun leichter eine Beschäftigung, wenn es darauf ankommt, eine ausländische Sprache im Film aufzunehmen. Die Engagementsbureaus vermitteln die Arbeitsmöglichkeiten gegen entsprechende Gebühr, aber sie vermögen nur einem kleinen Prozentsatz der Arbeitssuchenden (und noch immer vom Film Angelockten) zu einer

Verdienstmöglichkeit zu verhelfen. Da alle Filmateliers in Hollywood zusammen pro Tag nicht mehr Statisten brauchen als unge-8000 bis 9000, so kann man sich schnell ausrechnen, wie erbittert und gewaltsam im „Film-paradies“ der Kampf ums tägliche Brot aussieht. Jeder sechzigste Statist hat die Möglichkeit, am Tage etwas zu verdienen, und dies ist auch nicht mehr als 7,50 Dollar, eine Summe, von der man zur Not zwei Tage leben kann. Eine Umfrage hat ergeben, dass es in Hollywood nur eine einzige Statistin gibt, die das ganze Jahr hindurch jeden Tag (ausser Sonntag) Beschäftigung am Film fand.

Sehr oft kommt es zu leidenschaftlichen Kämpfen vor den Engagementsbureaus. Der Janning-Film „Der letzte Befehl“ hat hierzu erschütternde Bilder gezeigt. Es wird nichts danach gefragt, ob einer reich oder arm, elegant oder adlig ist. Wer am schnellsten läuft (oder fährt), wer am rücksichtslosesten, wird das Rennen machen. Die anderen neunundfünfzig aber müssen weiterlaufen, um ein paar Dollar zu verdienen.

Die von Douglas Fairbanks gegründete Filmakademie hat, ebenso wie die Filmdirektoren selbst, immer wieder versucht, in Aufrufen und Hinweisen die breiten Massen vor einer blinden Flucht nach Hollywood abzuhalten. Aber ... es half nichts. Immer neue Menschenmengen werden nach Kalifornien geworfen. Immer grösseres Elend entsteht. Aber von dieser Not weiss man nichts in den Kreisen, denen von Hollywood nichts weiter geläufig ist als die Riesengagen, Paläste, Vergnügungen und der Luxus von einigen wenigen Prominenten. Schück.



Das Heer der »Extras«, die vor einem Atelier in Hollywood warten



Eine lustige Fahrt
Metro-Goldwyn

Schlechtes Deutsch in guten Filmen

In jener Zeit, da man noch mit Filmen Experimente machte, weil man den sogenannten Publikumsgeschmack noch nicht kannte, der angeblich Liebe, Gefahr, Rührung und happy end verlangt, in jener Zeit also schuf man Filme, die keine Texte hatten. Der Film an sich, der reine Film, der absolute Film, die Verkörperung des Nurfilmischen nannte man das; im übrigen war es genau so wie mit der Masse der anderen Filme: ein Teil war gut und ein Teil war weniger gut.

Eins aber hatten die Filme ohne Text vor ihren betexteten Brüdern voraus: weil in ihnen kein Deutsch vorkam, kam in ihnen auch kein schlechtes Deutsch vor. Und das ist ein sehr wesentlicher Vorzug.

Man braucht kein Oberlehrer zu sein, um an manchen Filmtexten, die uns serviert werden, Anstoss zu nehmen. Man braucht auch kein Fanatiker der Sprachenreinigung zu sein, um über manchen deutschen Filmsatz zu stolpern. Nur ein klein bisschen Sprachgefühl braucht man zu haben und eine abgeschlossene Realschulbildung, dann wird man staunend vor der Leinwand sitzen, auf der manchmal zwischen guten photographischen Leistungen plötzlich sprachliche Minusleistungen, ja geradezu Vergehen gegen die deutsche Sprache auftauchen.

Das Sonderbarste ist, dass solche Sprachschnitzer nicht nur in kleinen Filmen vorkommen, sondern auch in grossen Filmwerken, die in den besten Kinos gezeigt werden. Natürlich: mir und mich wird im Filmtext nicht verwechselt, solche Krassheiten bleiben uns erspart. Aber was wir sonst lesen müssen, und zwar sehr genau lesen müssen, da die Zeit, die zum Lesen der Texte gelassen wird, Rücksicht auf die Buchstabierermittler, geht über das Mass der erlaubten Sprachfreiheit oft weit hinaus. In einem Film, der in einem grossen Theater am Nollendorfplatz lief, kam z. B. kürzlich unter anderen Sprachmerkwürdigkeiten der Satz vor: „Wage ihn nicht, noch einmal zu schlagen ...“, und man muss schon sehr grosszügig sein, wenn man solchen Schnitzer als blossen Irrtum gelten lassen will. Noch öfters allerdings als solche Vergehen kommen logische Fehler vor: „Deine Lippen sind zum Küssen geschaffen und nicht zum Schluchzen und Klagen“, wurde in einem anderen Film behauptet, und es wurde nur leider nicht gesagt, wie man eigentlich mit den Lippen schluchzt ...

