

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 Gerichtsberichterstaten 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 unblödsinnig, 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.

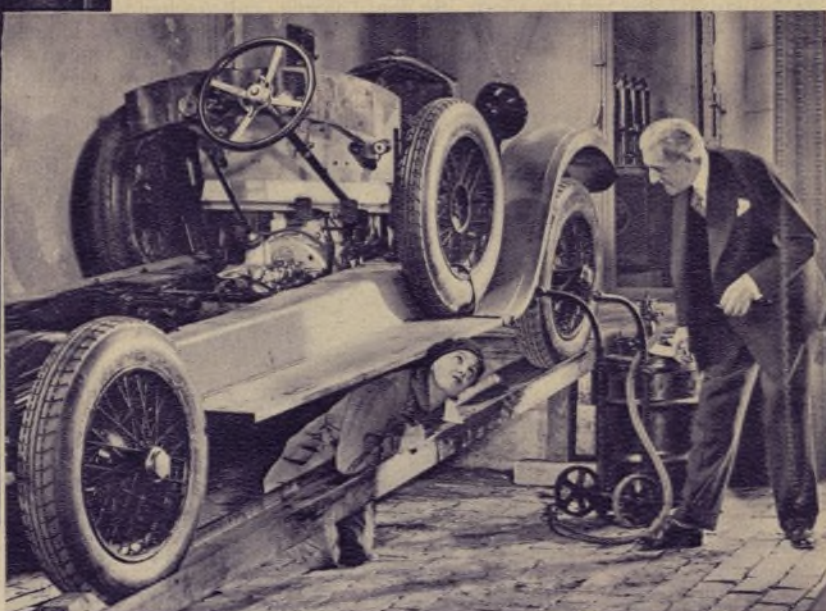


# Ein Film spricht zwei Sprachen



*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, gepuscht, 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



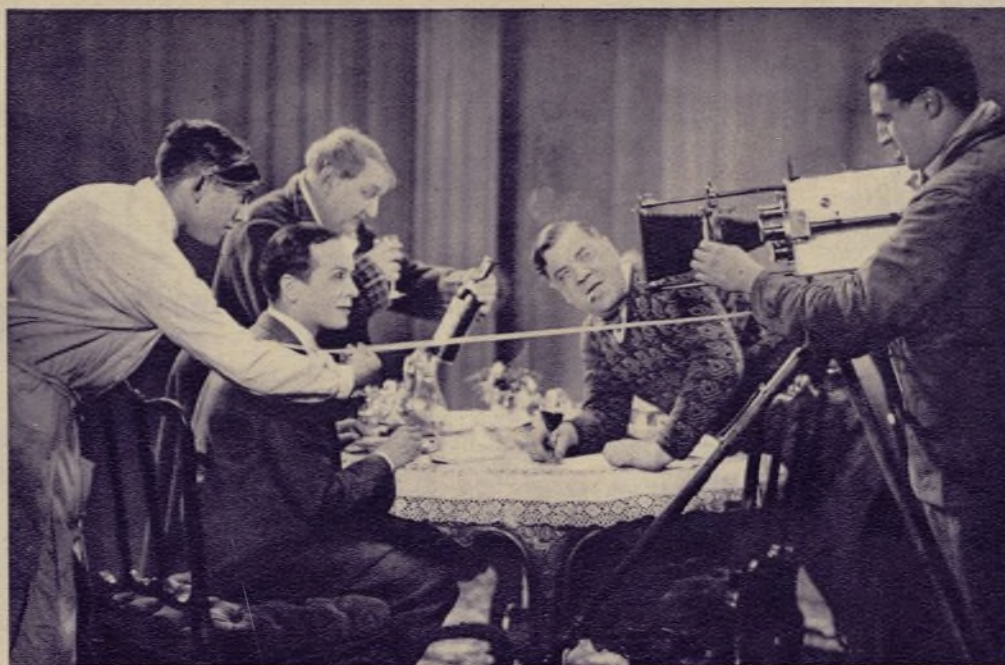
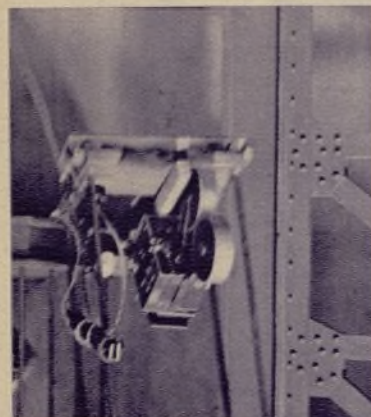
Die Kamera fährt Auto . . .



. . . 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 Petrovich*

*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.

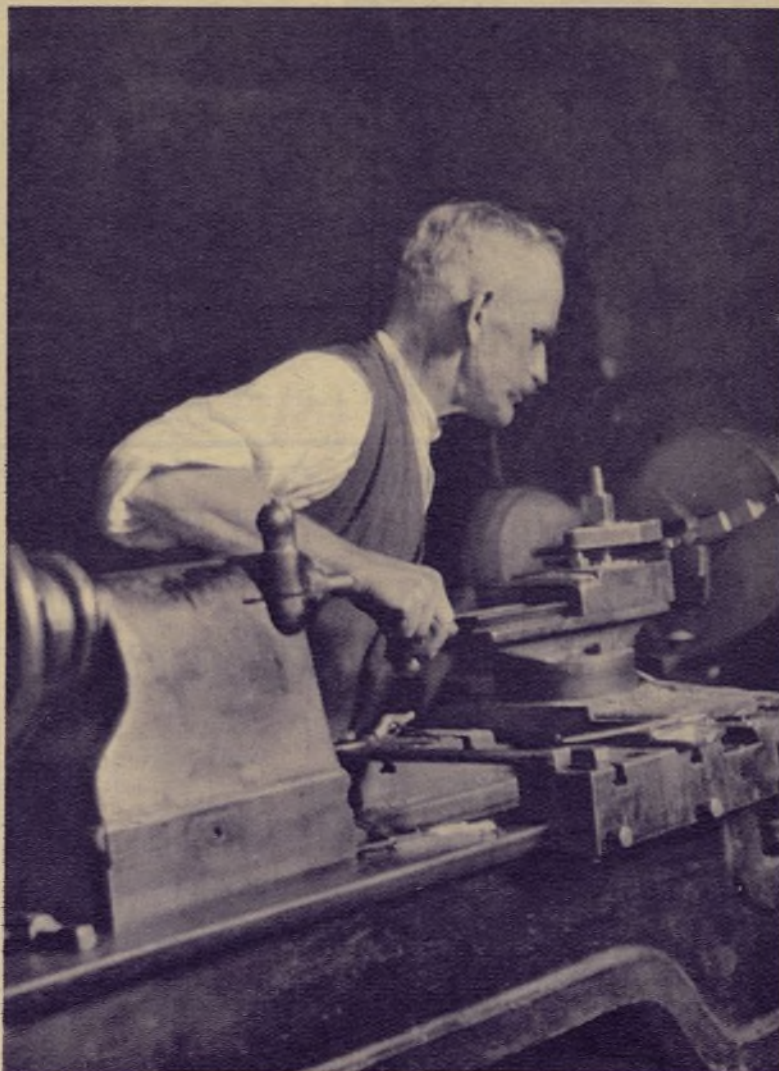
Hat man sich aus Gründen der Zweckmässigkeit besonders für Reise und Wanderung für den Rollfilm entschieden, so bleibt die besonders wichtige Frage des Formats zu beantworten; allein die kleinen Formate — man rechnet zu diesen 6×9 und weniger — werden von den führenden Kamerawerken in den Grössen 4×6½, 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 Kamera-volumens 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 5×7½ 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 5×7½ 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 Gesamthalt: 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.



# TON *und* BILD



**ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG**

NR. 43



**Drei Menschen im Walde**

Ein Bild aus dem Dieterle-Film »Schweigen im Walde«

Universal



# Die Schlampe

Von  
Fred Hildenbrandt

Einmal, daran kann man sich heute getrost erinnern, war man nicht ganz sicher, ob diese schwarze, temperamentvolle Person mit dem nicht ganz geschickten Namen Pola und gleich dahinter Negri, ob sie aus der Reihe marschieren würde oder drinbleiben und mit dem Aelterwerden verschwinden wie die vielen anderen. Es gab so viele, die Temperament hatten und dunkel waren und aus Polen, Russland, Japan oder irgend woher. — Und man darf getrost zugeben, ob sie es hören will oder nicht, dass es eine Zeit gab, in der mit ihr nicht viel los war, aber dann scheint ein geheimnisvolles Donnerwetter über sie hereingebrochen zu sein, und dieses Wetter hat sie dann hinausgeschwemmt nach Hollywood, in den Ruhm, in die Welt. Wie dieses Donnerwetter beschaffen war und wie es sich im einzelnen gezeigt und was es im einzelnen zuerst bewirkt hat, das wird sie selber nicht mehr genau wissen, und es ist auch nicht notwendig, dass sie oder jemand anderes etwas davon weiss.

Es hat sie gepackt, und jetzt kann man nicht nur sagen, dass sie eine grosse Karriere gemacht hat, sondern dass sie auf dem Markte des Films einen ganz bestimmten, besonderen und einmaligen Wert darstellt. — Und mit dieser wunderbaren Phrase soll gesagt sein, dass sie, die Negri Pola, in dem gesamten Gewimmel aus Hollywood etwas Bezauberndes geworden ist. Sie ist nicht das, was man nett nennt; dafür steckt in dem ganzen Gesicht und in der ganzen Person zu viel wache Energie und zu viel merkwürdiger und schöner Ernst, sie ist kein nettes Mädchen, aber ein bezaubernder Kerl, sie ist kein Girl und hat nichts Mädchenhaftes, sondern sie hat vielmehr etwas Verhängnisvolles und Dahingeschossenes, etwas Blindgezieltes und vor allem etwas, woraus sie ihre besten Rollen macht,

und etwas, was sie souverän beherrscht: das Schlamprige und Lott-rige und unbekümmert Verdorbene. So viele Damen aus Hollywood haben, als die Pickford begann, das Schlamprige zum Entzücken der ganzen Welt sich auszusuchen, dies nachgemacht; es wurde eine beson-



Pola Negri  
in dem Film *«Die Strasse der verlorenen Seelen»*  
Imperial-G. P. der Bayerischen

nene, gepflegte, kultivierte, verkraupfte Schlamprigkeit, sorgfältig zurechtgestutzt und wohlwogen und schön exerziert und vorbereitet. — Dem ist die Negri entgangen, und sie ist eine herrliche Schlampe, wenn sie will; wie das Röckchen verlottert um die Hüften baumelt, und wie das schwarze Haar herunterhängt, und wie die Strümpfe schlamp- pern oder die zerlumpten, ehemals eleganten Schuhe sitzen, das alles hat sie los, ohne viel daherzumachen, und das alles kann sie vorzüglich. — Sie lässt mit den verschlumpten Kleidern auch den Körper verlottern, wenn man von ihrem Spiel dieses Bild gebrauchen darf, sie hockt sozusagen nachlässig und nicht dazu-

gehörig in ihren Kleidern herum und lässt manchmal mit einem böartigen Griff den Rock die Hüften hinaufzerren, wie überhaupt in solchen Rollen das Böartige wunderbar bei ihr auf Taille sitzt. Sie hat alsdann etwas Verächtliches und Zynisches um die Hüften.

Zweitens muss man sich erinnern, welcher Ausdruck bisweilen in ihrem Genick liegt, und das mag vielleicht etwas Ueberraschendes sein, dass man von einer Schauspielerin sagen kann, sie hätte einen besonderen Ausdruck in ihrem Genick. Man sagt von Armen und Beinen und von Augen und Mund etwas aus, aber vom Genick etwas zu sagen: bei ihr kann man es.

Manchmal sitzt, in gewissen Situationen ihrer besten Rollen, der Kopf tiefer als sonst in den Schultern, der Hals scheint kürzer zu sein, und dann hat sie das Geduckte und Teuf-lische, das Spiel im Nacken, das Gebeugte und Proletarische, dann tritt das Kinn vor und die Schultern werden breiter und beschwerter, das kann sie. — Später hat sie dann jenen kurzen Ruck im Körper und jenen kurzen Ruck im Gesicht, jene Flamme für eine Sekunde, Stichflamme und Hieb; auch das ist ein Teil ihres besonderen Ausdrucks, und nicht der geringste. — Im Laufe ihrer vielen Rollen hat sie etwas bekommen, was mit das Wertvollste ist, das ein Schauspieler überhaupt bekommen kann, nämlich die Stille im Spiel, jene schweigende und bewegungslose Stille, die ungeheuer viel aussagt. Ein Augenblick, in welchem etwas Verhängnisvolles geschieht, und in welchem Regisseure und Schauspieler minderen Grades

ein Gewitter der Mimik veranstalten, die Augen aus den Höhlen treten, den Mund sich verzerren und die Stirn sich verunstalten lassen. — Dieser Augenblick wird in den Rollen der Negri bisweilen zu einer ganz herrlichen Stille: es bewegt sich nichts in ihrem Antlitz und nicht in ihrem Körper, und doch lebt der ganze Augenblick und die ganze Handlung intensiv und abgrundtief in dieser Stille des Ausdrucks. Und weil das nur die Grössten können, so gehört sie mit dazu. Um solcher kurzen Augenblicke willen ganz gewiss.

Dabei scheint es, als ob sie noch mancherlei an Entwicklung vor sich habe. Solche Temperamente sind



unberechenbar, und sie scheint nebenher auch die private Energie zu besitzen, sich nicht beirren zu lassen und sich nicht beschwatzen zu lassen. Manchmal ist es schön, wenn ihr Mund staunend oder lächelnd aufgeht, wenn ihre Oberlippe sich leicht wölbt und unter diesem weichen Bogen die Zähne sichtbar werden

für eine kleine Weile; hier hat sie ihre bezauberndsten Momente. Ansonsten ist ihr Mund schmal und streng; wie sehr, das sieht man, wenn sie eine giftige Person zu spielen hat, da starren die Falten senkrecht um den Mund, unsichtbar werden die Lippen, ein Strich, mehr nicht.

Wie sie überhaupt giftige Personen oder giftige Augenblicke hinreissend spielt, beinahe privat, gut und getroffen, so dass man denken könnte, es sei unwiderlegbar eine giftige Person ohnehin und überall, so stark und so unmittelbar sitzt das.

Und dann lächelt sie, und es ist alles gut.

## KRACH IM KINO

In zwei Berliner Kinos hat es in den letzten Tagen Krawalle gegeben. Das Ueberfallkommando bekam in beiden Fällen zu tun, einmal kam es zu spät, das andere Mal nahm es Verhaftungen vor. Also waren es ernste Angelegenheiten?

Nein, nur die eine ist ernst zu nehmen. Die andere zeugt höchstens davon, dass man an einen Teil des Berliner Kinopublikums nicht zu hohe — oder zu tiefe Anforderungen stellen darf. Zu hohe an das Verständnis, zu tiefe an die Moral. Jawohl — an die Moral, denn der Krach war ein Protest gegen etwas sozusagen Unsittliches.

Im Beiprogramm eines grossen Kinos im Norden Berlins wurde ein Sketch gegeben. Auf der Bühne bot sich eine Schauspielerin einem Maler als Modell an, und die unvermeidliche Entkleidungsszene sollte gerade beginnen, als ein Herr im Parkett laut dazwischenrief.

Die Dame sei seine Frau, behauptete er, sie liebe den Schauspieler unehelich und habe sich nur deshalb auf die Entkleidungsgeschichte eingelassen. Dieser aufgeregte Herr im Parkett war eine Tat der Regie, um den Sketch zu beleben, er war natürlich selbst Schauspieler, und wahrscheinlich wäre es auch zu gar keinem Publikums-skandal gekommen, wenn nicht auch Jakob Tiedtke im Kino gewesen wäre. Jakob aber trat dem Pseudoehemann im Parkett entgegen, machte bissige Bemerkungen in Fülle und reizte die Moral der anderen Kinobesucher bis zur Explosion. War das eine Entrüstung! Das Volk des Nordens sagte dem zynischen Tiedtke seine Meinung, tobte einerseits gegen ihn, anderseits gegen die „Ehe-

brecherin“ auf der Bühne und bemitleidete den armen Ehemann im Parkett. Eine bejahrte Dame bot ihm sogar an, von seinem Eheeweibe fort und zu ihr zu ziehen, solche Schmach brauche er sich nicht gefallen zu lassen. Dem armen Schauspieler wurde himmelangst, er bemerkte zur Abschreckung, er habe

stand, und als die beliebten Wogen der Erregung am höchsten brandeten, eilte ein Besucher zur Wache, zum Ueberfallkommando. Es kam, sah — und alles war ruhig. Denn inzwischen war der Vorhang gefallen, um über diesem Sketch nie mehr aufzugehen: das Stück, das der Volksmeinung so jäh widersprach, wurde abgesetzt!

Der zweite Skandal im Kino war ein Krach der Kinder. Man hatte sie zu einem Film über Kohlenbergwerke ins Kino geladen, aber es gab gar keinen Film, sondern Bilder in der Art der Laterna magica, die einst das Entzücken der Eltern waren, aber für die technisch fortgeschrittene Generation nichts mehr sind. Und so machte die junge Generation denn Krach, erst mit Trillerpfeifen und Hausschlüsseln, dann einen gefährlicheren Radau in der bei den Vandalen beliebten Form. Das arme Kino wurde an seiner

Einrichtung schwer beschädigt, und manche Eltern harren eines polizeilichen Strafbefehls für die Kinotaten ihrer Sprösslinge.

Beide Krawalle aber beweisen, dass das Kino nun wirklich nicht mehr hinter dem Theater zurücksteht. Theater-skandale, das populäre Gesellschafts-spiel, werden ergänzt durch Kinokrachs der Kinder und Erwachsenen. Pfeifen durfte man ja schon lange, wenn die Vorstellung nicht gefiel und man nicht gerade Freikarten hatte. Nun sind wir bis zum regulären exzessiven Krach gediehen. Man fällt den Prominenten ins Tonfilmwort, und wenn man jung und kräftig ist, zerschlägt man seinen Parkettsitz dabei. Das Ende wäre wirklich nicht abzusehen...

H. K.



Eugen Klöpfer, Wladimir Sokoloff, Carmen Boni und Adele Sandrock in dem von Karl Grune inszenierten Film »Katharina Knie«

mehrere unmündige Kinder zu Hause, aber die gerührte Dame liess sich nicht zurückweisen, auch für die Kinderchen werde sie sorgen, sagte sie, und nie mehr werde sie von ihm gehen. Die anderen Kinobesucher beschimpften inzwischen Tiedtke und die „Ehebrecherin“, die nun schon ohne Kleid auf der Bühne



So wurde Henny Porten (X) vor einigen Tagen in Breslau empfangen



# DER GEFANGENE KAISER



**Der Kaiser**  
(Werner Krauss)

## Die letzte Nacht Napoleons

Von Emil Ludwig

**F**urchtbare letzte Nacht! Gegen Morgen seines äussersten Lebenstages hört man ihn aus dem Fieber sagen: „— France — Tête d'armée — —“ Das sind seine letzten Worte.

Im nächsten Augenblick springt er mit ungeheurer Kraft empor, reisst Montholon, der die Wache hat, gewaltsam mit sich auf den Teppich nieder, drückt ihn so heftig, dass er nicht um Hilfe rufen, noch weniger sich wehren kann. Archambaud, vom Geräusch herbeigerufen, muss ihn aus der Klammer befreien. Niemand weiss, welchen Feind der Kaiser in seinem letzten Kampf erwürgen wollte.

Dann liegt er ruhig ausatmend den ganzen Tag. Durch Zeichen scheint er nur um Flüssigkeit zu bitten, und da er nicht mehr schlucken kann, hält man ihm einen Schwamm mit Essig vor. Dampf, Dunst und Regen wühlen um das Haus. Ein altadliger Graf und



**Gouverneur Hudson Lowe**  
(Albert Bassermann)



**Der Feldherr im Exil**

ein Proletariersohn stehen zu seiten des Feldbettes von Austerlitz.

Nach fünf Uhr erhob sich heulend ein wilder Südostpassat, er riss zwei Bäume der letzten Pflanzung vor dem Hause aus dem Boden.

Zugleich liess ein langer Schüttelfrost den Mann auf dem Bette erbeben. Ohne Zeichen des Schmerzes, die Augen offen, starrend wie in tie-



**Die Büste des Sohnes**

fen Gedanken, ver-röchelte er die letzten Atemzüge. Als die Tropensonne ins Meer versank, stand das Herz des Kaisers still.

(Aus dem bei Ernst Rohwolt, Berlin, erschienenen Buche „Napoleon“.)



**Die Genossen des Kaisers auf St. Helena**

Sämtliche Photos stammen aus dem von Lupu Pick inszenierten Film „Napoleon auf St. Helena“ der Peter-Ostermayer-Produktion.





# DER FILM VOM REINEKE FUCHS

Starevitch, der Schöpfer der Marionettenfilme, ist ohne Zweifel einer der geduldigsten Männer auf der Welt.

Früher war er Direktor des Museums für Naturwissenschaft in Kowno. In Moskau debütierte er als Filmregisseur. Er liess aber bald von der Regie von Dramen und Komödien und widmete sich einzig den kleinen Wunderfilmen, die wir kennen. Einfache Stoffe, wie Fabeln und Märchen, verständlich und lehrreich für die Jugend, aber auch für Erwachsene interessant und unterhaltungsfähig, eignen sich am besten für seine Marionettenfilme. Einer seiner ersten Trickfilme, „Die Grille und die Ameise“, nach der Fabel von Lafontaine, den er schon vor dem Krieg inszenierte, hatte in Berlin, Paris, London und den beiden Teilen der Neuen Welt starken Erfolg. — Das technische Aufnahmeverfahren dieser Marionettenfilme ist ungefähr dasselbe wie das der Zeichentrick-

filme, nur wird mehr Geduld, Kunst und Geschicklichkeit verlangt. Die Mimik der Puppen wird durch eine Menge Masken mit verschiedenen Ausdrücken erzeugt, vom Weinen bis zum lieblichsten Lächeln (wenigstens fünfhundert Masken pro Darsteller während eines Films). Für jedes Bild muss an jedem Teil des Körpers der Marionette, welcher sich bewegen soll, eine winzige Bewegung gemacht werden; so ent-

stehen Schritte, menschenähnliche Gesichtsausdrücke und ganze Szenen.

In einer Stunde dreht Starevitch zwei Meter Film, vorausgesehen, dass sich nur ein Darsteller vor der Kamera befindet. Sind es deren zwei, so wird er kaum ein Meter kurbeln können.

Jetzt verfilmt er „Reineke Fuchs“ von Goethe. Wochenlang arbeitet er an einer grossen Szene, in der sämtliche Gattungen von Tieren am Hofe des Königs versammelt sind, um den schlaun Reineke



»Euren Siegel sah ich am Briefe; da fand ich geschrieben, Dass Ihr festen Frieden so Tieren als Vögeln verkündigt . . .«  
(Henning der Hahn und Reineke Fuchs)



»Auf Hügeln und Höh'n, in Büschen und Hecken Uebten ein fröhliches Lied die neuermunterten Vögel«



»Herr Rabe auf dem Baume hockt, Im Schnabel einen Käs' . . .«

Fuchs ins Verderben zu stürzen. — Sein Filmatelier in Fontenay-sous-Bois bei Paris ist bestimmt eines der kleinsten auf der Welt. Es ist von ihm selbst eingerichtet und beträgt kaum die Fläche von zwei Quadratmeter. Die Beleuchtung besteht aus gewöhnlichen Glühlampen mit Spiegelreflex. Das Drehbuch, Dekorationen und Darsteller werden auch von ihm selbst angefertigt.

Ist er nicht einer der geduldigsten Männer auf der Welt?

C. R.



# PHOTO-SPIEGEL

## Hab' Sonne im Rücken!

So oder ähnlich steht's in jedem Photo-Lehrbuch. Ist's etwa nicht wahr? Versuchen Sie einmal, an einem schönen, sonnigen Mittag ein Porträt im Freien oder auch nur eine Landschaft unmittelbar gegen die Sonne aufzunehmen! Die Freude am Bilde wird meist nicht ganz ungetrübt sein. Entweder, im Sommer, steht unsere allmächtige Lichtquelle so hoch, dass sie zwar nicht auf die Platte kommt, aber auch jeglichen Schatten verschwinden lässt, so dass das Bild monoton wirkt. Oder aber, an kürzeren Tagen, erstrahlt sie bei Einstellung auf der Mattscheibe mitten im Bilde in vollem Glanze. Das Ergebnis ist dann ein tüchtiger Lichthof, hoffnungslose Ueberstrahlung und Ueberbelichtung der das Sonnenbild umgebenden Partien und harte, in den Schatten unterbelichtete Gesamteindrücke. Keine noch so lichthoffreie Platte wird hier den Lichthof verhüten können, keine noch so geschickte Ausgleichentwicklung seine Ausbildung hintanhaltend.

Also haben die Lehrbücher mit ihren warnenden Ratschlägen doch recht? Gewiss — in 99 von hundert Fällen! Manchmal geht's aber doch, wenn auch die künstlerische Bildwirkung dann meist hinter wenig künstlerischer Effektwirkung zurücktreten dürfte. Am einfachsten ist es, die Sonne dann aufzunehmen, wenn sie hinter einer Wolke steht und nur ihre Strahlen hinter dem Wolkenmantel hervorschickt, ohne selbst in Erscheinung zu treten. Hier ist eine Aufnahme sehr wohl

möglich, die allerdings der starken Lichtkontraste wegen reichlich belichtet sein muss, um bei nachfolgender Ausgleichentwicklung auch in den Schattenpartien

genügend Zeichnung zu geben, ohne dass die Lichter zu stark gedeckt erscheinen. Solche Aufnahmen wirken oft sehr stimmungsvoll, nur dürfen sie nicht, wie es häufig geschieht, mit Abendstimmungen verwechselt werden. Die Höhe des Sonnenstandes über dem Horizont lässt ja die Widerlegung eines solchen Titels leicht zu. Erscheinen auf solchen Aufnahmen Vorder- und Mittelgrund in guter Gliederung, dann kann die eigenartig effektvolle Gegenlichtbeleuchtung ein sonst vielleicht mageres Motiv sehr wirkungsvoll gestalten. Die bekannten Seestücke, die nichts enthalten als eine mehr oder minder ruhige Meeresfläche, ohne Vorder- und Mittelgrund, bestenfalls mit Andeutungen einer felsigen Küste weit hinten, darüber ein paar Wolken, hinter denen Sonnenstrahlen hervorlugen, haben Studien- und Uebungswert, sollten aber den Amateurphotographen darüber hinaus nicht beschäftigen.

Wie wenig wirksam unmittelbare Sonnenaufnahmen sind, zeigt unser Bild „Sonnenuntergang an der Donau“. Technisch ist eine solche Aufnahme mit Erfolg nur unmittelbar vor Sonnenuntergang möglich, wenn die Leuchtkraft der Sonne so weit nachgelassen hat, dass Lichthöfe mit vorsichtiger Entwicklung vermieden werden können. Da aber gerade die untergehende Sonne auf das Auge viel grösser wirkt als die hoch am Himmel stehende, muss die photographische Aufnahme, die die Sonne als kleines, unscheinbares Scheibchen wiedergibt, wirkungs-



*In der Klosterkirche*

*Dr. Raphael phot.*

*Studie einer Gegenlichtaufnahme (einfallende Sonnenstrahlen) in Innenräumen ohne Rücksicht auf den Bildaufbau. Durch Ausgleichentwicklung Sonnenstrahlen gut durchgearbeitet, trotzdem leichte Lichthofbildung der Fenster nicht verhindert*



*Am Thuner See*

*Dr. Raphael phot.*

*Blende 9, ohne Filter. Perutz-Rollfilm. Belichtung  $\frac{1}{250}$  Sekunde  
Schräg von vorn einfallendes Licht, dadurch kräftige Schattenpartien im Vordergrund. Plastische Gestaltung des Hintergrundes und der Wolkenpartien*



*Abend an der Donau*

*Dr. Heimburg phot.*

*Unmittelbare Sonnenaufnahme kurz vor Untergang. Sonnenbild zu klein und matt. Flussdampfer im Vordergrund nicht durchgezeichnet, da unterbelichtet. Guter Bildaufbau*



los bleiben, um so mehr, als die Schattenpartien dann stets mehr oder minder unterbelichtet sein werden, wie dies auch bei unserem Bild der Fall ist.

Häufig bekommt man, vor allem auf Ansichtskarten, angebliche Mondschein-Aufnahmen, zu Gesicht, die auch das Mondbild wiedergeben. Solche Photos sind stets unterbelichtete Sonnen-Aufnahmen, die um so stärker unterbelichtet werden, je höher die Sonne am Firmament steht. Die Eigenbewegung des Mondes ist bei seiner geringen Helligkeit (nur der 600 000. Teil der Sonnenhelligkeit!) viel zu gross, als dass bei der erforderlichen langen Belichtung von meist mehreren Stunden eine scharfe Wiedergabe des Mondbildes möglich wäre. Die schönen „Mondschein-Aufnahmen“ sind also gar keine.

(Mit welcher Feststellung unsere an Illusion gewiss nicht mehr reich gesegnete Zeit eine weitere verloren hat!)

Wir sehen, der alte Satz: „Hab' Sonne im Rücken“, hat schon was Wahres. Wenn

sie auch nicht unmittelbar hinter uns stehen soll — die Aufnahmen würden zu flach, zu arm an plastischen Schatten —, so doch erfahrungsgemäss etwa nur 60 Grad von der optischen Achse (Objektiv-Mitte — Platten-Mitte) abweichend.

Dann erhalten wir die beste Plastik und Lichtwirkung. Gegenlicht-Aufnahmen müssen geübt sein, eignen sich auch nur für ganz bestimmte Zwecke und Effekte; unmittelbare Sonnen-Aufnahmen gelingen selbst bei grösster Übung nur gleich nach Sonnenauf- oder vor Sonnenuntergang und enttäuschen meistens. Einzig die mittelbaren Aufnahmen von Sonnenstrahlen hinter Wolken verdienen im Beleuchtungskatalog des Amateurs für günstige Objekte festgehalten zu werden. Und diese Katalogisierung sei hiermit vorgenommen!



**Letzte Sonne**  
Kurt Goldstaub phot.

## KNIPSER UND AMATEURE

Von  
Thomas Mendelssohn

Eine Ehrenrettung des Knipsers? Vielen mag es als ein Ding der Unmöglichkeit erscheinen, die Verachtung, die der Knipser bis jetzt hat erfahren müssen, mit einigen Federstrichen wegzuräumen.

Die Frage, wer von beiden zuerst da war, soll erst später erörtert werden; augenblicklich kommt es nur darauf an, wer jetzt da ist. Zweifellos besteht heute die grosse Armee der Amateurphotographen hauptsächlich aus den verurteilten Knipsern. Sie haben die photographische Industrie erst auf ihre heutige Höhe gebracht. Würden heute alle Knipser der Photographie entsagen, so hätte das zur Folge, dass fast alle Händler und Produzenten ihre Geschäfte schliessen müssten. Der Knipser ist also ein weltwirtschaftlicher Faktor. Er hat die Industrie aber nicht nur in wirtschaftlicher, sondern auch in technischer Hinsicht auf ihre heutige Grösse gebracht. Er verlangte die kleinen billigen, aber doch guten Präzisionskameras, da er sich nicht mit seinem photographischen Gepäck abschleppen will, er verlangte die arbeitsparenden selbsttönenden und die Gaslichtpapiere, er verlangte die gebrauchsfertigen einfachen Entwickler.



**Treppenhaus**  
E. Butner (Breslau) phot.

Wer aber ist der stille Nutzniesser davon? Der „ernsthafte“ Amateur. Dafür beschimpft er täglich seinen Förderer.

Doch es gibt noch andere Gründe, die ein Verachten des Knipsers verbieten. Heute, im Zeitalter der Psychoanalyse und ähnlicher Wissenschaften, spielen das Kind und seine Welt bekanntlich eine grosse Rolle. Man hat Kinderzeichnungen gesammelt und festgestellt, dass der Maltrieb des Kindes einerseits aus der Freude am Malen und andererseits aus dem Wunsche, bestimmte Bilder festzuhalten, entspringt. Der Maler hingegen wird weniger hierdurch als vielmehr durch ästhetische und künstlerische Momente zum Reproduzieren veranlasst. Dieser Gegensatz lässt sich folgendermassen formulieren: Für das Kind ist der Inhalt des Bildes, also das „Was“, und für den Maler das Formale an dem Bilde, also das „Wie“, charakteristisch. Genau der gleiche Unterschied besteht aber auch zwischen dem Knipser und dem „ernsthafte“ Amateur. Der Knipser photographiert ein Haus oder einen Baum, weil ihm das Haus oder der Baum gefällt, und weil er meint, dass die Erinnerung daran ihm später ein-





**Aufgeschla-  
genes Buch**

Aufnahme  
von Hein Gorny  
(Hannover)

mal Freude bereiten wird. Der ernste Amateur photographiert aber wegen Helligkeitskontrasten, Lichtreflexen, Stimmungswerten usw.

Eine Tatsache, die hier nicht erst belegt werden braucht, ist weiterhin, dass das Darstellen um des Inhaltes willen das Ursprüngliche und Primäre, das Darstellen des Formalen aber erst sekundär ist.

Hieraus ist erstens bewiesen, dass der Knipser zuerst da war, und zweitens, dass der Photographiertrieb des Knipsers viel natürlicher ist als der seines Verächters.

Aber es spricht noch eine Tatsache für den Knipser. Denn sein Hauptwunsch ist stets, dass er ein Bild z. B. des Ministerpräsidenten Soundso oder des amerikanischen Aluminiumkönigs Sowieso mit nach Haus bringt. Wie diese Herren auf der Platte sind, das ist eine weniger wichtige Angelegenheit. Auch hier ist also nicht das „Wie“, sondern das „Was“ massgebend, und das stempelt den Pressephotographen zum Knipser. Die Lächerlichkeit einer solchen Auffassung muss aber jedem einleuchten.



**Dem  
- jungen Tag  
entgegen...**

Gegenlichtauf-  
nahme bei auf-  
gehender Sonne  
Heinz von Perck-  
hammer phot.

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.