Die Zahl der Beispiele liesse sich beliebig vermehren, wenn es nicht vorsorglich in den meisten

Kinotheatern zu dunkel wäre, um die Leinwandtexte abschreiben zu können. Im übrigen zeichnen sich die ausländischen Filme, die bei uns gezeigt werden, dadurch aus, dass Vergehen wider die Sprache in ihnen viel seltener sind. Hier waren Uebersetzer am Werk, die nicht nur sinngemäss, sondern auch mit grammatikalischen und orthographischen Kenntnissen arbeiteten. Bei den deutschen Filmen aber wird leider häufig in allem, was die Texte angeht, geflüstert, und gar auf ein simples Komma mehr oder weniger kommt es selten an.

Der Tonfilm — jawohl, der Tonfilm darf auch in dieser Betrachtung nicht fehlen — wird vermutlich, so paradox es klingt, die Klagen über das schlechte Deutsch verstummen lassen. Dem Tonfilmtext wird ja viel mehr Sorgfalt zugewendet; wenn erst ein paarmal geprobt ist, wie die Worte im Munde am besten herumgedreht werden, dann wird man auch bemerken, was an ihnen falsch und schlecht ist. Wenn sich aber doch noch Fehler einschleichen, so wird man sie überhören: Der logische faux pas lässt sich bei einer angenehmen Stimme leichter verdecken als bei kalten Buchstaben auf der Leinwand, und den orthographischen Fehler vernimmt man überhaupt nicht. Der Tonfilmtext hat vor dem geschriebenen Filmtext unter anderem voraus, dass eine Rede keine Schreie ist. H. K.



Grosse Wäsche ...
Metro-Goldwyn

Aus der WERKSTATT

Das Wort von der „entfesselten“ Kamera ist nicht mehr neu. Auf der Suche nach neuen Möglichkeiten der Einstellung, nach einem neuen Sehen der Szene, der Darsteller, nach neuen Erscheinungsformen des Raumes musste die Kamera entwurzelt werden; sie durfte nicht mehr starr und stehend bleiben, sie musste gehen lernen, fahren und rasen, in dem Tempo des



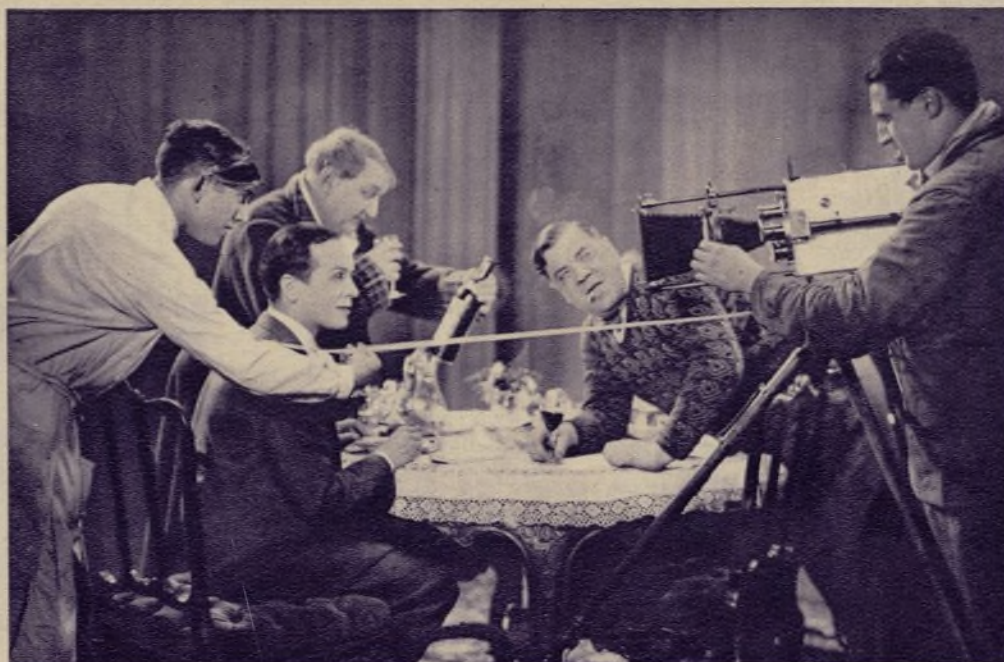
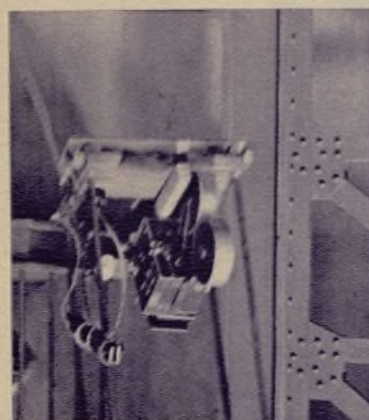
Die Kamera fährt Auto . . .