NEUERSCHEINUNG SOMMER 1929

ERNST COHN-WIENER

**ASIA**

EINFÜHRUNG IN DIE KUNSTWELT DES OSTENS

INDIEN — CHINA — JAPAN — ISLAM

MIT 120 ABBILDUNGEN, KOSTBARSTE AUSSTATTUNG.  
KARTONIERT NUR M. 6,50. SEHR APARTER LEINEN-  
BAND M. 8,75. SONDERPROSPEKT KOSTENLOS

RUDOLFMOSSE BUCHVERLAG, BERLIN SW100

**Jetzt** ist die rechte Zeit  
um die guten Aufnahmen dem  
**Wübben**  
**Album**  
einzuverleiben.  
Ihnen u. kommenden  
Generationen  
zur steten  
Freude.  
Zu beziehen durch alle Photohandlungen



# TON *und* BILD

ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 44



**Wild - West**

*Der Filmschauspieler Ken Maynard*

Universal

Ayuntamiento de Madrid



# Bitte, Ihr Selbstporträt – für einen Film!

Von Alwin Steinitz

Manchmal geschehen doch noch Zeichen und Wunder: Fahren da eines Tages zehn Autos vor meiner Grunewaldvilla, die mir die dankbare Stadt Berlin für 15jähriges getreues Warten auf ein Arbeitszimmer bauen liess, vor, und 27 Herren im Frack und Zylinder, jeder mit einem schweren Sack beladen, betreten mein Heim, in dem bekanntermassen die Fussböden von Donatello, die Wände von Tizian, die Türen von Murillo, die Decken von Rafael, die Sessel von Watteau, die Tintenfüsser von Menzel und die Türklinken von Liebermann gemalt sind, verbeugen sich korrekt und straff und ein Sprecher mit frisch gebügelter Stimme hält folgende Ansprache: „Wir bitten Sie, dem deutschen Kulturfilm auf die Beine zu helfen!“ Selbstverständlich war ich dafür und klingelte sofort einmal bei Max Pechstein, bei George Grosz, bei Willy Jaeckel, bei Fritsch und George Kobbé an und erzählte ihnen von meinem ehrenvollen Auftrag. — Von den Millionen, die man mir geboten hatte, sagte ich vorläufig nichts, um die Künstler nicht unnötig zu erregen. Ich übergab sie einem Untersuchungsausschuss im Reichstag, um nicht zu guter Letzt noch eingesperrt zu werden, liess mir für drei Tage einen Operateur vom Deutschen Lichtspielsyndikat geben und ging an die Arbeit! — Na — da standen wir nun mit unserem Apparat vor dem Gotteslästerer George Grosz. Ich bat ihn, sich einmal selbst zu zeichnen, um seine Arbeit im Film festhalten zu können. „Machen wir“, sagte der stets freundliche Künstler. Und ehe ich's mich versah, umriss er seine Figur mit einigen riesigen Kohlestrichen, wühlte er mit den Händen in Töpfen und Paletten und in weniger denn drei Stunden war ein Bild von Format entstanden. Grosz war so vertieft in seine Arbeit, dass er gar nicht merkte, dass er gefilmt wurde. Bei Rudolf Grossmann war die Geschichte schon schwieriger. Der Apparat machte ihn sichtlich unruhig — nervös flog seine Hand über das Papier, mal links, mal rechts zeichnend, so dass es überaus schwer war, seine Zeichnungen filmisch richtig aufzubauen. Bei Willy Jaeckel war die Filmerei bedeutend leichter. Der Künstler kannte meine



Zweimal Max Pechstein



„Herr Grosz — bitte freundlich!“



Renée Sintenis und ihr Selbstbildnis

(Photos aus dem Film „Der Künstler und sein Selbstporträt“ von Alwin Steinitz)

Taktik noch von meinen früheren Filmen her. Ernst Fritsch malte sich mit einem steifen Hut auf dem Kopf. Da er aber filmisch gänzlich unerfahren war, mussten verschiedene Proben vorgenommen werden, bis die Geschichte klappte. Nunmehr schleppten wir die Kamera in das Atelier des Südseeforschers Max Pechstein. Pechstein, von früheren Filmen ebenfalls „in Uebung“, machte die Arbeit vor der Kamera merklich Freude. Mit Eifer und Geschick unterstützte er uns, skizzierte er seinen Kopf, malte er, malend und spachtelnd, in Eile ein unerhört plastisches Bild.

Eilig ging's zu Renée Sintenis. Sie wollte durchaus in ihrem Salon gefilmt werden. Ein Wunsch, den man ohne weiteres hätte erfüllen können, wenn man nur Sonne gehabt hätte. Sonne war aber leider nicht da und so

musste eine „angeschafft“ werden. Man stellt einen Scheinwerfer ins Zimmer, stellt rechts noch einen Mann mit einer Silberblende auf und dann kann die Sache starten. Da stand nun die beliebte Tierbildhauerin vor ihrer eigenen Plastik, formte zögernd ein Auge, eine Nase, ein Ohr. Sie zog sich immerhin mit Eleganz aus der Affäre, und ehe wir uns versahen, stand ein herrliches Terrakottaköpfchen auf dem Modelliertisch. Ein ganz anderer Eindruck erwartete uns bei Baluschek. Ein Mann soignierten Weltbürgertums, der es gewohnt ist, in die Augen von Kunstdeputationen und in die Augen der Kamera zu schauen, zeichnete sich mit aller Ruhe und Gemütlichkeit. Der lustige George Kobbé bildete den Schluss. Er spitzte sich stundenlang den Bleistift zu recht und malte sich schliesslich ein Menjou-Bärtchen, einen verknautschten Silberblick und was sonst noch zu einer Visage gehört.



„So sehe ich aus!“ — sagt George Kobbé



# AUS NEUEN FILMEN



Käthe von Nagy und Harry Hardt  
in dem Nero-Film »Unschuld«  
Regie: Robert Land



Paul Whiteman, der Teuere, dreht doch  
seinen Film bei der Universal. Wie man  
sieht, übt er bereits

## CHAPLIN ALS REGISSEUR!

Unter den Geschichten, die mir Charlie Chaplin erzählt hat, ist eine, die ihn als Regisseur und auch als Brotherrn seiner Truppe zeigt. Charlie ist, wie man weiss, sein eigener Unternehmer, Regisseur, Filmdichter, alles. Seine Mitschauspieler lieben ihn, obwohl er auch ihnen gegenüber launisch sein kann. Meistens ist er aber schüchtern.

„Ein junger Mensch“, sagt Chaplin, „war in seiner kleinen Rolle unmöglich. Was soll ich tun? Ihn entlassen? Ich möchte es nicht. Eines Tages, während der ersten Aufnahmen, stand ich neben ihm. Ich machte ein verzweifelter Gesicht, ganz unglücklich. Der Junge fragt mich, was ich habe. Ich weine beinahe: „Ach, weil ich so ein Idiot bin!“ Ich lache ganz fürchterlich an zu jammern: Der neue Film, den ich da zusammengedichtet habe, ist ein schöner Blödsinn! Nehmen Sie zum Beispiel Ihre Rolle; niemand kann die besser spielen, besser auffassen als Sie, das weiss ich doch! Und trotzdem? Was kommt dabei heraus! Ein grosser Dreck! Weil das Szenarium unmöglich ist! So wie ich sie geschrieben habe, kann die Rolle gar nicht gespielt werden, die Gestalt wird ganz schlecht! — Ich klage mich



Ein neues Gesicht:  
Rina Marsa, eine junge  
Russin, in dem Universal-  
Film »Schweigen im Walde«

so heftig und so lange an, bis ich dem jungen Schauspieler sichtlich leid tue. Und es schmeichelt ihm, dass ich seiner winzigen Rolle so viel Gewicht beimesse. Zögernd gesteht er ein, dass ich recht haben könnte: vielleicht müsste diese Gestalt in der Tat anders sein. Das ist schon ein wichtiger Schritt nach vorn; wir beginnen, brüderlich zu beraten, was man ändern müsste. Ich tue immer so, als änderten wir mein schlechtes Szenarium, während ich ihm doch helfe, seine schlechte Auffassung zu verbessern. Am Ende geht ihm der Knopf auf, und er spielt die Rolle sehr gut.“

„Wenn ich ihn angebrüllt hätte“, sagte Charlie Chaplin, „dann hätte ich gar nichts erreicht. So bin ich.“ „Manchmal“, setzte er lächelnd hinzu. Arnold Höllriegel.



Peter Voss als Menschikoff in dem neuen  
Greenbaum-Film »Spielereien einer Kaiserin«



# TONFILM MIT UND OHNE KOPFSCHMERZEN

Von Ernst Mandowsky

Der Schreiber dieser Zeilen stellte es fest und viele bestätigten es ihm: der Tonfilm bereitet dem Zuschauer weit häufiger und weit stärkere Kopfschmerzen, als es der stumme Film vermochte. Versteht sich: physische natürlich. Die Bedeutung: Kopfschmerz-Sorgen soll hier nicht zur Debatte stehen.

Es wird manchem aufgefallen sein, dass man bei Betrachtung eines stummen Films nur dann Kopfschmerzen bekam, wenn man den Film als schlecht oder als langweilig empfand und sich dabei über seine Zukunft (in Deutschland) Sorgen

stummten Film. Einen Tonfilm nun dürften sich all diese Empfindlichen gar nicht ansehen, es sei denn, sie rüsteten sich jedesmal mit genügend Aspirin aus; denn weit häufiger als der stumme Film ist der Tonfilm in der Lage, physischen Kopfschmerz zu bereiten, und zwar, wie ich glaube, aus folgenden Gründen: Unser Auge und Ohr werden noch mindestens ein Jahr lang den neuen gleichzeitigen Eindrücken von Schwarzweissbild, reproduzierten, also nicht Originalmusiken, -geräuschen und -stimmen vollkommen ungewohnt gegenüberstehen; sie werden sicher ein Jahr lang das alles erst sehr langsam begreifen, sehr langsam der Gehirnzentrale übermitteln — und derart Kopfschmerz bereiten. Und auch die äusseren Umstände, unter denen der Tonfilmzuschauer heute noch im Theater zu sitzen hat, können äusserst leicht Kopfschmerz — also das erste Zeichen von Anstrengung, An- und Abspannung und Ermüdung — erzeugen: zuerst muss man sehen; gut, das kann man schon. Aber ausserdem muss man



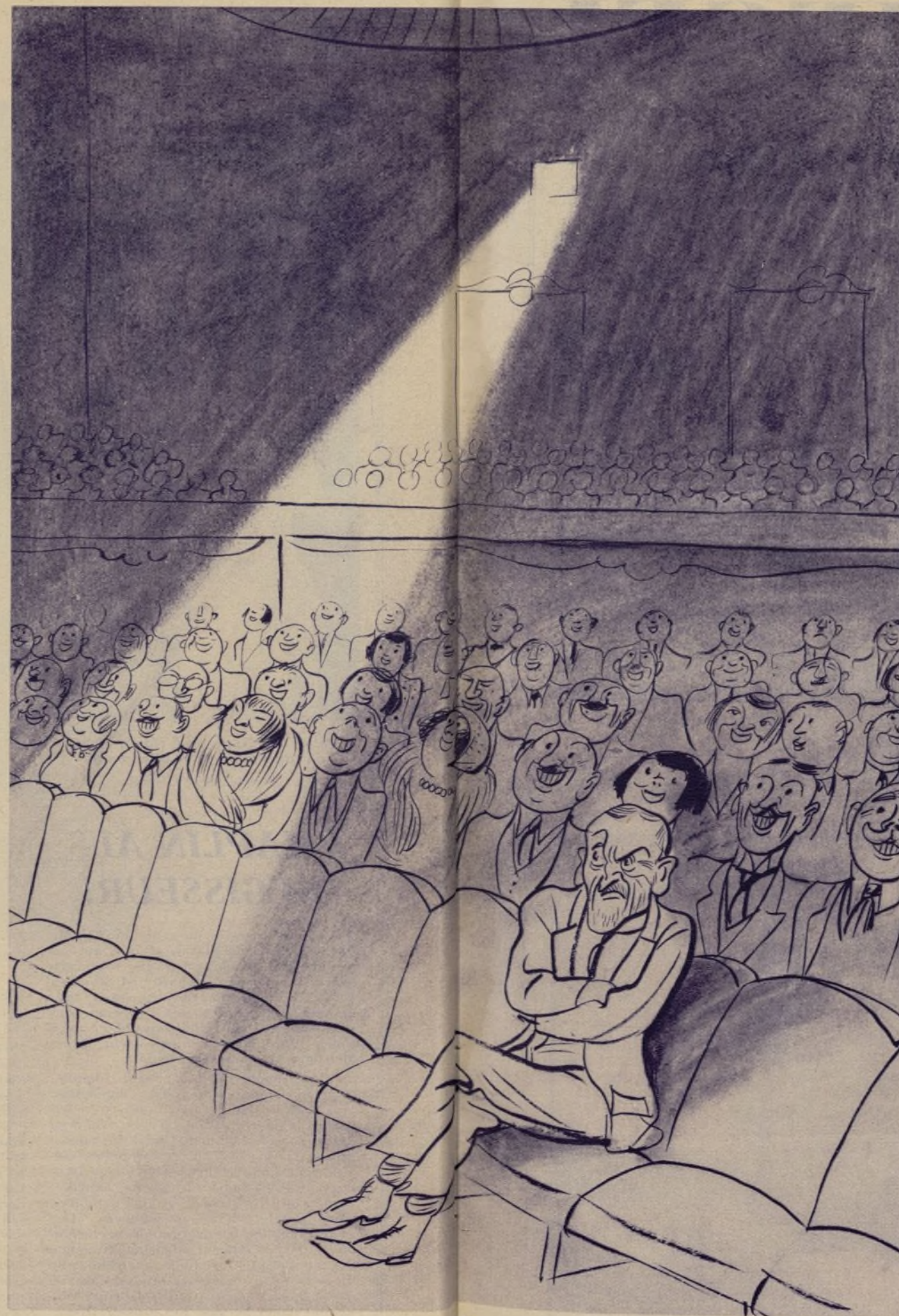
Die passende Illustration zu dem vorstehenden Aufsatz

machte. Es bereitete einem also vor allem ein geistiger Mangel des gerade ablaufenden Werkes Kopfschmerz, fast nie ein technischer, wie schlechte Aufnahmen, Flimmern usw., die doch durch ihr Einwirken auf das Auge weit eher zur Kopfschmerzbereitung geeignet wären. Man konnte genau beobachten: in dem Moment, in dem (mich) das Gesamtwerk dort auf der Leinwand vorn zu interessieren aufhörte, setzte langsam, in wunderbarem Crescendo, der Kopfschmerz ein, der seinen stärksten Höhepunkt, sein intensivstes Geböhr erreichte, wenn ich das Theater verliess. Und viele Kinobesucher machten, wie ich erfuhr, die gleiche Erfahrung, ja, ich kenne Menschen, die nie ausser nach der Besichtigung eines von ihnen als schlecht empfundenen Films von (physischen) Kopfschmerzen befallen wurden. Freilich: auch die Sorgen um die Filmkunst werden dabei das ihre getan haben.

Ja, so ging es also vielen Leuten beim sel. (oder hoffentlich nicht sel.)

nicht nur hören, sondern sogar angestrengt lauschen, denn heute, wo es noch nicht selbstverständlich ist, dass alle Töne einwandfrei, deutlich und natürlich wiedergegeben werden, möchte man doch, als an der Wiege dieses soeben geborenen Wunders Stehender, auch ganz genau feststellen (und seinem Freunde dann ebenso genau auseinandersetzen), wo hier der Fehler liegt; man will mit einem zuvor gesehenen Tonfilm vergleichen, usw. — also man hat hier heute noch derart viel Eindrücke bei Betrachtung eines Tonfilms wahrzunehmen, dass Kopfschmerzen häufig unausbleiblich sind und der Kinobesuch von einem entspannenden Vergnügen zu anspannender Arbeit degradiert wird.

So glaube ich denn: es wird noch gut ein Jahr vergehen, bis sich unsere Aufnahmefähigkeiten bei einem Kinobesuch so umgestellt haben werden, ehe wir kopfschmerzlos beim Verlassen des Theaters sagen können: das war eine Zerstreuung, ich habe mich sehr gut amüsiert!



Billetthändlers Schicksal oder: Wie ein Optimist innerhalb einer Stunde zum Pessimisten wurde...

Zeichnung von Godal

# Song zu alten Filmen

Von Leo Hirsch

Ja, das war die gute, alte Zeit,  
so neunzehnhundertzehn.  
Man trug ein noch und noch und noch viel läng'res Kleid  
und fand das schön.

Man sass im Kientopp kaum,  
und dunkel war's im Raum,  
man fing sich an zu trau'n —  
da wurde schnell  
die Leinwand hell  
und dann —  
man atmet kaum —  
begann  
der Flimmertraum:

wie der Mann  
mit der Frau —  
und die Frau  
mit dem Freund  
wird erwischt,  
und es scheint,  
dass man sie  
schuld'ig meint,  
und sie weint  
wie noch nie,  
und das Kind —

Doch hier zeigte der Erklärer  
auf den Ehefriedensstörer  
auf der Leinwand, wo man klagte,  
und der Filmklärer sagte:

„Nu sagen Se bloss, meine Herrschaften,  
wat kann denn det Kind davor?!“

Ja, die alte Zeit . . . man ist gerührt . . .  
so neunzehnhundertzehn.

Man trug die Taille eng, den Busen hochgeschnürt —  
und konnte gehn!

Man rückt zusammen dicht,  
denn Mutter weiss es nicht,  
man sucht im Schummerlicht,  
drückt Hand und Fuss:

„Ach du —“ „Bist du's?“

Bis man  
dann seufzen muss;  
ach schon  
ist Kientopp Schluss:

wo der Mann  
mit der Frau,  
und die Frau  
mit dem Mann —  
und der Freund  
abgeblitzt —  
und es scheint,  
dass man sie  
schuldlos meint,  
und sie weint  
wie noch nie,  
und das Kind —

Doch hier zeigte der Erklärer  
auf den türmenden Verehrer,  
auf die neu vereinten beiden  
und erklärte ganz bescheiden:

„Nu sehen Se bloss, meine Herrschaften,  
det is een Muttaherz!“



„Orient“ —  
aus einem Film  
Anno 1909.



Ernst Lubitsch als  
Blauköpfe  
— achtzehn Jahre  
sind es her . . .



# PHOTO-SPIEGEL

## HEIMATPHOTOGRAPHIE

Von Hermann Lehmann. Mit drei Aufnahmen des Verfassers

Die meisten Liebhaberphotographen arbeiten lediglich nur für sich oder für ihren Freundeskreis. Bilder, die für die Allgemeinheit Interesse haben, die einen kulturellen Wert besitzen,

bringen. Es gibt heute kaum noch ein Städtchen in Deutschland, das nicht eine behördliche Stelle hat, die für die Pflege der Naturdenkmäler oder historischen Erinnerungsstätten sorgen soll. Sie alle



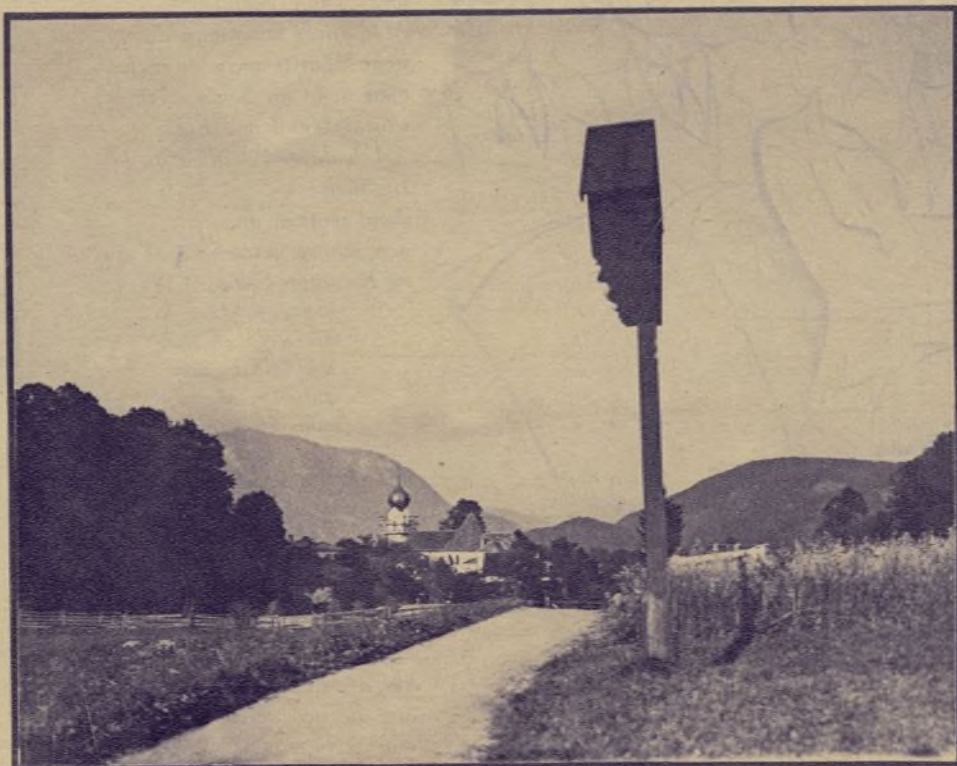
*Bildstock-Motiv aus Bayern*

werden kaum gemacht. Man knipst seine Frau, seine Kinder, seine mehr oder weniger legitime Braut oder auch seinen Kegelklub. Dabei sieht man mitunter recht gute technische Leistungen, so dass es mir oft leid tut, dass der Verfertiger sich nicht mit ernsteren Themen beschäftigt. Wohl ist es wichtig und überaus nützlich, seine Kinder in chronologischer Folge im Bilde festzuhalten, aber das ist ein Thema für sich, über das wir uns ein andermal besonders unterhalten können. Heute will ich davon sprechen, wie ein jeder Amateurphotograph der grossen Allgemeinheit dienen kann, ja, wenn ich so sagen darf, dienen soll. Es ist nämlich leider noch immer eine Tatsache, dass wir unsere Heimat viel zu wenig kennen und noch weniger schätzen. Unsere Aufgabe als Amateurphotographen muss es sein, unseren Landsleuten die Schönheiten unseres Vaterlandes ad oculos zu demonstrieren. Die vielen, die unbedingt nach Italien müssen, um schöne Gegenden zu sehen, ohne z. B. den Harz zu kennen, müssen belehrt werden, wie schön unsere Heimat ist. Hier müssen wir aufklärend und belehrend wirken. Verwendet euer photographisch-technisches Können dazu, künstlerisch schöne, aber auch für die Gegend typische Bilder zu



*In Oberbayern*

sammeln archivarisch Lichtbilder dieser Dinge, und es ist sicherlich vaterländischer Dienst, wenn man diese Stellen tatkräftigst unterstützt.



*Im Martal*



Aber auch in der Pflege der Heimatphotographie soll systematisch gearbeitet werden. Nur nicht blindlings darauf losphotographieren!

Es muss zunächst das Prinzip eines jeden Amateurs sein, keine Ansichtskarten zu machen. Das, was die Industrie braucht und daher produziert, ist nicht das, was ich meine. Wir Amateure wollen mehr geschichtlich oder ethnologisch arbeiten, ohne jedoch das Künstlerische ausser acht zu lassen. Wir müssen uns auch in den heimatischen Themen spezialisieren, denn gewaltig gross ist das zu bearbeitende Gebiet. Jede Stadt, jedes Kleinstädtchen hat seinen eigenen Charakter. Unsere Auf-

gabe müsste es sein, diese charakteristische Eigenart im Bilde klar zu zeigen, also auch hier mehr das Geistige im Bilde festzuhalten. Ich kann im Rahmen dieses Aufsatzes unmöglich genauer auf diese Dinge eingehen, will vielmehr heute den Lesern ein paar Bilder vorlegen, die auch so ein heimatisches Spezialgebiet behandeln. Bildstöcke. Eine jede Gegend hat eine andere Sorte. Die hier gezeigten sind typisch bayerische. Es ist durchaus nicht immer leicht, diese Motive zu bearbeiten. Denn gerade bei Bildstöcken, die mitten im Gelände stehen, muss man die Regeln der bildmässigen Photographie beachten: Linienführung und Raumverteilung. Vor allem die richtige Beleuch-

tung des Motivs. Ferner darf der Himmel weder langweilig grau noch langweilig blau sein, sondern schöne Wolken müssen (gerade bei derartigen Motiven, die meist frei gegen den Himmel stehen) das Bild stimmungsvoll beleben. Am besten ist es, man orientiert sich vorher über den Sonnenstand, ehe man den manchmal recht weiten Weg bis zum Motivstandplatz macht. Auch empfiehlt es sich, solche Bilder mit Gelbscheibe zu machen und orthochromatische und lichthofffreie Platten zu verwenden. Bei der Entwicklung muss man recht vorsichtig vorgehen, damit die mitunter grossen Lichtdifferenzen wieder ausgeglichen werden können.

## Der Sinn der modernen Photographie

Ein Vortrag von Professor Moholy-Nagy

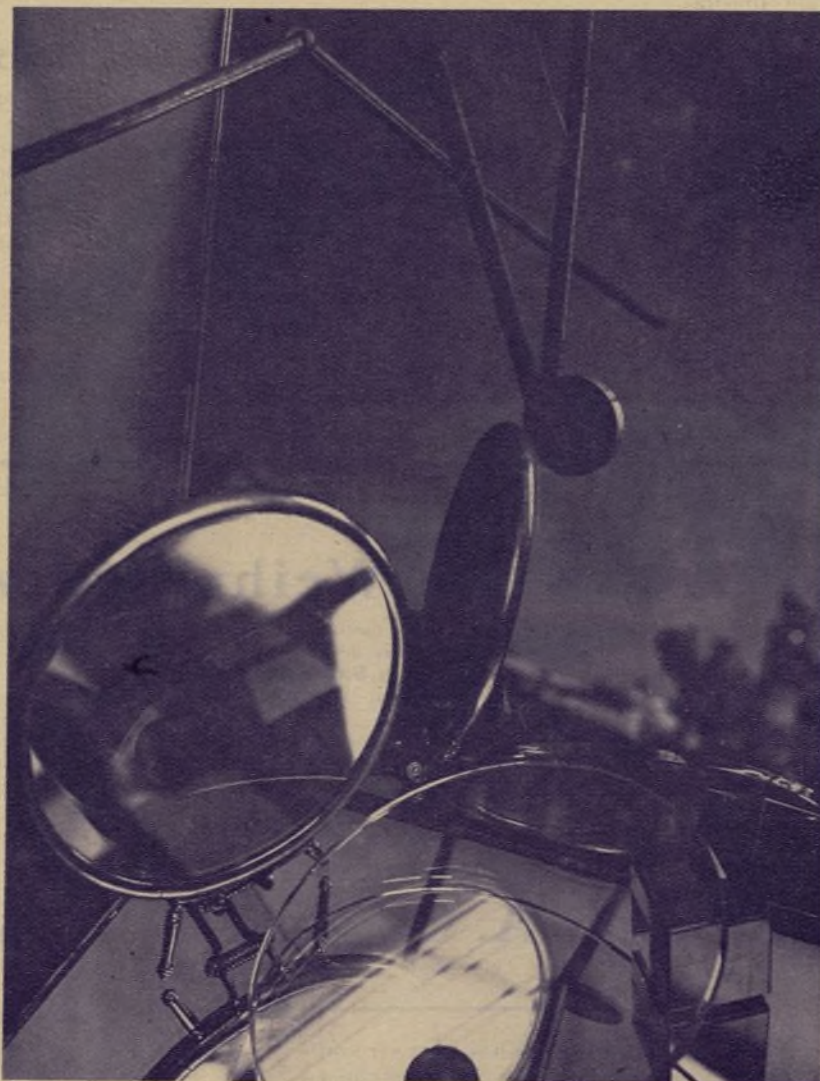
Die Ausstellung „Film und Photo“, die jetzt von Stuttgart nach Berlin ins ehemalige Kunstgewerbemuseum übersiedelt ist, gibt in ihrer neuartigen Bilderauswahl dem unvorbereiteten Besucher manches Rätsel auf. Professor Moholy-Nagy, der Organisator eines beträchtlichen Teiles dieser Ausstellung, unternahm es, in einem grossangelegten Lichtbildervortrag, den Ideenkreis, dem diese Bilderauswahl entwuchs, zu kennzeichnen. Das, was man heute unter „neuem Sehen“ in der Photographie versteht, hat eine bedenkliche Verwirrung in den Kreisen der Liebhaber- und Fachphotographen angestiftet. Die Missverständnisse auf diesem Gebiet sind grösser als die Einsicht in das Wesen der modernen Photographie. Moholys Ausführungen entrückten endlich einmal diese Fragen der ästhetischen Splitterrichterei und zeigten die höhere Perspektive, aus der die Revolution des photographischen Stils zu betrachten ist. Wir haben es hier, so war der Sinn des Vortrags, mit einer Angelegenheit von weittragender kulturhistorischer Bedeutung zu tun. Die Photographie befreit sich jetzt allmählich von den handwerklichen Bindungen und bereitet eine Periode ganz neuer optischer Gestaltung vor. Hierbei werden die manuellen Mittel zugunsten der mechanischen Verfahren völlig zurücktreten. Wir werden sicherlich noch den Beginn einer Periode erleben, die uns eine souveräne Beherrschung des Lichtes beschert. Die Farbenphotographie, die Projektion von Lichtstrahlen in den

Raum, das aus verschiedenartigen Reflexen gebildete Lichterspiel sind solche Möglichkeiten neuer Lichtgestaltung in der Kunst und im praktischen Alltag.

tastenden Anfänge einer neuen Lichtsprache. Im Gegensatz zu dieser Pionieraufgabe der künstlerischen Photographie hat die dokumentarische Photographie, d. i. die naturgetreue Wiedergabe von Dingen und Ereignissen, eine soziale Aufgabe zu erfüllen: die Aufmerksamkeit auf vorhandene Missstände wie wirtschaftliches Elend und Krankheiten zu lenken und das Weltbild jedes einzelnen um die Erforschungen der Wissenschaft zu bereichern.

Die Wege, die die Photographie zu diesen Zukunftsaufgaben führen, zeigt Moholy-Nagy an einer Reihe von interessanten Lichtbildern. Nach einem historischen Exkurs über die Geschichte des Photobildes von Daguerre bis zum Film-Standardphoto folgte eine Anzahl Bildproben als Beleg für die enorme Vielseitigkeit der Gegenwartsphotographie von der Photokarikatur bis zum Sternenspektrum. Die Wandlung des photographischen Stilgeschmacks erhellte am deutlichsten aus dem Hinweis, dass man das, was früher als Fehler betrachtet wurde, wie die optische Verzerrung, jetzt als bewusstes Darstellungsmittel benutzt.

Wenn der Vortrag Professor Moholys trotz der Fülle seiner Ideen, Perspektiven und technischen Aufschlüssen nur einen Teil des Fragenkomplexes um die moderne Photographie streifen konnte, so bedeutete er ein Ganzes als menschliches Dokument, als ein leidenschaftliches Bekenntnis eines Künstlers und Denkers zur Photographie als Wegbereiterin einer neuen Zeit. H. Starke.



Spiegelungen

Professor Moholy-Nagy phot.

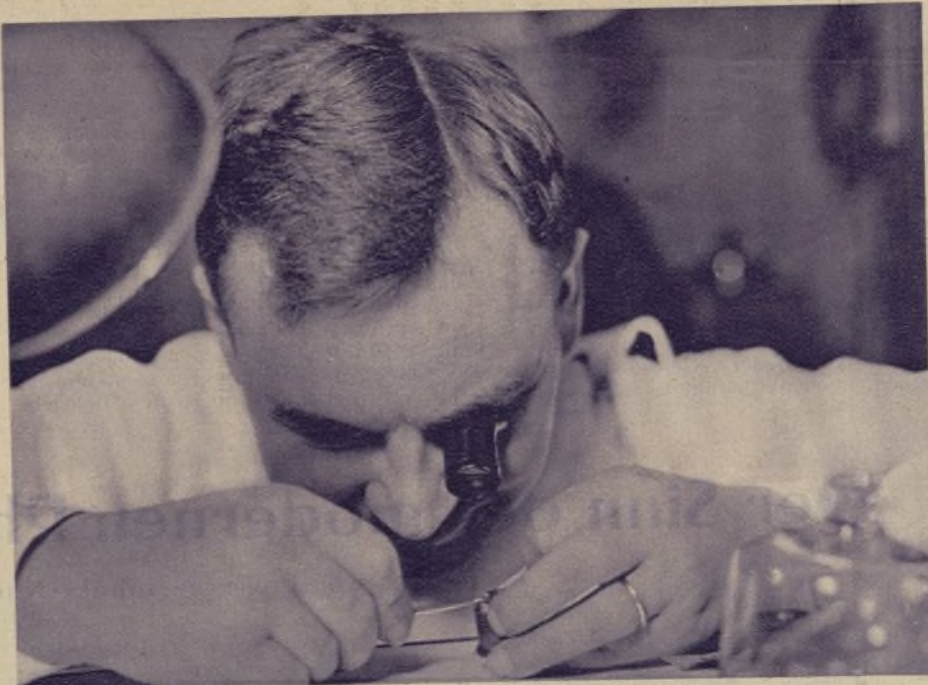
Was die moderne Photographie in ihren Licht- und Schattenaufnahmen, Photographen, Röntgenphotos, Spiegelaufnahmen bringt, sind lediglich die

liches Dokument, als ein leidenschaftliches Bekenntnis eines Künstlers und Denkers zur Photographie als Wegbereiterin einer neuen Zeit.



## Rund um Satrap

Von Firmen herausgegebene Photohandbücher müssen stets auf die Fabrikate der herausgebenden Firma oder Firmen zugeschnitten sein; dadurch leiden einerseits die Allgemeinheit und Allgemeingültigkeit, andererseits haben sie aber den Vorteil, in dem, was sie bringen, wirklich exakt und zuverlässig sein zu können. Dies gilt alles auch von dem Satrap-Photohandbuch, das nunmehr in neunter Auflage vorliegt. Den Anfang bildet eine kurze Besprechung der Ausrüstung des Photographen, demonstriert an Voigtländer-Kameras — Schering-Kahlbaum, Voigtländer, Sigurd, die Vereinigten Fabriken photographischer Papiere (Marken „Ergo“ und „Schwerter“) und Wübben haben sich zu einer Interessengemeinschaft zusammengeschlossen —, dem dann ein Abschnitt über das Negativverfahren folgt (dabei sind Verstärken und Abschwächen mit einer halben Seite entschieden zu kurz weggekommen). Den Hauptteil bildet das von den 200 Seiten rund 100 einnehmende Kapitel über die Aufnahmegebiete, in dem erfreulicherweise auf ästhetische Fragen viel Nachdruck gelegt wird. Hier fällt besonders die reiche und teilweise ausserordentlich gute Illustration auf, und das ist ebenfalls erfreulich, weil ein Bild meist mehr und deutlicher spricht als eine lange Abhandlung. Zum Schluss noch ein Abschnitt über das Positivverfahren, in dem ganz ausschliesslich Satrap-Produkte behandelt werden. Zu bemängeln ist zweierlei: das Fehlen eines alphabetischen Registers und die Unentschiedenheit in der Frage der Elementardarstellung. Während z. B. die Grundlagen der Orthochromasie sehr eingehend behandelt sind — und zwar sehr instruktiv —, fehlen allgemeine Worte und Abschnitte beispielsweise völlig bei den Grundlagen des Negativverfahrens.



Der Uhrmacher

Theodor Fanta phot.

Gleichzeitig möchten wir auf ein neues Entwicklungsverfahren, nämlich Satrap-Ausgleichs-Duplex, verweisen: das normal (!) belichtete Negativ (also nicht wie bisher mehrfach überbelichtet) wird erst in dem normalen Ausgleichsentwickler behandelt und kommt dann nach kurzem Wässern in ein Sodabad. Die Entwicklungszeit dauert im Normalfalle fünf Minuten und ist für die beiden Bäder genau festgelegt; man errechnet sie einfach aus der Zeit bis zum Erscheinen der ersten Bildspuren im Entwickler.

T. M.

## Das Haus der Tausend

So nennt sich der imposante Neubau der Ihagee, der in Dresden nach monatelanger Arbeit vollendet wurde. Das Gebäude sollte schon zu Saisonanfang fertiggestellt sein, aber der strenge Frost zu Anfang des Jahres hat die Vollendung verzögert. Jetzt können die tausend Arbeiter der Belegschaft das neue Haus beziehen, und die Firma kann ihre Produktion in gesteigertem Masse aufnehmen.

Alle Rechte auf sämtliche Artikel und Bilder sowie den sonstigen Inhalt vorbehalten. Verantwortlich für den Gesamthalt: 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.