. . . sie hängt mit dem Operateur in der Luft

. . . rückt ganz dicht an den Darsteller heran . . .

. . . und kann auch allein fliegen . . .



Menschenschrittes, des Galopps, des sausenden Autos; sie musste lernen, durch die Luft gleiten, schwimmen und schweben, um all die Täuschungen hervorzaubern zu können, die nun einmal unerlässlich sind, wenn im Kino jene Illusion geschaffen werden soll, ohne die kein Film bestehen kann. Die neue Kamerakunst, deren Wiege in Deutschland stand und die von Russen und Amerikanern erst übernommen worden ist, diese Befreiung des Aufnahmeapparats von der Erdschwere, gehört zu den charakteristischen Eigenschaften des Films von heute. Und wenn es auch vielleicht nicht immer hübsch ist, den Kinderglauben zu nehmen — es ist um so interessanter, einen Blick hinter die Kulissen werfen zu können, in die Werkstatt, wo die Zauberei der Filmleinwand entsteht, zu sehen, mit welchen Tricks gearbeitet wird, um uns zu täuschen. Mancher dieser Tricks ist zeitraubender als die grösste Spielszene — und er kostet auch mehr Geld.

Der Günstling von SCHÖNBRUNN





Der Film ist vielleicht noch vielgestaltiger als das Theater. Wie viele Gestalten muss eine Filmschauspielerin darstellen, in wie viele muss sie sich hineinleben können! Denn mit der Maske allein ist es noch lange nicht getan; das Leben einer Figur auf der Leinwand entsteht aus dem inneren Erleben der Darstellerin, und jede Gestalt, selbst die am feinstenersonnene, wird starr und kalt bleiben müssen, wo dieses innere Erleben fehlt. So muss man bei jeder Rolle nach einem Halt suchen, nach einer bestimmten Auffassung, die die ganze Darstellung entscheidend zu beeinflussen und zu charakterisieren vermag. In diesem Film war sie leicht gegeben — man musste nur überlegen, welcher Kern in der Figur, in der Rolle steckt. Ich überlegte mir und fand die Lösung — auch eine Kaiserin ist nur eine Frau.

Lil Dagover

DER GÜNSTLING VON SCHÖNBRUNN

Regie: Erich Waschneck

Manuskript: Ladislaus Vajda — Photographie: Friedel Behn-Grund — Produktionsleitung: Georg Witt

Gesamtleitung: Hermann Millakowsky

Oberst Trenck Iwan Petrovich

Die Kaiserin Lil Dagover

Gräfin Nostiz Vera Malinowskaja

Kaiser Franz Henry Stuart

Trencks Diener Curt Vespermann

Die Ordonnanz J. Mylong-Münz

EIN TONFILM DER GREENBAUM-FILM GmbH. (SYSTEM TOBIS)

VERLEIH FÜR DEUTSCHLAND: **BAYERISCHE** FILMGESELLSCHAFT m. b. H.
im Emelka-Konzern

Es war noch in der Schule, in der sechsten oder siebenten Gymnasialklasse — in Deutschland würde man Tertia oder Sekunda sagen —, dass ich zum ersten Male von dem Obersten Trenck gehört habe, der an der Spitze seiner Panduren unter den Fahnen von Maria Theresia kämpfte. Es musste ein wilder Gesell gewesen sein, dieser Trenck, mit seinen Haarzöpfen, mit den Pistolen und dem Handschar im Gürtel: einer, der sich nicht nur aufs Kriegshandwerk verstand, sondern auch auf Wein, Weib und Spiel, ein ganzer Kerl, stämmig und verwegen, der keine Furcht und keine Schwäche kannte, dabei ein Gentleman, ein Ritter ohne Furcht und Tadel wie sein französischer Kollege Bayard. Damals ahnte ich freilich noch nicht, dass ich mir einmal die Haarzöpfe anstecken werde, um diesen Trenck im Film zu spielen. Damals spielten wir noch im Stadtwäldchen „Pandur“ — und bewunderten im Kino Waldemar Psylander oder den dicken Onkel Bunny. Aber die Wege des Schicksals sind nicht zu erforschen, und dieses Schicksal wollte, dass ich mich einmal in die Gestalt des Helden meiner Kindertage verwandle. Und so hat mich kaum jemals eine Rolle derart gefreut wie diese . . .