# 1000 Mark Weihnachtszuschüsse!

Es gibt für Photo-Amateure manche Möglichkeiten, bekannt zu werden, aber bestimmt noch mehr verpasste Gelegenheiten. Jetzt wird wieder eine Chance geboten, und zwar eine, bei der es nicht nur um die Ehre des Namens geht, sondern zugleich eine Stange Geld zu verdienen ist. Es werden gute Bilder gesucht, die mit einer der verschiedenen **Satrap-Heimlampen** hergestellt wurden. An Preisen stehen 1000 RM. zur Verfügung, die in 26 Einzelpreise geteilt werden sollen. Dazu gibt es noch Trostpreise oder Ankäufe von nicht-prämiierten Arbeiten. Jede ehrliche Arbeit wird ihren Lohn finden, wenn sie nur zeigt, dass der Besitzer der Satrap-Heimlampe sie auch richtig zu gebrauchen versteht. Beachtenswert sind die drei Termine: 15. Dezember als Schlusstag für die Einsendungen; 20. Dezember Tagung der Preisrichter; **24. Dezember Eintreffen der Geldpreise bei den Preisträgern.** Auch wer noch keines der verschiedenen preiswerten Satrap-Heimlampen-Modelle besitzt, sollte sich um die Bedingungen kümmern. Er wird sich entschliessen, sich eine Heimlampe schon vorher als Weihnachtsgeschenk zu kaufen, damit er am Heiligabend auch einen Preis vom Postboten in Empfang nehmen kann. Der Satrap-Heimlampen-Wettbewerb wird für ein frohes Weihnachtsfest sorgen, neue Namen werden auftauchen, und neue Gedanken werden, ganz gleich welcher Art sie sind, das Gebiet der Amateurphotographie beleben. Ausgeschrieben wird der Wettbewerb von der Firma

**Schering-Kahlbaum A. G., Photo-Abteilung, Berlin-Spindlersfeld 7**

die Ihnen die Bedingungen, falls sie bei Ihrem Photohändler nicht erhältlich sind, kostenlos zustellt.



120 seitigen, prachtvollen  
**Photo-Katalog**  
umsonst.

Alle Sorten Photoapparate ohne Aufschlag gegen  $\frac{1}{3}$  Anzahlung. Rest 3 bis 6 Monatsraten.

Anfragen **Photo-Brenner** Köln 161  
erbitte Hohe Str. 88.

Auf Wunsch senden wir gratis  
und franko den 48seitigen

**Gesamtkatalog**  
unserer Bücher 1930

RUDOLF MOSSE BUCHVERLAG  
BERLIN SW 100

**Jetzt ist die rechte Zeit**  
um die guten Aufnahmen dem  
**Wübben-**  
**Album**  
einzuverleiben.  
Ihnen u. kommenden  
Generationen  
zur steten  
Freude.  
Zu beziehen durch alle Photohandlungen.



# TON *und* BILD



**ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG**

NR. 45



*Am Dorfrand*

*Ein Bild aus dem neuen Film von S. Eisenstein: »Die Generallinie«*

Ayuntamiento de Madrid



## „Dazu das reichhaltige Beiprogramm“

Das Beiprogramm der Kinos beruht auf der Verwechslung zwischen der sozusagen geistigen Filmmahrung und dem mehr leiblichen Genuss eines Roastbeefs. Zum Roastbeef gehört eine Beilage, wenn es besonders gut schmecken soll, und deshalb gehört auch zum Film...

Ach ja, das Beiprogramm. Ein Trost bleibt in jedem Falle: Hässlicher als sein Name kann es kaum sein. Hat so was Verächtliches, dieses Wort „Beiprogramm“, klingt nach Gratisartikel, nach Zugabe. Soll den angebrochenen Abend ergänzen, soll eben auch dabei sein, ohne doch für voll genommen zu werden, ein Füller, ein Notbehelf.

Ein kluger Kinounternehmer kam einst auf die Idee, als Beiprogramm keinen Film, sondern eine Varieténummer zu verwenden. Sofort hatte er sein Theater gedrängelt voll. Die Abwechslung lockte das Publikum herbei; das Schwarz-Weiss auf der Filmleinwand eingeleitet oder auch unterbrochen von etwas Lebendigem, das war ein ganz besonderer Reiz.

Nun schlägt ja nirgendwo eine Idee mehr ein als im Kino. Wenn ein Schriftsteller ein besonders erfolgreiches Buch schreibt, sagen wir ein Kriegsbuch, dann wirft sich die ganze Schriftstellerei sofort auf das gute Thema, und ein halbes Jahr lang wachsen die Modebücher aus der fruchtbaren Schriftstellerecke, als ob die Saat aus Blut und Eisen jetzt erst richtig aufginge. Im Kino vergeht die Zeit langsamer. Wenn da einer einmal eine Idee hat, dann rächt sich das noch an Kindern und Kindeskindern. Siehe auch Beiprogramm.

Die Varietés, wenigstens die Varietés in Berlin, haben natürlich erkannt, dass ihnen da in dem artistischen Beiprogramm der Kinos



Auch eine „Fahrt zum Mond!“  
Universal phot.



Hier verbringst du deine kurzen Tage!  
Aus dem neuen Terra-Film „Sprengbagger 1010“

eine Konkurrenz erstand — und sie ergriffen Gegenmassnahmen. Das Varieté durfte, um mit dem Kino Schritt zu halten, nicht teurer sein als dieses, und so senkte man in den Varietépallästen die Preise. Zu gleicher Zeit verbesserte man das Programm und die Aufmachung — und hatte volle Häuser. Und da der Angriff immer die beste Verteidigung ist, legten sich die Varietés selbst Filme zu.

Die Kinobesitzer, wenigstens die der kleineren Theater, haben von der Gegenoffensive der angegriffenen Varietés bisher allerdings noch keinen Hauch verspürt. Sie haben noch nicht erkannt, dass das Bedürfnis an Artistik beim Kinobesuch mit der vergrösserten Volkstümlichkeit des Varietés schwinden musste.

Man sollte einmal in den Kinos beim Publikum rundfragen, ob es weiterhin Varieté im Kino haben will. Die Antwort würde etwa so lauten:

Wir wollen nicht Kunststücke auf der Bühne sehen, die im Film, von Harry Piel ausgeführt, viel gefährlicher wirken. Wir wollen keine Komik auf der Filmbühne sehen, denn wir müssen doch immer nur an Buster Keaton oder Harold Lloyd denken. Wir wollen im Beiprogramm Filme haben, denn wir gehen ins Kino, um Filme zu sehen. Kurzfilme soll man vor den Hauptfilmen geben, es gibt ganz herrliche, mit Chaplin zum Beispiel. Und wenn nicht, dann können ruhig einmal wieder neue Kurzfilme gedreht werden.

Ja, so würde der Volksentscheid wahrscheinlich ausfallen, und der Volksmeinung dürfte sich eigentlich kein Kino widersetzen. Die Abwechslung zieht ja jetzt auch ohne Artisten ins Kino ein — wozu haben wir denn den Tonfilm! Und deshalb sollte man den Kinobesuchern geben, was des Kinobesuchers ist, das Filmprogramm nämlich, das unverfälschte, unverwässerte Filmprogramm — nur gut soll es sein.

H. K.





# Der Mann, der die SONNE bewegt

Scherz beiseite — er bewegt sie wirklich. Er schiebt sie hin und her, lässt sie auf Seilen hängen und stellt sie auf meterhohen Praktikabeln auf. Er ist mächtiger, als je ein Mächtiger war — die Sonne ist ihm nur ein Instrument.

Wer ist dieser Mann?  
Der Film-Beleuchter.

Wer jemals in einem Filmatelier gewesen ist, der weiss, dass sich der Regisseur vieler Helfer bedienen muss, die ihm alle mit ihrer Arbeit an Hand gehen müssen. Die Hand des Führers allein genügt nicht; er kann wohl die Darsteller durch die Szenen leiten, aber sie auf den Zelluloidstreifen bannen, das kann nur ein guter Operateur, und der wieder kann die Gesichter und Masken nur sorgfältig photographieren, wenn der Beleuchter, der Mann an der Sonne, die „Sonnen“ (technisch gesprochen die Aufheller) in ihrem Lichte erstrahlen lässt. Wenn eine Aufnahme im Atelier vonstatten geht, so liegt dem Beleuchter ein nicht unwichtiges Amt ob. Er muss nicht nur beleuchten, sondern ausleuchten, d. h. das Licht auf die Szene oder Darsteller gleichmässig verteilen. Diese Arbeit kann natürlich nicht ein einzelner ausüben, drei, vier, ja oft auch 10 und 20 Mann sind nötig, um dem Operateur eine gute Möglichkeit zu bieten, sauber und einwandfrei photographieren zu können.

Der Mann an der Sonne steht oft acht, ja zehn Stunden auf seinem Posten; hängend auf Balken, bedient er die Jupiterlampe, auf das Zeichen des Regisseurs wartend. Er muss abdämpfen oder verstärken, je nach dem Wunsche des Operateurs. Eine ungeheure Anzahl von Kilowattstunden geht bei Filmaufnahmen durch den Zähler, aber sie sind nötig; denn ohne Licht und den Mann an der Sonne kann selbst der grösste Star keine Filmaufnahme machen. Die „Sonne“ zu bedienen ist nicht leicht, und oft gibt es Verbrennungen an den Händen, wenn der Mann nicht achtgibt. Der Platz, an dem die Jupiterlampe steht, ist ganz verschieden. Einmal dicht vor dem Schauspieler, ein andermal über ihm oder von der Seite oder vorn, von unten; die Hauptsache ist und bleibt, dass der zu photographierende Gegenstand richtig beleuchtet ist.

Wenn man in die Premiere geht, klatscht man den Akteuren Beifall, sie erscheinen vor dem Vorhang in herrlichen Kleidern. Irgendwo im Parkett oder Rang sitzt aber ein einfacher Arbeiter, dem kein Kritiker ein Lob singt, wenn er auch schreibt, die Photographie sei hervorragend gewesen; diesem Arbeiter gebührt aber ebensolches Lob, wie den Darstellern oder Regisseuren, dem Mann an der Sonne!

Harry Knopf.



Winter im August



Auch eine Art Höhen-sonne



Die Sonne rollt mit der Kamera



# Neue Filme aus Frankreich



Jefferson-Cohn und Jean Weber in dem ersten französischen Tonfilm »Das Halsband der Königin«

Rechts: Arlette Marchal und Tony d'Algy in dem Film »Figaro«



Die französische Filmindustrie befindet sich noch immer in einer kritischen Lage; nach zehnmonatigen Beratungen blieb das Kontingentgesetz unverändert, und da der jetzige Kontingentschlüssel (7 : 1) die Einführung von 900 Filmen gestattet, obwohl Frankreich nur 600 aufnehmen kann, so ist eigentlich gar kein Kontingent vorhanden. Zu dieser Schutzlosigkeit der französischen Industrie gesellen sich noch die exorbitanten Steuern — ein Viertel der Kinoeinnahmen fließt in die Kassen des Staates. Selbstverständlich tut auch die Umstellung auf Tonfilm ein übriges, und so sind die französischen Produzenten wahrhaftig nicht auf Rosen gebettet. Trotzdem wird an einigen grossen Filmen gearbeitet. Die französische Tobis hat ihren ersten Sprechfilm bereits fertiggestellt, er heisst »Le Requin« (Der Hai). Pathé Nathau dreht einen Sprechfilm mit

Menjou. Ihr Chefopérateur ist Otto Kanturek. Auch der Regisseur Maurice Tourneur wurde für diese Firma verpflichtet. Der grosse Tonfilm »Das Halsband der Königin« läuft bereits in einigen Theatern, die mit Westernapparaten ausgerüstet sind. Ausserdem sind noch drei andere französische Tonfilme fertiggestellt, aber in den Kinos sind nur amerikanische Tonfilme zu sehen und zu hören. Wie stark der Tonfilm sich in Paris eingebürgert hat, beweist die Tatsache, dass die französische Hauptstadt schon 22 Tonfilmtheater zählt. Allerdings sind die meisten Tonfilme, die in Paris laufen, mit französischem Text versehen. Auf dem französischen Apparatmarkt herrscht aber eine heillose Verwirrung. Nicht weniger als 25 verschiedene Sprechapparate werden feilgeboten, und darunter befinden sich welche, für die Spottpreise verlangt werden.



Marie Bell (von der Comédie française), Ernest van Dürén und Tony d'Algy in dem Film »Figaro«



Lucienne Legrand und Raymond Guérin in dem Franco-Film »L'arpeté«



# — und aus Japan



Der japanische Schauspieler Soma in einem Film, der in der Zeit der Daimios spielt

Rechts: Japanische Filmschauspieler mit Porzellanmasken



Der Schauspieler Takanadzi in dem Film »Geld«



Der japanische Regisseur Tehnosuke Kinugasa — der sich augenblicklich studienhalber in Berlin aufhält — beim Schneiden eines Films



Hayashi, einer der beliebtesten japanischen Filmschauspieler



# PHOTO-SPIEGEL

## Ein Photograph geht durch die Stadt

Von Hans Reuter (Berlin)

Lange schon hat der Winter mit Eis und Schnee draussen in der freien Landschaft seinen Einzug gehalten, während er in den Städten sich nicht so schnell durchzusetzen vermag. Drei Gewalten: Schneeschippe, Russ und die Wärme der Kamine setzen ihm gar zu arg zu. Erst nach lang anhaltendem Schneefall und bei entsprechender Kälte gelingt es dem Winter, seine Herrschaft in der Stadt anzutreten.

Auf der Suche nach geeigneten Bildvorwürfen wird auch der Anfänger in der Winterphotographie bald entdecken, dass gerade zur Winterszeit das Weichbild der Stadt und ihre nähere Umgebung an Motiven von reizender Einfachheit und dabei hohem künstlerischen Wert sehr reich sind. Ja, es gibt vielerlei Aufnahmeobjekte, die erst durch den Schnee und in der winterlichen Atmosphäre aufnahmefähig werden. Da ist ein Strassenbild, das an Sommertagen durch seine verwirrenden Linien und Details in dem zerrissenen Gesamteindruck uns nicht zur Aufnahme zu locken vermochte, aber jetzt im Schnee mit vereinfachten, abgeglichenen Flächen und in seiner Ruhe trotz des Verkehrs Stimmungswerte aufweist, die man im Sommer bei der banalen Gegenständlichkeit des Ganzen gar nicht vermutet hätte. Alles Nüchterne und Störende liegt unter der weissen Schneedecke begraben. In klingender Kälte steigt aus den Kaminen Rauch, der sich auf das Stadtbild wie ein feiner Schleier legt und bald selbst das öde Steinmeer der Mietskasernen mitteilidig in phantastisch verwischte Formen kleidet. Führt unser Weg aber durch Gärten und Parkanlagen, so lassen sich leicht reizvolle Motive finden. Die unter reichlicher Schneelast stehenden Baumgruppen oder auch eine tief verschneite Bank eignen sich denkbar gut zur Aufnahme. Ist aber einmal über Nacht starker Rauheiß eingetreten, wird jeder noch so kleine Vorgarten mit seinen verzuckerten Zweigen, Aesten und Eisengeländern so stimmungsreich, dass man schwerlich von



**Blick von der  
Schlossbrücke  
in Berlin**

Januar, 10 Uhr vor-  
mittags. Blende  
F 1:6,3, Belichtung  
 $\frac{1}{10}$  Sekunde. Gelb-  
filter Nr. 2  
Paul phot.



**Es schneit in  
Königsberg ...**

Dezember, 11 Uhr vor-  
mittags. Trüb. Blende  
F 1:6,8, Belichtung  
 $\frac{1}{50}$  Sekunde  
Franz phot.



einer Aufnahme zurückstehen kann. — Das gleiche gilt auch für Szenen und Einzelmotive in einer der Winterzeit entsprechenden Fassung, wie z. B. Schneeschipper, schneeballwerfende Kinder, Verkaufsstände, Haltestellen der Droschken usw. Da es sich hier um Momentaufnahmen handelt, ist es in der sonnen- und lichtarmen Zeit des Jahres wichtig, über welche Art von Beleuchtung wir zur Zeit der Aufnahme verfügen. Wohl zu den schönsten Aufnahmen gelangt man in den Morgenstunden, und zwar zu der Zeit, in der die Sonne erst durch zarte Nebelschleier sich hindurchringen muss. Aber selbst in den Nachmittagsstunden wird es möglich sein, mit einer genügend lichtstarken Optik Momentaufnahmen durchzuführen, da das an sich schwache Tageslicht immerhin durch die reflektierende Schneedecke ge-

#### Wintermorgen im Stadtwäldchen

Januar, 11 Uhr vormittags. Sonne. Blende  $F 1:6,3$ ,  
Belichtung  $\frac{1}{50}$  Sekunde. Gelbfilter Nr. 2  
Geza Szakál (Budapest) phot.



Erich Burger berichtet in dem Buch „Charlie Chaplin“ über das Leben Charlie Chaplins: wie ein kleiner armer Junge aus der grauen Verlassenheit eines Londoner Arbeiterviertels zur Weltberühmtheit eines genialen Künstlers emporsteigt.

Dieses Buch ist in deutscher Sprache das erste, das Chaplins ergreifenden Aufstieg vor Augen führt, gestützt auf bisher grösstenteils unbekanntes Material, das Chaplin selbst für dieses Buch mit grosser Freude und lebhaftem Interesse zur Verfügung stellte. Dieser in aller Welt bewunderte Künstler wird zum lebenswerten Menschen, und wir erfahren, dass es nichts Spannenderes und Schöneres gibt als das aufrichtige und klare Bild eines grossen, eines ausserordentlichen Lebens. 121 besonders interessante, geschickt ausgewählte Bilder aus Chaplins Leben, seinem Heim in Hollywood, seinen wichtigsten und seinen ganz frühen, schon beinahe vergessenen Filmen illustrieren wirksam die Linie von Chaplins Entwicklung. Der trotz bester Ausstattung und umfangreichen Abbildungsmaterials niedrig festgesetzte Preis von M. 5,— gestattet jedem die Anschaffung dieses aussergewöhnlichen Buches. Verlangen Sie unseren 8seitigen kostenlosen Prospekt über dies schöne Buch!