Trenck





Schloss Schönbrunn



Das ungarische Tiefland. Irgendwo an der kroatischen Grenze. Vor hundertfünfzig Jahren. Eine Kutsche jagt dahin, die Pferde schon müde von der langen Fahrt. Da tauchen wilde Gesellen auf. Zigeunerbanden überfallen die zwei Damen, die allein in der Kutsche reisen, berauben sie, wollen sie verschleppen. Im letzten Augenblick kommt ein Reitertrupp herangesprengt, verjagt die Zigeuner, nimmt ihnen die Beute ab und der Führer der Reiter ladet die zwei Damen auf sein Schloss ein. Es ist der Pandurenführer Trenck. Und die Damen? Die eine nennt sich die Juweliersgattin Amreiter aus Wien. Die andere ihre Freundin. Trenck verliebt sich in die Amreiterin, aber die Damen sind in Eile. Sie müssen weiter. Und Trenck muss sich mit einem Kuss begnügen und einem kostbaren Ring, den ihm die Fremde schenkt.

Ein Trenck vergisst aber nicht. Er fährt nach Wien. Sucht. Vergebens. Die Fremde hatte ihm einen falschen Namen gesagt. Trenck verfällt dem Trunk und seine Leute randalieren in Wien bald so wild, dass Trenck zur Kaiserin Maria Theresia gerufen wird. Ad audiendum

verbum regium. Dort erkennt er in der Kaiserin die Fremde, die ihm Ring und Kuss gegeben. Auch die Kaiserin hat ihn erkannt, und sie will den Ring zurückhaben, der ein Geschenk ihres Gatten war. Sie lädt Trenck, der mit seinem Regiment in den Krieg ziehen will, in das Haus ihrer Hofdame, der Gräfin Nostiz. Unerwartet erscheint der Kaiser. Die Gräfin versucht ihn festzuhalten, die Kaiserin darf nicht überrascht werden. Der Kaiser wird zu der Gräfin zudringlich — in diesem Augenblick erscheint Trenck, und der Kaiser erblickt den Ring an seinem Finger. Er wird argwöhnisch. Sucht den Ring bei seiner Frau. Einmal gelingt es Maria Theresia, den Argwohn abzuwenden, aber jetzt muss sie den Ring wieder haben. Sie schiekt die Gräfin ins Feldlager, um ihn zu holen. Sie kommt aber zu spät. Schon war ein Vertrauter des Kaisers da. Trenck wurde in einen Konflikt verwickelt, er zieht seinen Degen, er kommt vors Kriegsgericht. Soll auf die Festung. Aber die Kaiserin rettet ihn und er flieht mit der kleinen Gräfin, die ihn liebt. Die Kaiserin bleibt zurück. Sie gehört zu denen, die entsagen müssen.



Lil Dagover

Iwan Petrovitch

Vera Malinowskaja



Kaiser und Hofdame
(Henry Stuart und Vera Malinowskaja)

Film-Histörchen

Der Herr Direktor lässt den bekannten Filmautor rufen: „Ich habe was für Sie. Einen Tonfilm! Sie haben freie Hand, können schreiben, was Sie wollen. Es muss bloss zu meinem Titel passen. Ein herrlicher Titel: „Helm ab zum Gebet!“... Es darf aber kein Militärfilm werden.“

★

Man hatte beschlossen — es war noch bei der seligen Defu —, unter Jacques Feyders Regie Zolas „Therese Raquin“ zu verfilmen. Einer der Direktoren, ein Deutsch-amerikaner, eilt zum Propagandachef:

„Wir müssen mit der Reklame beginnen! Ganz amerikanisch! Sie müssen zusehen, dass der Roman in einer der grossen Tageszeitungen in Fortsetzungen erscheint. Das würde den Film populär machen.“

Der Pressemann schüttelte den Kopf: „Das wird ja nicht gehen. Dazu ist das Buch schon viel zu bekannt. Ausserdem haben wir gar nicht die Rechte.“

„Was heisst hier Rechte?! Sie setzen sich telegraphisch mit dem Autor in Verbindung und die Sache wird in Ordnung gehen. So macht man das in Amerika!“

★

Obige Begebenheit wurde bei einer Manuskriptbesprechung, an dem zwei Autoren und ein Dramaturg teilgenommen haben, dem Direktor einer anderen Gesellschaft erzählt. Dieser lachte mit den anderen und amüsierte sich königlich. Da rief plötzlich der Dramaturg: „Apropos Telegramm! Herr Direktor, Sie müssen eigentlich wegen des Buches an Jack London telegraphieren.“