**RUDOLF MOSSE BUCHVERLAG**  
BERLIN SW 100



*Schenk die  
Bessa*

#### Die grösste Freude

macht eine Bessa  
als Weihnachtsgeschenk. Sie ist  
— wie alles von  
Voigtlander — gut,  
elegant und praktisch,  
und keiner sieht es ihr an,  
dass sie nur  
36 Mark kostet.



Das Schönste aber ist, dass jeder gleich damit fotografieren kann, weil die praktische Dreipunkt-Einstellung so einfach und der gute Voigtar-Anastigmat  $1:7,7$  so scharf ist.

Im Photo-Schaufenster ist die Bessa gleich an der blaugelben Packung kenntlich; wenn Sie sie jetzt schon besorgen, dann können Sie inzwischen selbst damit arbeiten.

Ausführliche Prospekte bekommen Sie bei jedem Photohändler oder von  
**VOIGTLÄNDER & SOHN**  
AKTIENGESELLSCHAFT  
Optische und feinmechanische Werke, Erasmuschweig 420.

die moderne  
**Voigtlander**  
*Schnell-Kamera!*



# TRAGE SCHMUCK

10.000M



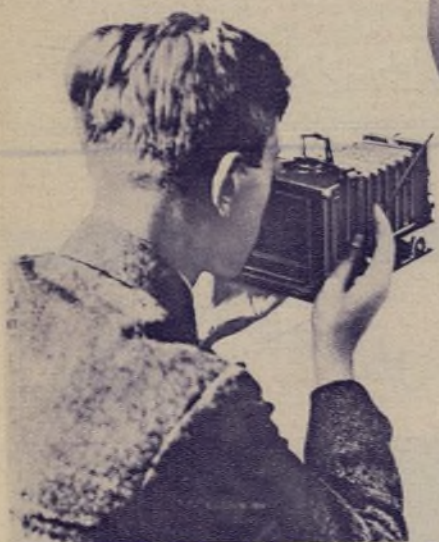
FÜR GUTE



SCHMUCK



FOTOS



**FOTO-PREISAUSSCHREIBEN**  
CENTRALAUSSCHUSS DEUTSCHER SCHMUCKKULTUR  
BEDINGUNGEN BEI ALLEN JUWELIEREN UND UHRMACHERN  
**DU GEWINNST**

nügend unterstützt wird. Die Aufnahmebedingungen sind gegenüber der Sommerzeit wesentlich günstiger, zumal die vielen kleinen Schneekristalle, welche gleichsam als winzige Spiegel nach oben reflektieren, die allgemeine Nachthelligkeit ganz bedeutend erhöhen. Treten noch künstliche Lichtquellen hinzu, die aber möglichst ein wenig verdeckt sein sollen, dann zeigt sich eine in magischem Licht- und Schattenspiel flimmernde Schneefläche. Bei den zu überwindenden grossen Lichtkontrasten kommt natürlich nur ein wirklich lighthoffreies und hochfarbenempfindliches Plattenmaterial, etwa Chromo-Isorapid neben



**Wintermorgen im Berliner Tiergarten**  
Januar, 9 Uhr morgens. Nebel. Blende F 1:18, Belichtung  $\frac{1}{3}$  Sekunde. Chromo-Isorapid  
Dr. Defner phot.

Films mit den gleichen Eigenschaften, in Frage. — In Tagaufnahmen ist bei Hinzuziehen von Gelbscheiben grösste Vorsicht geboten. Zu strenge Filter heben die Luftperspektive auf, unklare Raumgliederung entsteht, auch geht der bläuliche Schleier der Atmosphäre verloren. An sonnigen, namentlich frostklaren Tagen genügt beim Vorherrschen der blauen Strahlen eine mittlere Gelbscheibe. — Um eine hinreichende Detaillierung der Schatten zu erreichen, ist, da diese stets in starkem Gegensatz zu den schneebedeckten Dächern stehen, die Belichtung nach den dunkelsten Partien zu bestimmen. Im anderen Falle werden die Schatten im Gesamtbild als tote schwarze Flecken erscheinen. Ganz besondere Sorgfalt ist der Hervorrufung des negativen Bildes zuzuwenden, damit auch die zartesten Tonabstufungen herausgeholt werden.

Die in unserer Nr. 43 veröffentlichte Aufnahme „Das Treppenhaus“ stammte von E. Beiner (Breslau), und nicht, wie es dem Druckfehlerteufel gefiel, von E. Butner.

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.



**KÜRZLICH ERSCHIEN**  
12., veränderte u. vermehrte Auflage 1928  
**JULIE ELIAS**  
**DIE JUNGE FRAU**  
EIN BUCH DER LEBENSFÜHRUNG  
Mit 92 farbigen Illustrationen von  
**LUDWIG KAINER**  
In ganz neuer reizvollster Ausstattung / Feinstes Papier / Zweifarbiges Druck / Dreifarbiges Künstlerisches Leinenband RM. 7,50 / Kartonierte RM. 6,—  
Illustrierter Prospekt Kostenlos von  
**RUDOLF MOSSE BUCHVERLAG**  
BERLIN SW 100



120 seitigen, prachtvollen  
**Photo-Katalog**  
umsonst.  
Alle Sorten Photoapparate ohne Aufschlag gegen  $\frac{1}{3}$  Anzahlung. Rest 3 bis 6 Monatsraten.  
Anfragen erbittet **Photo-Brenner** Köln 161  
Hohe Str. 88.

**Jetzt ist die rechte Zeit**  
um die guten Aufnahmen dem  
**Wübben**  
**Album**  
einzuverleiben.  
Ihnen u. kommenden  
Generationen  
zur steten  
Freude.  
Zu beziehen durch alle Photohandlungen



# TON BILD

ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 46



*Eugen Klöpfer und Carmen Boni  
in dem von Karl Grune inszenierten neuen Film »Katharina Knie«*

Ayuntamiento de Madrid



# Das Kino der Zukunft

Amerikanische Regisseure prophezeien: Vorführung ohne Projektionswand,  
Kino mit Fernübertragung, Maschinenmenschen statt Darsteller

Von Ralph Wheeler

Let's go to the movies" („Lasst uns ins Kino gehen")! Dieser schon heute so typische Ausspruch des amerikanischen Kinopublikums wird im Jahre 1939 eine noch viel grössere Bedeutung haben. Man begibt sich aufs Dach, wo im Hangar das elektrische Privatflugzeug steht, und nach einem Flug von der Dauer nur weniger Minuten ist die Landestelle des Kinopalastes erreicht. Und was für ein Kinopalast wird das sein! Tritt man aus dem tunnelartigen Eingang heraus, so befindet man sich im Mittelpunkt eines grossen, halbrunden Domes. Ueber den Besuchern ist der Himmel, ringsherum lebende Bilder, Gestalten, die herumgehen und sprechen. Die Stimmen der einzelnen sind lokalisiert, so dass die Laute genau aus der Richtung kommen, aus der sie ertönen müssen. Die Zuschauer scheinen sich inmitten der Handlung zu befinden, inmitten der Welt der Darbietung — hier im Mittelpunkt eines Häuserblocks, dort im Zentrum einer Gebirgskette. Und die flimmerfreien Bilder, in natürlichen Farben und mit natur-echten Lauten, gestalten die Unterhaltung im wahrsten Sinne des Wortes zu einem Abbild wirklichen Lebens...

Dies alles sind natürlich erst Vermutungen über die Zukunft. Massgebende Regisseure, nach dieser Richtung hin befragt, geben zu, dass es sich heute sehr schwer voraussagen lässt, welches Aussehen die Ateliers, die Vorführung und die Filme selbst, für die es ja so viele Gestaltungsmöglichkeiten gibt, in zehn Jahren haben werden. Die „Television“, das Fernsehen, die drahtlose Filmübertragung, ist hierbei eins der Probleme, die viel besprochen werden.

**Cecil B. de Mille**

hält es für verfrüht, sich schon jetzt hiervon etwas zu versprechen. „Ich kann es mir nicht denken," sagt er, „dass diese Erfindung das Publikum von den öffentlichen Vorführungen fernhalten wird (um sich Filme daheim vorführen zu lassen). Der Wunsch, sein Heim an einem oder zwei Abenden zu verlassen, um sich zu zerstreuen, ist überall vorhanden. Sicherlich mag sich die Television in grossem Massstabe für den allgemeinen Gebrauch entwickeln, doch ihr Hauptwert wird immer wieder dem Kino zugute kommen. Anders mögen die Dinge nur da liegen,

wo es sich, wie heute beim Radio, um die Uebertragung aktueller Dinge handelt."

**Fred Niblo**

sieht in der Radioanwendung und Fernübertragung die Möglichkeit einer neuen Form für das Kino der Zukunft. „Es werden in den Städten wahrscheinlich „Schlüssel“-Theater auftauchen," meint Niblo, „wo Sprechfilme unter geradezu idealen Verhältnissen vorgeführt werden, Sprechfilme, deren Bild- und Tonprojektion absolut vollkommen ist. Man wird es ermöglichen, in verschiedenen Theatern,

also ein Scherz oder Spass in dem Haupttheater eine Lachsälve hervorruft, dann ertönt diese auch in den angegliederten Kinos, wo das Publikum mitlachen wird. Denn nichts ist in so hohem Masse ansteckend wie gerade Lachen. Und so wird es auch mit anderen hörbaren Wirkungen sein."

**Tod Browning**,

der Regisseur der Lon-Chaney-Filme, den man den „Edgar Allan Poe der Filmleinwand" nennt, stimmt nicht nur mit der Ansicht Fred Niblos überein, sondern er geht noch einen Schritt weiter. Browning hat mit dem Television-Verfahren bereits Versuche angestellt und glaubt, dass die Kettenübertragungen eine grosse Zukunft versprechen. Nach seinem Dafürhalten wird dieses Verfahren jedoch mehr in den Wohnungen als in den Kinos Anwendung finden. „Ich glaube, es wird in den Wohnungen populär werden, wenn es sich um Kurzfilme und abwechslungsreiche Programme handelt, die mehr zu bieten vermögen, als es bei den heutigen Radioprogrammen der Fall ist, wogegen die Grossfilme den Kinovorführungen vorbehalten bleiben. Das Kino," meint Browning, „wird vier Vorführwände haben; jede von ihnen ist mit Leinwand bespannt, hinter welcher die Lautsprecher aufstellung finden, und zwar dergestalt, dass Sprache und Geräusche lokalisiert sind. Die Lösung dieses Trennungsproblems bereitet ja heute den Technikern das meiste Kopferbrechen."

„Weshalb sollen wir überhaupt noch Lichtspielhäuser haben?“, fragt

**Clarence Brown**,

der Ingenieur war, bevor er Filmregisseur wurde. „Ich bin davon überzeugt, dass die Leinwand vollkommen überflüssig sein wird. Die Luft selbst wird

die Leinwand sein und die Phantome werden durch sich kreuzende Lichtstrahlen in der Luft zurückgeworfen." (Brown meint, dass die Bilder von mehreren Punkten aus projiziert werden, wobei sie sich an einer Stelle wieder vereinigen.) „Dann," sagt Brown, „wird die dreidimensionierte Photographie kommen oder die stereoskopische Vision, mit Lauten aus verborgenen Lautsprechern, die vielleicht unter der Bühne stehen, auf welche die Personen des



Tonfilmleignungs-Prüfungsstelle  
Zeichnung von H. Rewald

die wie die Glieder einer Kette miteinander verbunden sind, den gleichen Film mittels einer einzigen Kopie vorzuführen, mit anderen Worten, die Vorführapparate all dieser Kettenkinos werden vom Hauptsender des Schlüssel-Theaters aus bedient. Fernerhin dürfte es sich bewerkstelligen lassen, dass das Publikum in jedem der angeschlossenen Theater die Wirkung des Films auf die Zuschauer vernimmt, welche sich in dem Haupttheater aufhalten, wo sich der Sendeprojektor befindet. Wenn



Spiele projiziert werden. Und sie werden hier plastisch erscheinen, diese zukünftigen Kamerageister! — Die Aufnahmen selbst werden in Ateliers stattfinden, die von den heutigen ganz grundverschieden sind. Die Darsteller arbeiten im Mittelpunkt eines Ringes von Aufnahmeapparaten und Mikrofonen, indem man sie von allen Himmelsrichtungen aus aufnimmt. Natürlich wird auch die Vorführung nach anderen Prinzipien erfolgen, dergestalt, dass die Apparatur aus einem Ring von Projektoren besteht, die die Bilder aus allen Winkeln zu einem einzigen Bild zusammenfügen, welches dann die Darsteller von allen Seiten wiedergibt, so wie sie vordem aufgenommen wurden. Hirngespinnste? Keineswegs! Alles ist möglich. Wer hätte noch vor wenigen Jahren an die Möglichkeit drahtloser Bildübertragungen geglaubt? — Es mag sogar sein, dass wir in zehn Jahren überhaupt keine Filmschauspieler von Fleisch und Blut mehr haben, sondern an ihrer Stelle mechanische Darsteller (Automaten), die, mit elektrischen Energien ausgerüstet, auf drahtlosem Wege dirigiert werden. Mag es auch spasshaft klingen, was ich hier behaupte — ausgeschlossen ist es keineswegs. Ich brauche ja hierbei nur einmal auf „Eric“ zu verweisen. „Eric“ ist der Name einer mechanischen Puppe aus Eisen und Stahl, die Captain William H. Richards in London

er es mit lebenden Darstellern machen würde. Wer weiss?“ —

Auch die Vorführungsmethode der Orchestermusik wird eine andere werden.

### Harry Beaumont

ist der Ansicht, dass viel zu viel von der



*Wie der Vater, so die Tochter . . .  
Ursula Abel, Alfred Abels Tochter,  
debütierte kürzlich in einer  
Liebhabervorstellung von Fódors  
»Arm wie eine Kirchenmaus« als  
Schauspielerin*

sprechern tönende Musik durch Propeller in den Zuschauerraum pressen.

„Die Sprechfilmleinwand bedingt zweifellos eine neue Form der Lautsprecher,“ sagt

### Douglas Shearer,

Tonfilmingenieur und Bruder von Norma Shearer. „Vielleicht ist es möglich, die ganze Projektionsfläche tönend zu machen. Ein deutscher Konzern ist damit beschäftigt, dieses Problem zu lösen. Gelingt es, eine riesige Sprechfilmfläche herzustellen, auf der sich die Stimmen der Darsteller sowie die Geräusche lokalisieren lassen, so wäre dieses eine Erfindung von ungeheurer Bedeutung für den gesamten Tonfilm.“

### King Vidor

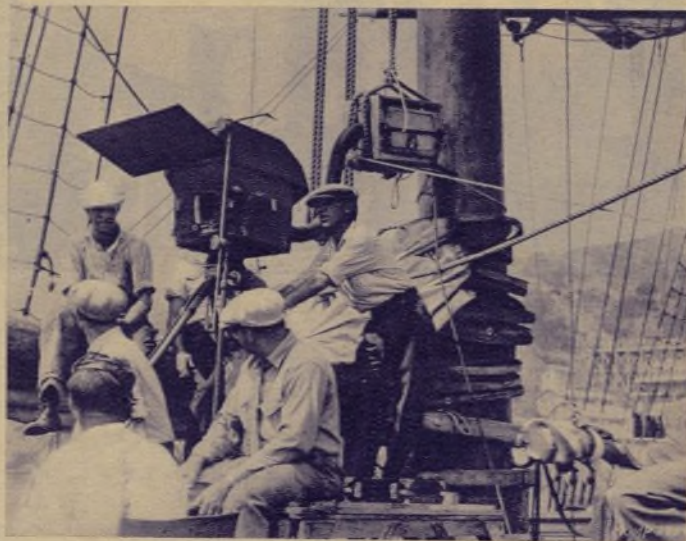
ist der Meinung, dass die Verbesserung und Umgestaltung der Tonfilmdramaturgie wichtiger ist als die Frage der Wiedergabe in den Theatern. „Mir liegt vor allem daran, gute Filme herzustellen, und ich hüte mich, mich mit technischen Details abzuquälen, welches Sache der Techniker ist,“ sagt Vidor, „aber darüber kann kein Zweifel bestehen, dass es vor allen anderen Dingen in der Technik des dramaturgischen Aufbaus einer Tonfilmhandlung grundlegender Änderungen bedarf.“

### Lionel Barrymore,

Regisseur von „Madame X“ usw., ver-



*Karl Valentin  
der beliebte Münchener Komiker, in seinem Film  
»Der Sonderling«*



*So wird auf hoher See gefilmt!  
Man bindet die Kamera an den Mast  
Metro-Goldwyn*

erfand. Dieser Maschinenmensch kann gehen, sprechen, an ihn gestellte Fragen beantworten, Arme und Beine bewegen und das ausführen, was man ihm zu tun aufgibt. Er bewegt Augen und Mund. — In einem Film könnte man eine ganze Serie dieser Maschinenmenschen verwenden, nachdem man sie nach Wunsch kostümiert hat und ihren Gesichtern mittels eines plastischen Materials die gewünschten Formen gab. Von einem Schaltbrett aus kann der Regisseur sie nach seinem Belieben so dirigieren, wie

Wirkungskraft der Musik verlorengelht, wenn sie aus dem Orchesterraum bzw. von der Leinwand her ertönt. Es sei vielmehr notwendig, die Musik über den Köpfen der Zuschauer zu Gehör zu bringen. Dieses kann in der Weise geschehen, dass sich die Hauptquelle hinter der Szene befindet und eine grosse Anzahl Lautsprecher, entsprechend verteilt, unsichtbar über den Köpfen des Publikums hängt, oder aber, man bringt das Orchester hinten in den Soffitten des Theaters unter und lässt die aus den Laut-

tritt die Ansicht, dass eine technisch vollkommene Farbenphotographie mit fehlerfreier, lokalisierter Tonwiedergabe sowie eine ausgesprochene Plastik der Bilder uns dem höchsten Grad der Naturhaftigkeit am allernächsten bringen, um somit die grössten Wirkungen zu erzielen. Ohne Phantomen nachzujagen, heisst es heute, diese Probleme auf eine folgerichtige Weise zu lösen.

*(Aus der amerikanischen Zeitschrift  
„Screenland“ übersetzt von Otto Behrens.)*



# Leuchtturmwächter

Zehn Meilen weit von der bretonischen Küste entfernt, auf einem einsamen Felsenriff, den Wellen und der Brandung des Ozeans preisgegeben, meerumspült und sturmbraust, steht der Leuchtturm von Triagoz, der jetzt der Held eines neuen französischen Grossfilms geworden ist.

M. J. Gremillon, der den Film gedreht hat, holte sich den Vorwurf dazu aus dem Repertoire des Grand Guignol, des klassischen Pariser Theaters der Hintertreppendramatik.

Zwei Menschen wohnen in dem Leuchtturm, Vater und Sohn, zwei Menschen, die wochenlang keinen anderen Menschen sehen und vollkommen aufeinander angewiesen sind. Eines Tages geht der Sohn an Land, um Proviant zu holen, wird dort von einem tollen Hund gebissen, misst aber der Wunde keine Bedeutung bei und kehrt zu seinem Vater heim. Dort, in der schrecklichen Einsamkeit des Leucht-



Der Leuchtturm von Triagoz

turms wird er von der Krankheit befallen. Erst zeigen sich die Symptome nur schleichend — dann bricht die Tollwut an ihm vollends aus. Er überfällt seinen Vater, und dieser hat keinen anderen Ausweg, als den kranken Sohn mit der eigenen Hand zu töten.

Gremillon hat den Stoff einigermaßen gemildert, er hat das Allzugroße fortgelassen und legt mehr Wert auf die Schilderung des Milieus als auf die Handlung selbst, deren Krassheit er offenbar selbst einsieht.



Nach der Vesper  
Eine Interieur-  
aufnahme aus dem  
französischen Film  
»Leuchtturmwächter«



Der Leuchtturm-  
wächter in seinem  
gläsernen Käfig, wo  
er die Scheinwerfer  
des Leuchtturms die  
ganze Nacht bedient









Der Film

## KATHARINA KNIE

ist geschrieben worden nach dem Theaterstück von KARL ZUCKMAYER. Das Manuskript stammt von FRANZ HÖLLERING.

Die Regie führte

KARL GRUNE.

Die Photographie besorgte KARL HASSELMANN, die Dekorationen wurden von ROBERT NEPPACH entworfen und von ERWIN SCHARF ausgeführt.

Die Namen der Hauptdarsteller sind:

Der alte Knie	} die Truppe Knie	Eugen Klöpfer
Katharina Knie		Carmen Boni
Bibo		Adele Sandrock
Ignaz Scheel		Fritz Kampers
Julius, ein Clown		Wladimir Sokoloff
Fritz Knie		Ernst Busch
Lorenz Knie		Viktor de Kowa
Rothacker, ein Gutsbesitzer		Peter Voss
Rothackers Mutter		Frieda Richard
Magd bei Rothacker		Fränze Roloff
Schindler, ein reicher Junggeselle		Willi Forst

Der Film ist ein Werk der

KARL GRUNE PRODUKTION.

Im Verleih der

BAYERISCHEN FILM G. M. B. H.



# Tonfilm bringt neue Gesichter



Helen Kane  
hat eine  
»Baby-  
stimme«

Er will freilich erst einmal Stimmen bringen, neue Stimmen und Stimmen überhaupt, die sich für das neue Filmwunder eignen und denen die Mängel schlechter Laute nicht anhaften. Aber die neuen Stimmen bringen auch neue Gesichter mit sich, und so ist die Zeit der grossen Morgendämmerung für Tonfilmstars gekommen. Die meisten neuen Tonfilmsterne kommen selbstverständlich von der Bühne, und zwar in Amerika meistens von der Revue oder der Operette. Es gibt aber auch welche unter ihnen, die aus ganz anderen Sphären stammen, so der eine hier abgebildete jugendliche Tonfilmheld, der bisher auf dem New Yorker Grundstücksmarkt tätig war und die Tragkraft seiner Stimme in den Hallen von Wallstreet erprobte. In Wallstreet herrschen jetzt nicht gerade die besten Zeiten – vielleicht hat er gar keinen schlechten Tausch gemacht, als er das Feld seiner Tätigkeit nach dem Tonfilm-atelier verlegte . . .

Fay Compton  
spielte in  
England  
Theater



Natalie  
Moorhead  
kommt  
von der  
Bühne

Jeanette  
McDonald  
spielte  
Operette



Lotti Loder  
ist Tänze-  
rin – aus  
Nürnberg



Bessie Lowe war Revuestar

Ruth Chat-  
terton ist  
Bühnen-  
schau-  
spiele-  
rin



Denris King, der »Vagabun-  
denkönig«, ist Operettentenor  
in New York



Charles King  
war Revuesänger



Basil Rathbone  
war auf der Bühne in London



Frank Ross war Grundstücks-  
makler. Er soll aber eine sehr  
gute Stimme haben

Photos von Paramount, Metro-Goldwyn und Warner Bros.



# DOUBLES – DIE NAMENLOSEN HELDEN

Von Ali Hubert

Von Ali Hubert, dem ausgezeichneten künstlerischen Beirat von Lubitsch, ist im Verlag E. A. Seemann, Leipzig, ein entzückendes und lehrreiches Buch „Hollywood“ erschienen, dem wir die hier folgenden Kapitel entnehmen:

Ecke Hollywood-Boulevard und Carhuenga stehen zu jeder Tageszeit unerhört schlanke, sehnige Burschen in einem Woll- und Lederhemd und blauen Leinenhosen. Sie haben die Hosen über den hohen Stiefeln umgeschlagen, mehr aus Eitelkeit als aus praktischen Gründen, damit man die hübschen Lederintarsien sieht. Die Stiefel haben hohe Absätze, die schräg unter die Sohle streben. Das hat beim Karrierereiten den Vorzug, nicht so leicht den Bügel zu verlieren, anderseits machte einen kleinen Fuss, auf den jeder Cowboy Wert legt.

Die Hose für 1½ Dollar wird von einem Ledergürtel mit kostbarer Schnalle, oft aus schwerem Golde, auf der eine furchtbare Wildwest-Zeichnung eingraviert ist, gehalten. Auf den herben, scharf geschnittenen Köpfen thront das riesige Hutgebäude.

Mit herausfordernder Lässigkeit und Arroganz stehen sie und zerkauen todernst ihren Gummi. Man holt sie von dieser Ecke, wenn man in den naheliegenden Ateliers ihrer bedarf.

Schon vor dreissig Jahren standen sie hier, als nichts weiter als ein Wirtshaus und ein paar Pfefferbäume diese Ecke bildeten und noch kein Mensch an den Film dachte. Heute tobt der Verkehr der Riesenstadt dort vorüber; ein Teil steht auf der Strasse oder in dem Lederladen, in dem Sättel, Steigbügel, Lassos und Reitstiefel verkauft werden. Der Rest sitzt in dem fast historischen Drug-store herum, der ihnen den Namen „Drug-store-Cowboys“ eingetragen hat.

Trotz dieses Spitznamens sind sie ganze Kerle, die den Begriff Furcht nicht kennen. Diese Burschen machen,

was man von ihnen verlangt. Nicht nur in den Wildwest-Filmen und in den vielen Massenszenen braucht man diese ausgezeichneten Reiter; sie stellen auch die Mehrzahl der „Doubles“, dieser anonymen Wagehälse, die in Kostüm und Maske des Stars bei den oft lebensgefährlichen Aufnahmen für ihn einspringen. Da man weiss, dass sie sich in Ehrgeiz und Eitelkeit überbieten, so bezahlt man ihnen einen Pappenstiel für die lebensgefährlichsten Tricks.

Der Schauspieler Huszar-Puffy, der behauptet, dass ihn die Regisseure leidenschaftlich gern in Lebensgefahr brachten, sollte mit einem Auto in den Abgrund stürzen. Da er sich weigerte, die Aufnahme selbst zu machen, wurde ein Double engagiert. Die Aufnahme „glückte“. Dass der arme Kerl sich das Bein an zwei Stellen brach, entsetzte lediglich Puffy.

„Nicht für zehntausend Dollars würden Sie das in Ihrem Leben noch einmal machen; sagte er zu dem Verunglückten.

„Zeigen Sie mir hundert Dollars“, erwiderte dieser, „und ich wiederhole es auf der Stelle.

Er hatte zwanzig Dollars bekommen.

Wo der „Colorado River“, eingezwängt zwischen himmelhohen Felsen, am tollsten über Klippen und Riffe brandet, hat ein Reiter mit einer Frau im Sattel hineinzu springen. Die Strömung war bei weitem stärker, als man angenommen hatte. Der Gaul wurde dem Cowboy unter dem Leib weggerissen und zerschellte im Wirbel. Er selbst verfiel sich auf dem Grunde mit den Füßen zwischen den Steinen, und obgleich ihm der Strom mit der Gewalt eines Eisenbahnzuges über den Kopf raste, besass er die Energie, die Frau so hoch über das Wasser zu halten, dass ihre Rettung glückte. Für ihn war es zu spät, der Coloradostrudel riss ihn ins Bodenlose, und er kam nicht wieder zum Vorschein.

Auf der Strasse nach „Burbank“ rast



Sensation ... um jeden Preis



Ein Heros der Ungeschicklichkeit — Harold Lloyd

Die Photomontage stammt aus dem Buch „Filmfotografie wie noch nie“, Verlag Kinat und Bucher, Gießen.

ein Auto mit drei Insassen im 60-Meilen-Tempo daher. Ein niedrig fliegendes Flugzeug überholt den Wagen mit einer Geschwindigkeit von 120 Meilen (192 Kilometer). Von dem Aeroplan hat man eine Strickleiter heruntergeworfen, die einen der Autofahrer im Fluge aufnehmen soll. Aber noch ehe der Artist nach der Strickleiter greifen kann, hat diese das Auto von rückwärts erfasst, das sich fünfmal überschlägt.

Der Photograph, der immer zur Stelle ist, wenn man in Hollywood lächelt, bringt kein Bild von den zwei Toten und dem zu lebenslänglichem Krüppel Gestürzten, der, wenn man gerade einmal einen Mann auf Krücken braucht, in einem Film für 7½ Dollar mitspielen darf ...

Bequem schaukelt der gummikauende Dichter im Szenario-Departement auf seinem Stuhl. Da kommt ihm die göttliche Eingebung, die den Double mit einem kaschierten Kind aus dem sechsten Stockwerk eines brennenden Hauses springen lässt. Das Kind ist eine Attrappe, der Springer leider nicht. Eine Stunde nach der Aufnahme liegt er im Krankenhaus, wo die Aerzte sich bemühen, die Reste seiner Knochen zusammenzuflicken.

Tagtäglich bringen sich diese beherzten Burschen für den Moloch der Sensationslust in Lebensgefahr. Unzählig sind die Variationen, für die der Double sein Leben aufs Spiel setzt. Man lässt ihn von Wolkenkratzern und hohen Felsen stürzen, aus rasenden Eisenbahnzügen, Hochbahnen, Autos und Flugzeugen springen, man lässt Häuser über ihm zusammenbrechen, sprengt ihn mit Dynamit in die Luft (ohne dass er dafür einen Nobelpreis erhält), jagt ihn zu Pferde über brennende Steppen oder zündet Schiffe und Brücken unter ihm an, man lässt Haifische und Krokodile auf ihn los und verlangt von ihm, dass er mit Löwen und Tigern wie mit Schosstieren spielt.

Kriegs- und Wildwest-Filme haben stets Unfälle, oft sogar Verluste an Menschenleben zu verzeichnen.

Die davon Betroffenen sind fast immer die Ungenannten, Namenlosen, deren Wagemut mit einigen Dollars be-

zahlt wird. Zum Teil wirtschaftliche Bedrängnis, aber noch häufiger unbegrenzte Gleichgültigkeit gegen den Begriff der Gefahr, tollkühne Abenteuerlust, Eitelkeit und Ritterlichkeit vollbringen hier anonyme Taten, für die zum Schluss das Filmprogramm den Star nennt, der ausserdem den Beifall des Publikums einheimst.

Nicht aus Mangel an persönlichem Mut überlässt der Star dem unbekannten Double die Ausführung des gefährlichen Sensationstricks. Harald Lloyd, Buster Keaton, Tom Mix und viele andere sind ausserordentlich beherzt, und der Reiz der Gefahr ist für sie gleich gross wie für den Ersatzdarsteller. Lediglich die Firma bremst den Mut des Stars und hält seinen Wagemut in Grenzen.

Film ist Industrie, und der Hauptdarsteller ist ein Teil des Anlagekapitals, das der vorsichtige Geschäftsmann nicht unnütz gefährdet sehen will.



Zehn Sekunden vor dem Fallschirmsprung

Für den kühnen Artisten, der aus dem Flugzeug in den Niagara springt, bleibt das Plus der unerhörten Energieleistung und Geschicklichkeit anonym zwar für das grosse Publikum, hier in Hollywood aber gerät seine Leistung nicht in Vergessenheit. Sein Mut wird anerkannt und macht ihn wenigstens im kleinen Kreise zu einer Persönlichkeit.

Aber wie masslos bitter, nur so auszusehen wie Pola Negri, kein anderes Publikum zu erkennen und im Augenblick, wo es ernst wird, abzutreten.

Es ist selbstverständlich, dass nicht nur Hollywood diese negativen Seiten des Films als besondere Begleiterscheinung aufweist. Bei uns und überall, wo diese Industrie wurzelt, findet sich die gleiche Kehrseite. Lediglich die riesenhaften Ausmasse der Produktion in Hollywood lassen auch ihre Schattenseiten so überdimensional erscheinen.



# Zweimal Adele Sandrock

„Unmöglich, verehrter Herr Doktor, ich kann Ihnen nicht erzählen, welche Rolle ich zuerst in meinem Leben gespielt habe“, sagte Adele Sandrock zu einem Reporter, der sie in der engen Garderobe der „Tribüne“ aufgesucht hatte, um sie für sein Wiener Blatt zu interviewen. „Bedenken Sie, ich schreibe meine Memoiren; denn wovon soll ich leben, wenn ich alt bin. Und da kann ich Ihnen doch nicht die Rosinen aus meinem Kuchen geben“, fuhr sie fort und zugleich mit einer grossen Puderquaste über das Gesicht streichend. „Es geht wirklich nicht, Herr Doktor, leben Sie wohl!“

„Nehmen Sie Platz, lieber Freund, lassen Sie sich erzählen. Wissen Sie, ich liebe ja Ihr Blatt so, dass ich gern erzähle, welche Rolle ich zuerst in meinem Leben gespielt habe. Aber zuerst etwas anderes. Denken Sie, da war neulich ein Kollege von Ihnen, der Vertreter einer Wiener Zeitung, bei mir, genau mit derselben Frage. Wissen Sie, was ich gemacht habe? Ich habe ihm nichts gesagt!“

Im Fluge der grossen Geste, mit der Adele Sandrock den Satz durch die Gegend rollen liess, sauste der

Journalist bis an die äusserste Kante des Stuhlsitzes und musste alle Energie aufwenden, um nicht in die kleine Garderobe in einem Filmatelier im Berliner Westen zu fallen. Denn er war jener Journalist gewesen. Nichts hatte sich geändert. Nur die Zeit und das Blatt.

Adele Sandrock erzählte dann von ihrer ersten Rolle und schloss mit dem Satz: „Eine Aufnahme von meiner ersten Rolle kann ich Ihnen nicht geben; denn damals gab es noch keine photographische Kunst.“ Dann drückte sie den Reporter an ihre Brust und donnerte: „Junger Freund! Auf Wiedersehen!“

Der Journalist wankte hinaus in die frische Luft. Er hatte viel gelernt, sogar verstehen gelernt, dass Adele Sandrock eines Tages die „Tribüne“ verlassen konnte mit dem dröhnenden Schwur: „Dieser Saustall sieht mich niemals wieder!“ und am nächsten Tag durch das Portal ging mit dem Freudenschrei: „Ach, mein geliebtes Tribünchen, herrlich, dass ich dich wiedersehe!“



*Frau Sandrock irrt sich — die photographische Kunst ist doch noch älter, als sie annimmt. Auf diesem Bild sieht man sie — im zarten Alter von zwei Jahren — auf dem Schoosse ihres Vaters sitzen*



*Adele Sandrock als junges Mädchen*



*Adele mit ihrem Bruder Christian*

*Die Bilder stammen aus der Sammlung Korty*





Lieber Karl Grune!

Zwischen „Nacht ohne Morgen“ und „Katharina Knie“ liegt eine schöne „Strasse“, gepflastert mit Erfolgen. Da liegen der „Graf Charolais“ und „Schlagende Wetter“ und „Komödianten“.

An all diesen Filmwerken durfte ich mitarbeiten, und das merkwürdig Schöne war immer, dass ich die Arbeit mit Dir nie als „Arbeit“ empfunden habe. Manche Deiner lieben Kollegen könnten vor allem dies von Dir lernen: Klappern gehört zwar zum Handwerk, aber nicht zur Kunst! Befehlen kann man auch ohne Feldwebelton. Und Gehörtwerden kann man auch ohne Geschrei und Tamtam. — Deine grosse Sprache ist die Ruhe, die aufgebaut ist auf zielbewusstem Können. Und alle Deine Mitarbeiter haben Dich auf Deinem Weg immer gern begleitet, weil Du es verstanden hast, Deine Freudigkeit, Deine Liebe zum Werk auch in ihnen zu entzünden. Möge es so bleiben!

Hals- und Beinbruch für „Katharina Knie“!