Der Direktor wurde ernst und schaute, Gefahren witternd und forschend, in die Gesichter der anderen, auf denen noch ein Lächeln zuckte. Dann kniff er die Augen zusammen: „Mich legen Sie nicht herein! Der ist ja seit hundert Jahren tot!“



Zwei Filme der Strasse:

Oben: Pola Negri und Hans Rehmann in dem Film
»Die Strasse der verlorenen Seelen«

Regie: Dr. Paul Czinner

Imperial-G. P.-Film der Bayerischen Filmgesellschaft

Links: Jetta Goudal als »Lady der Strasse« in dem Film der
United Artists

Lange bevor man beschloss, Wedekinds „Büchse der Pandora“ mit Louise Brooks zu drehen, kam jemand zu einem Münchener Produzenten und sagte: „Herr Direktor, ich habe eine ausgezeichnete Idee. Könnte man nicht mal die „Büchse der Pandora“ verfilmen?“

Der Filmgewaltige wiegte den Kopf hin und her, dann meinte er: „Büchse der Pandora? Gar nicht so schlecht! Jagdfilme gehen bei uns in Bayern immer!“

★

Ein Filmmann wurde jüngst gefragt: „Warum machen Sie nicht mal einen Biedermeierfilm?“

„Wer ist schon Biedermeier,“ sagte der wegwerfend, gegen Liedtke ist er doch bestimmt eine Null!“

★

„Siehst du, mein Sohn, diese Pflanze gehört der Familie der Azaleen an.“

Portierfrau: „Sie irren, Herr! Sie gehört der Familie aus dem ersten Stock.“ (Life.)

RUDOLF MOSSE-

FILM-CODE

Der Verlag Rudolf Mosse gibt unter dem Titel „Film Code“, Fachergänzung zum Rudolf Mosse-Code, einen Spezial-Code der gesamten Filmbranche heraus. In Verbindung mit dem grossen Rudolf Mosse-Code ist dieser Code auf codetechnischem Gebiete das denkbar Vollkommenste. Er enthält nicht nur für alle filmtechnischen Geschäftsverhältnisse, sondern auch für alle allgemein kaufmännischen Dinge und Fragen des täglichen Lebens die billigsten telegraphischen Ausdrucksmöglichkeiten. Preis des Film-Code 21 Mark frei Haus Deutschland gegen Voreinsendung auf Postscheckkonto Berlin, Nr. 26517. Rudolf Mosse Abtl. Adressbücher u. Codes, Berlin SW 100

Filmmanuskripte sucht:

■ P. O. BOX 103
■ Wyomissing, Pa.
■ (U. S. A.)

PHOTO-SPIEGEL

TIERPHOTOGRAPHIE

Von Gerhard Hofmann. Mit vier Aufnahmen des Verfassers

Unermüdlich ist der Amateurphotograph auf der Jagd nach neuen Motiven für seine Kamera. Er begnügt sich nicht mehr damit, die Dinge mit den Augen des Alltagsmenschen zu sehen, sondern sucht durch geeignete Wahl des Blickpunktes bekannten, oft kaum beachteten Dingen des Lebens ein neues, interessantes Gepräge zu verleihen. Durch besondere Betonung einzelner Linien oder Formenteile, die bis zur gewollten Verzerrung gehen kann, sollen Charakter und Eigenart des Gegenstandes in der Einmaligkeit oder Allgemeingültigkeit seiner Erscheinung bildhaft zutage treten. Auch die unscheinbarsten Dinge sind dem Amateurphotographen nicht zu gering, alles erweckt sein Interesse. Und doch übt er sich meist nur in der Betrachtung der toten Materie und geht an dem pulsierenden Leben der Natur achtlos oder scheu vorüber. Wohl hat er den Formenreichtum und die Formenschönheit der Landschaft und der Pflanzenwelt für seine Ideen „entdeckt“, aber an Tieraufnahmen wagt er sich kaum heran. Und gerade Tiere in den Aeusserungen ihrer Lebensweise und ihrer Gefühle sind immer dankbare Aufnahmeobjekte. Sie bieten dem Amateurphotographen ein reiches Betätigungsfeld, aus dem er sicher wertvollere Erkenntnisse ziehen wird, als wenn er in vorhandene tote Dinge von sich aus eine lebendige Bedeutung hineinlegt.

Gewiss, Tieraufnahmen sind nicht leicht, es gehört vor allem nebst einer gewissen Übung viel Geduld dazu, aber ein wohlgelegenes Photo entschädigt für alle aufgewandte Mühe. Der Grossstädter, der nur geringe Beziehung zur freien Natur hat, wird zunächst wohl daran denken müssen, seinen Hund oder seine Katze als „Modell“ zu verwenden, denn er wird kaum Gelegenheit oder noch weniger Zeit haben, Tiere auf freier Wildbahn zu belauschen. Doch er hat ja Ersatz, Ersatz in vollstem Masse: das ist der Zoo seiner Stadt. Hier findet er auf engem Raum Hunderte von Tieren verschiedenster Art zusammengedrängt, von denen bestimmt einige sein besonderes Interesse erregen. Allerdings wird ihm bei Aufnahmen eines dauernd Schwierigkeiten bereiten: das Gitter. Aber er kann ja in den meisten Fällen die Linse des Apparates

zwischen die Gitterstäbe halten, mit einiger Übung und Geschicklichkeit wird er es bald dahin bringen, dass selbst enges Maschengitter ihm nicht mehr hinderlich ist. Versuchen sollte man es jedenfalls immer, die Tiere ohne Gitter-

stäbe auf die Platte zu bannen, man wird allerdings bei gefährlichen Tieren, bei Löwen, Tigern usw., wenn man sich nicht auf die Freigehege beschränken will, die Käfiggitter kaum vermeiden können.

Die Hauptsache ist und bleibt, dass man die nötige Geduld und Liebe mitbringt. Man muss oft eine Stunde und noch länger vor einem Käfig warten, ehe man zu einer Aufnahme kommt. Man muss sicher und rasch entschlossen handeln können, denn das Tier bewegt sich und verharrt oft nur eine Sekunde oder den Bruchteil einer Sekunde in der geeigneten Stellung. Ich habe in den Zoologischen Gärten oft beobachtet, dass Photographen ihren Apparat aufs Stativ schraubten und sich krampfhaft bemühten, mit Hilfe der Mattscheibe die Kamera scharf einzustellen und einen passenden Bildausschnitt zu finden. Die Folge: sie kommen nie zu einer Aufnahme, denn wenn sie auch noch so schnell die Mattscheibe mit der Platte vertauschen, das Tier hat seinen Standort oder seine Stellung längst geändert, und sie haben

das Nachsehen. Es kommt bei Tieraufnahmen überhaupt nichts anderes in Frage als: aus der Hand arbeiten. Dies ist nämlich gar nicht schwer, man muss nur wissen, wie der Rahmen-, Spiegel- oder Durchsichtssucher des betreffenden Apparates einspielt. Ausserdem muss man bedenken: will man Aufnahmen aus grösserer Nähe machen, etwa Tierköpfe aus einem Meter Entfernung, so wird jeder Sucher einen grösseren Bildausschnitt, als die Platte in Wirklichkeit aufnimmt, anzeigen. Hier hilft nur eins: vorher, im Zimmer meinetwegen, den Apparat auf eine feste Unterlage legen und ausprobieren, welcher Bildausschnitt des Suchers bei 1-Meter-Einstellung auf die Platte gebannt wird. Man muss sich dabei auch merken, wie weit der Apparat bei 1-Meter-Einstellung herausgezogen werden muss. Dies alles ist eine kleine Mühe, die geringe Zeit in Anspruch nimmt, die aber nötig ist, um mit seiner Kamera gut und sicher arbeiten zu können.

Man muss natürlich zu Tieraufnahmen auch geeignetes Plattenmaterial wählen. Ultraplatten sind unbedingt erforderlich. Denn die Belichtungszeit soll kurz sein: $\frac{1}{500}$ Sekunde, möglichst noch kürzer.



Gänsegeier
Eine Bewegungsstudie



Malaienbär



Profil eines Kamels

Aber ausserdem soll man auch, soweit es geht, abblenden, um eine gute Tiefenschärfe zu erzielen, weil man bei Aufnahmen aus der Hand die Entfernung doch nie auf die Zentimeter genau abschätzen kann. Und nichts schmerzt mehr als eine an sich gute Aufnahme,

die durch unscharfes Einstellen vorbeigelungen ist.

Bei Tieraufnahmen kann man selbstverständlich die verschiedensten Zwecke verfolgen. Je nachdem wird die Arbeitsweise und die Arbeitsmöglichkeit sich etwas

ändern, je nachdem muss auch die notwendige Geduld verschieden sein. Man kann nur Tierköpfe photographieren, kann aber auch charakteristische Tierbewegungen im Bilde festhalten. Immer jedoch werden Tieraufnahmen, nach welchen Gesichtspunkten man auch arbeitet, ein lohnendes und interessantes Arbeitsfeld des Amateurphotographen bilden.



Zebukopf

5×7½

Von Julius Glücksohn

Der Amateur, der sich zum Ankauf eines neuen Apparates entschlossen hat, steht heute angesichts der zahlreichen Kameratypen und Objektive vor einem vielgestaltigen Problem. Dasselbe gilt für den Anfänger in noch verstärktem Masse, da er zunächst über die Auswirkungen der verschiedenen Möglichkeiten nur unklare Vorstellungen hat.

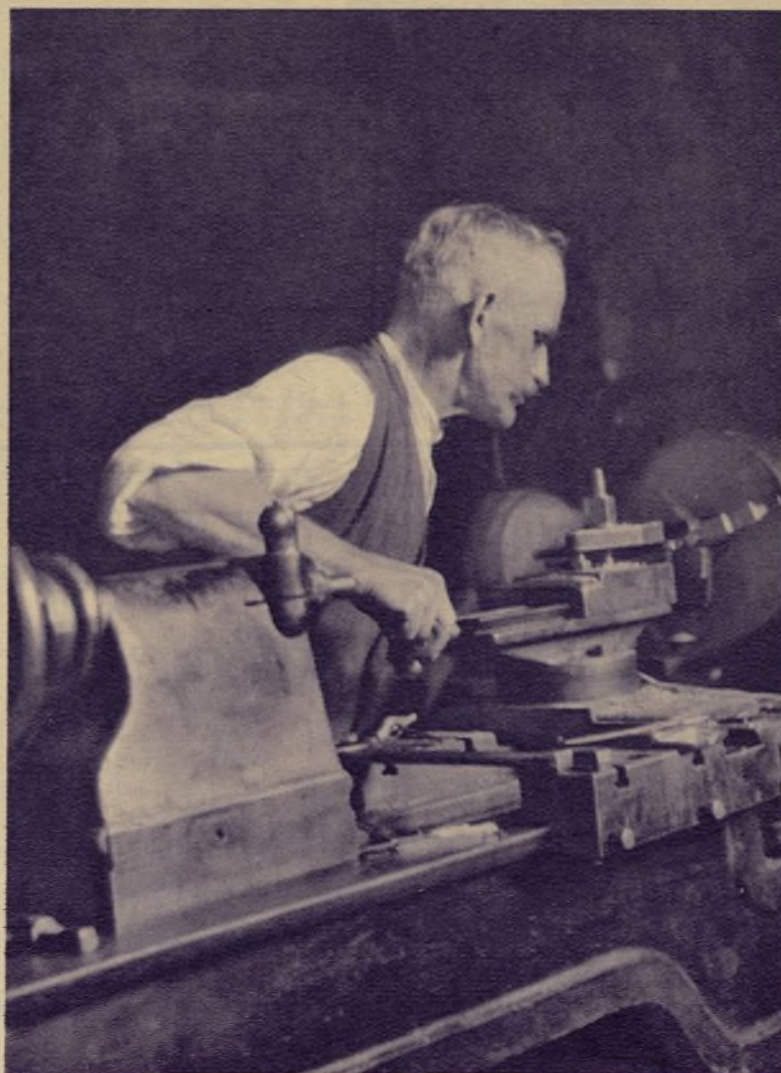
Hat man sich aus Gründen der Zweckmässigkeit besonders für Reise und Wanderung für den Rollfilm entschieden, so bleibt die besonders wichtige Frage des Formats zu beantworten; allein die kleinen Formate — man rechnet zu diesen 6×9 und weniger — werden von den führenden Kamerawerken in den Grössen 4×6½, 6×6, 5×7½ und dem soeben erwähnten 6×9 cm hergestellt, zu welchen noch das sogenannte Kleinbild von 22×31 mm tritt.

Nun spielt heute die wirtschaftliche Seite eine gewichtige Rolle, und zwar nicht nur bei der Anschaffung, sondern auch im „Betrieb“. Angesichts des Umstandes, dass der Rollfilm nun einmal bedeutend teurer ist als die Platte gleicher Grösse, wird man es in vielen Fällen vermeiden, durch ein grösseres Format die Kosten zu vervielfachen, wenn man mit einem kleineren auskommt.

Es ist jedoch nicht nur die Wirtschaftlichkeit allein, die mitspricht. Wie gross ist die Zahl der Amateure, die — im Besitze eines erstklassigen Apparates mittlerer Grösse, etwa 9×12 oder 10×15 cm — von diesem keinen Gebrauch mehr machen wollen, weil er ihnen zu unhandlich oder zu schwer ist. Die besten Gelegenheiten, um schöne Situationen



Aufgenommen mit Krauss-Rollette 5×7½ cm. Mit Rollar F:4,5. Juli, in einem Keller. Belichtung 1 Sek. 13 Uhr. Ausschnitt in Originalgrösse und Vergrösserung



und Stimmungen im Gebirge und an der See sowie kostbare Erinnerungen an einen oft schwer erarbeiteten Urlaub im Bilde festzuhalten, gehen dadurch verloren.

Andererseits kann man die Verkleinerung des Bildformates, durch die natürlich auch eine Verringerung des Kamervolumens und -gewichts erreicht wird, nicht zu weit treiben, ohne es für direkte, d. h. unvergrösserte Betrachtung ungeeignet zu machen.

Es ist nun kein Zufall, dass gerade die führenden Kamerafabriken sich dem Format $5 \times 7\frac{1}{2}$ cm zugewendet haben, das in verschiedenen Preislagen, je nach Optik und Verschluss, hergestellt wird. Während einerseits das Bild bei direkter Betrachtung nicht unangenehm wirkt und noch genügend Einzelheiten zeigt, bietet es andererseits eine gute Basis für Vergrößerungen. Günstig wirkt sich auch die grosse Tiefenschärfe, eine Folge der verhältnismässig kleinen Brennweite von



Wolkenstudie an der Ostsee

Hans Rumohr (Münster) phot.

8 bis 9 cm, aus. Im allgemeinen sind diese Typen mit der sehr bequemen Radialhebeleinstellung auf nahe Entfernungen ausgerüstet sowie mit Brillant- und Rahmensucher.

Was jedoch besonders wichtig ist: hier erlaubt das kleine Volumen des geschlossenen Apparates, ihn wirklich

jederzeit und unauffällig in der Tasche mitzuführen. Was ist nicht alles — namentlich in älteren Katalogen — als Taschen- oder Rocktaschenkamera bezeichnet worden, und diese Unterbringungsmöglichkeiten müssten manchmal die Ausdehnung von Schlafsäcken haben, wenn man die so benannten Typen ihnen

anvertrauen wollte. Mit dem Format $5 \times 7\frac{1}{2}$ cm in der Hosentasche kann man jedoch auf Spaziergängen und grösseren Touren sowie im Gewühl der Grossstadt wirklich interessante Momente auf den Film bringen, ohne für einen Teilnehmer an einer Sonnenfinsternisexpedition gehalten zu werden.



200 Watt . . .

Photo von W. Preidel

Aus der Ausstellung der Naturfreunde

Alle Rechte auf sämtliche Artikel und Bilder sowie den sonstigen Inhalt vorbehalten. Verantwortlich für den Gesamtinhalt: Eugen Szatmari, Berlin-Charlottenburg. Für die Inserate: Bruno Wendland, Fichtengrund (Nordbahn). Verlag und Kupfertiefdruck von Rudolf Mosse in Berlin. Allen Einsendungen an die Redaktion, deren Rücksendung gewünscht wird, ist ein frankierter und adressierter Briefumschlag beizulegen.



Wandschmuck. Lumimax-Apparate sind in jeder Photohandlung von RM. 16,50 an erhältlich. Verlangen Sie unseren Gratisprospekt „Vom Zwerg zum Riesen“. Beifügung von Band II der Thagee-Bibliothek „Wie fotografiere ich“ von Winkl. Rat Prof. Emmerich geg. Einzahlung von RM. 0,50 auf Postscheckkonto Dresden Nr. 123 06.

Lumimax

zählt tausende begeisterte Anhänger unter den Amateur- und Berufsphotographen. Der Lumimax macht Ihre Kamera zum idealen Vergrösserungsapparat. Er schafft infolge seiner genialen Konstruktion Vergrösserungen von harmonischer Abstufung in beliebigen Grössen, die von direkten Aufnahmen nicht zu unterscheiden sind.

Lumimax-Vergrösserungen eignen sich vorzüglich als



DRESDEN-STRIESEN 159.

Ein triumphaler Erfolg!

FRANZ LEHÁR

Friederike

„O Mädchen, mein Mädchen“
„Warum hast du mich wachgeküsst“
„Elsässer Kind“
„Sah ein Knab' ein Röslein stehn“
„Liebe, seliger Traum“

Einzeln für Gesang u. Klavier . . je RM. 1,80
Einzeln für Salonorchester . . je RM. 1,80
Grosses Potpourri, zweihändig . . RM. 3,50
Klavierauszug mit Text RM. 15,-
Klavierauszug, zweihändig, mit überlegtem Text RM. 7,-
Grosses Potpourri, zweihändig . . RM. 3,50

CRESCENDO THEATERVERLAG
BERLIN SW 100



Verlangen Sie vom Verlag

gratis und franko den illustrierten Sonderprospekt über das von Presse und Publikum mit Begeisterung aufgenommene Werk von

Fritz Stahl / Weg zur Kunst

Rudolf Mosse Buchverlag
Berlin SW 100.