Dein

*Kugen Weberhoff*



Zwei Zirkuswagen ziehen, von müden Pferden gezogen, durchs Land. Karl Knie, der alte Seiltänzer, mit seiner Truppe. Siebzig Jahre ist er alt, aber seine Beine haben das Zittern auf dem hohen Seil noch nicht gelernt. Und wenn es einmal doch so weit kommen sollte, dann — seine Tochter Katharina wird dann das Erbe übernehmen. Rast. Katharina sammelt Futter für ihren Esel. Der Gutsbesitzer Rothacker fährt vorbei, Katharina hängt sich an seinen Wagen, die Peitsche, mit der Rothacker die Pferde anfeuert, trifft unglücklicherweise sie, sie stürzt mit einem Schrei, der Wagen hält, und sie liegt in Rothackers Armen. Erste Begegnung zwischen zwei Menschen.

Knie zieht mit seiner Truppe ins Dorf ein, schon soll die erste Vorstellung stattfinden, da setzt Regen ein. Im Stall poltern hungrig die müden Pferde, und Katharina stiehlt sich fort zum Gutshof, wo sie auf einer Tenne Haferkörner sammelt.

Der Morgen graut. Da kommt Rothacker mit einem Schutzmann. Jemand hat Hafer gestohlen. Der alte Knie fährt entrüstet auf, aber Katharina will nichts leugnen, sie sagt offen heraus, was sie getan hat. Rothacker will natürlich nichts mehr von den Zirkusleuten, aber der alte Knie will keinen Augenblick mehr im Dorfe weilen. Er lässt die Zelte abbrechen. Schon will die Truppe weiterziehen — da kommt Rothacker wieder. Katharina soll als Elevein zu ihm aufs Gut. Schwer fällt dem alten Knie der Entschluss, aber er willigt ein und zieht weiter, ins Winterquartier, immer in der stillen Hoffnung, dass die Tochter doch zu ihm zurückkehren wird.

Die Zeit vergeht. Katharina arbeitet auf dem Hof. Rothacker verliebt sich immer mehr in das schlanke Mädchen, aber die Mutter sieht das Zirkuskind ungern. Und der Vater? Der alte Knie? Ihn reisst der Wirbel von der Landstrasse in die Stadt hinein. Ein grosser Varieté-direktor engagiert ihn für seine Revue, und verwirrt steht der Alte plötzlich auf der Drehbühne zwischen schreienden Menschen und polternden Maschinen. Megaphone brüllen und die grellen Lichtkegel von Scheinwerfern leuchten herab — da legt Knie die Hand über die Augen: er, der immer den freien Himmel über seinem Kopf hatte, kann in diesem reissenden Mühlstrom nicht arbeiten.

Und schon ist er wieder auf der Landstrasse. Wandert dem Dorf entgegen, wo er sein Kind gelassen hat — sein Kind, das gerade die Verlobung feiert, während die Truppe des Vaters wieder ankommt.

Vater Knie ist wieder da. Noch einmal besteigt er das Seil. Blickt zu der Tochter herab, die jetzt zu ihm zurückkehren wird — sie wird es tun, er weiss es bestimmt —, und die beklommen unten steht, weil sie es dem Vater jetzt sagen müssen, dass ihre Wege sich für immer getrennt haben.

Die Vorstellung ist zu Ende. Der Alte ist plötzlich sehr müde geworden. Es fröstelt ihn. Er lächelt selig, obwohl vor seinen Augen die Welt verschwimmt. Und noch im Tode lächelt er über die heimgekehrte Tochter — die jetzt seinem Erbe treu bleiben wird, dem Zirkus, den Zirkusleuten, die den Verlobungsring vom Finger zieht, ihn Rothacker zurückgibt und die Wagen führt, die wieder über die Landstrasse ziehen.





Ernst  
Busch

Peter Voss

Wladimir  
Sokoloff

Carmen Boni

Fritz  
Kampers

Eugen Klöpfer

Karl Grune

Frieda  
Richard

Adele Sandrock

Victor de Kowa

Der Regisseur und seine Gestalten  
Ayuntamiento de Madrid



# Josefine die Maus und die andere Edelkomparserie

In ihrem Zwinger in Köpenick lebt Josefine, die Maus, nagt an Brotrinden und anderen Mäusedelikatessen und hat keine Ahnung, wie berühmt sie ist — denn



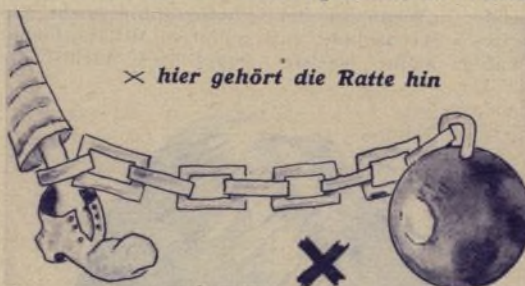
Die Primadonna

Josefine ist Filmstar. Sie ist als vollwertiger Passagier auf den Mond geschossen worden, hat, ganz der mäuseichen Natur zuwider, statt im Dunkeln im hellsten Jupiterlicht gearbeitet und kann allerlei wunderschöne Kunststücke. So fiel es dem Regisseur Lang eines Tages ein, er müsse unbedingt eine Maus haben, die auf einen Stiefel klettert, dort Pfötchen hochhebt und „schön“ macht. Also wurde „Hunde-Müller“ bestellt, Vater der Filmtiere, und „Hunde-Müller“ musste eine Maus zu diesem schwierigen Kunststück abrichten. Vierzehn Tage dauerte es, bis sich die Maus ans Jupiterlicht gewöhnt hatte und — auf Klopfzeichen reagierend — auf einem Stiefel „schön“ machte. Doch, wer kennt die Launen eines Regisseurs? Lang wollte plötzlich keine schönmachende Maus mehr, und Josefine hatte dieses Kunststück ganz umsonst gelernt. Vierzehn Tage wurde Josefine gekurbelt, war Held aller Aufnahmen und Schrecken aller Diven. Fünfzig Mark Tagesgage wurden der kleinen Maus ausgezahlt, und nun hockt sie in Köpenick und wartet auf neue Engagements.



Ganz Schlange . . .

Im Nebenkäfig rascheln beschäftigungslose Filmratten durch das Stroh. Sie sind völlig zahm und gut dressiert. Denn sowie in einem Film eine Gefängniszene vorkommt, gehört es zum guten Filmton, dass einige Ratten an dem armen Gefangenen herumturnen und an seinen Ketten entlang Zeck spielen. Die menschlichen Schauspieler sind über ihre vierbeinigen Kollegen meist nicht sonderlich erfreut, aber wenn sie zur Szene gehören, ist



× hier gehört die Ratte hin

eben nichts zu machen, da muss man stille halten und die Ratten krabbeln lassen, wie der Regisseur es befiehlt.

Der Filmzoo in Köpenick beherbergt neben diesen Nagetieren auch noch anderes Getier: Papageien, Hirsche, dressierte Raubvögel und Katzen. Ein Fuchs freut sich wie ein Hund, wenn der Dresseur kommt, und frisst mit Wohlbehagen Butterbrot aus der Hand. Daneben wieder schlängelt sich eine Schlange, zu der auch eine Schlangentänzerin geliefert werden kann — drei Meter und fünfundsechzig Zentimeter lang, fünfundfünfzig Pfund schwer —, und die arme Elga Brink musste sich vier dieser Viecher vom Hunde-müller um den Körper winden lassen, bis sie programmgemäß zusammensank und auf einen Berg kleinerer Schlangen fiel. Vierundzwanzig dieser kleinen Schlangen verschwanden vor Schreck, die letzten fand man erst nach vielen Monaten im Schutt der Atelierabfälle.

Schauspieler einer höheren Klasse sind Hunde und Affen. Die Affen suchen sich die Leute aus, mit denen sie zusammenspielen wollen, der eine Schauspieler hat ganz leichtes Arbeiten mit ihnen, während sie einen anderen zur Verzweiflung bringen können. „Jacky“ zum Beispiel kann Herrn Kampers nicht leiden. Kampers hatte ihn einmal ausgelacht, und das hat sich Jacky zu Herzen genommen, nun gab's unversehens Püffe und Kratzer, und die feindlichen Szenen zwischen Jacky und Kampers in der „fidelen Herrenpartie“ liessen an Echtheit nichts zu wünschen übrig. Sein Artgenosse „Muffi“ spielte einst mit Henny Porten zusammen, Henny drehte einen Leierkasten und Muffi langweilte sich, bis er Gefallen an den falschen Haaren der Porten fand, mit kühnem Ruck die Perücke herunterriss und einen Ohrring noch dazu. Jetzt sind die beiden gut erzogen, aber einst, als sie noch öfters an ihre schöne, warme Heimat zurückdachten, konnte es geschehen, dass mal einer plötzlich

verschwunden war und sich in den höchsten Höhen des Ateliers im warmen Jupiterlicht sonnte. Stundenlang ging dann die Jagd mit Feuerwehrlaternen und lockenden Zuckerstückchen, bis sich die Affen zu weiteren Aufnahmen bequemen.

Haben sich Hunde erst an das grelle Licht gewöhnt, dann fühlen sie sich wie Stars. Hund Rolf macht alles, was ihm Herrchen sagt, das erstmal und auch noch das zweitemal — dann ist's aus, dann ist er weder durch Bitten noch durch Drohen zu bewegen, seine Rolle noch einmal zu wiederholen. Auch ein Hund hat Primadonnenlaunen. Sein Kollege Drill ist sogar schon geflogen, er wurde in Norwegen bei einer Aufnahme gebraucht; da aber Dänemark die Einfuhr von Hunden nicht gestattet und der Weg nach Norwegen normalerweise über Dänemark geht, musste Drill eben fliegen. Das ist ihm auch gut bekommen, und im „Mann ohne Kopf“ konnten wir



Jupiterlicht ersetzt Tropensonne

seine schauspielerischen Leistungen bewundern.

Der Tonfilm wirkt auch auf die Film-tierwelt revolutionierend. Früher legte man einem Huhn ein Ei unter und das tat dann so, als ob es selbst dieses Ei gelegt habe. Heute muss das gute Huhn bei dieser Rolle auch noch gackern, aber auch dieses Kunststück ist in dem Tonfilm „Die letzte Kompanie“, der zurzeit gedreht wird, gelungen. Diese paar Meter Film mit dem gackernden Huhn sind schnell abgelaufen, ein „Lacher“ ist des Dresseurs Belohnung für tagelange Arbeit; welcher Zuschauer ahnt, wie schwer es ist, ein Huhn zum gackern zu bringen, das gar kein Ei gelegt hat und deshalb vernünftigerweise auch gar nicht gackern will . . .

Grekow.



Der Tonfilm-Star



# PHOTO-SPIEGEL

## Gegenstand und Bildausschnitt

Von Edwin Golid

Es gibt kein Gebiet in der bildenden Kunst, in dem der Massstab zur Wertung des Spezifisch-Schönen so streng sein muss wie in der Photographie. Denn die Arbeit mit einem Material, das so spröde ist wie dieses, die Zwangsläufigkeit des Gestaltungsprozesses zwingen, die Wahl des Sujets von vornherein mit den gegebenen Möglichkeiten einer Gestaltung von photographisch-künstlerischem Niveau in Einklang zu bringen.

In der Malerei kann jedes Gegenständliche, unabhängig von Form und Farbe, das Schöne schlechthin sein. Kraft der intuitiven Gestaltung kann es zum Gefäss werden, das das geistige und seelische Erleben des Schaffenden birgt. In der Photographie ist das anders. Hier dokumentiert sich das Künstlerische nicht in der Gestaltung, sondern im photographischen Sehen, in dem Verständnis dafür, ob das Gegenständliche, gewandelt in flächiges Schwarz-Weiss, auf Grund seiner Formen und seiner Lichtwirkung photographisch gut sein wird.

Ausgangspunkt dieser Wertungen ist stets die Erkenntnis, dass im Lichtbild nicht das Sujet in seiner räumlich wahrnehmbaren Existenz das Primäre ist, sondern das Lichtbild als solches, als Wiedergabe des Gegenständlichen vermittle der Werte, die durch die

Gesetze der Photographie gegeben sind. Zum besseren Verständnis zitiere ich hierzu die Worte, die Moholy-Nagy in einem Aufsatz über Photographie schrieb: „Wenn in der Photographie nicht das wechselnde, mit anderen Mitteln bisher kaum fassbare Spiel des Lichts die



Die Schauspielerin Lotte Lenja

Gerty Simon phot.

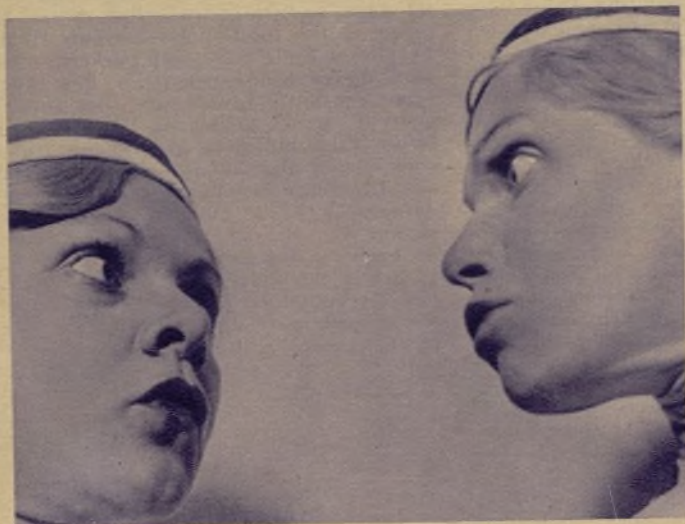


Der Bildausschnitt im Porträt  
Der Dichter Walter Mehring

Gerty Simon phot.

Hauptsache wäre, sondern die Projektion des Gegenständlichen in seiner formalen Wirkung allein, dann müssten wir jede flächige, lichtarme Photographie, die einen Gegenstand noch erkennen lässt, für gut erklären. Das tut aber heute keiner von denen, die einigermaßen gewöhnt sind, Photographie zu sehen.“ Diese einfache Ueberlegung zeigt unzweideutig, dass nur die Qualität des Photographisch-Eigentümlichen, und nicht das Sujet als solches den Wert des Lichtbildes bestimmt.

Die photographische Begabung dokumentiert sich im photographischen Sehen — sie wird schöpferisch in der Wahl des Bildausschnittes. Vielfach glaubt man,



Zwei Köpfe. Ausschnitt aus einem Gruppenbild

Erich Comeriner phot.



Schienen

Erich Comeriner phot.



dass der photographische Bildausschnitt in Sinn und Absicht einer Komposition gleichzusetzen sei. Diese Annahme ist irrig. Der Sinn des photographischen Bildausschnittes ist vielmehr dieser: Das Sujet, gesehen in der bunten Vielfältigkeit der Formenwelt, wird „ausgeschnitten“ aus dem Bild der zahllosen Erscheinungen, die sich unserem Auge bieten. Es wird so eingeordnet und begrenzt in dem Viereck der Mattscheibe, dass es, photographiert, uns nun plötzlich ganz nahe gebracht ist, viel konzentrierter, viel deutlicher und stärker, nackter in der Schärfe des Lichts und des Schattens. Diese Aufgabe des Bildausschnittes hat mit malerischer Komposition in keiner Weise etwas gemeinsam. Komposition bleibt Angelegenheit der Malerei. Hier wird das Sujet nach den Gesetzen der Aesthetik der gegebenen Fläche untergeordnet unter Berücksichtigung der Verteilung von Farbe, Form, Linie. Im photographischen Bildausschnitt wird das Sujet nicht untergeordnet, sondern eingeordnet. Hier richtet sich der Bildausschnitt nach dem Sujet, und nicht umgekehrt.



**Damenbildnis**

Binder phot.

Aus der diesjährigen Ausstellung des Ateliers Binder

Durch die Lupe...

Peter P. Weinschenk phot.



## Photofreund-Jahrbuch 1929/30

Wie immer, so begrüßen wir auch dieses Mal das neue Photofreund-Jahrbuch erfreut. Es erscheint äußerlich in dem altgewohnten Rahmen und zeigt, wenn man es aufschlägt, technisch und künstlerisch ausserordentlich wertvolles Material. Gleich zu Anfang fallen die mit verschiedenem Material hergestellten Bilder auf, welche die dadurch hervorgerufenen wechselnden Wirkungen veranschaulichen. Die herrlichen Kontraste der Schwarzweisskunst verdeutlichen sich besonders gut in den Schneelandschaftsbildern. Der uns neuerdings zugänglich gemachte Berliner Zoo hat auch seine Berücksichtigung gefunden, wozu als erwähnenswert „Der Hecht“ von Boris Spahn (München) zu bezeichnen ist. Negativ zu beurteilen sind die Aktaufnahmen. Durchweg ist die gezwungene Haltung der Modelle zu bemängeln. Neben vielen ausgezeichneten Landschaftsaufnahmen fällt als besonders schön „Der Löwenzahn“ von Willy Zielke (München) auf. Das ganze Buch bietet einen vorzüglichen Ueberblick über die gesamte Leistung des Jahres auf allen Gebieten.

E. H.

## Der Weihnachtsbaum



Beleuchtung: Satrap-Heimlampe mit Ostram-Nitraphot-Birne

mit seinen brennenden Lichtern verlangt ein gutes lichteoffenes Plattenmaterial, damit die Ueberstrahlungen der Kerzen nicht unangenehm aus dem Bild herausstechen. Die Platte muss auch höchstfarbenempfindlich sein und ein in allen Teilen gut abgestimmtes Licht- und Schattenspiel ergeben. Die nebenstehende Aufnahme auf **Satrap-Ultra-Rapid-Platte o. l.** bringt den Beweis, dass es eine Platte gibt, die diese verschiedenen Forderungen restlos zu erfüllen vermag. Verwenden Sie die höchstempfindliche (21<sup>0</sup> Sch.) und tonrichtig arbeitende Satrap-Ultra-Rapid o. l. zusammen mit der **Satrap-Heimlampe** und entwickeln

Sie im **Satrap-Ausgleich-Entwickler**, dann bekommen Sie ganz mühelos und risikolos schöne harmonische Weihnachts-Negative. Warten Sie also nicht, bis Ihre Weihnachtsaufnahmen durch den Gebrauch eines falschen Plattenmaterials verdorben werden, sondern besorgen Sie sich rechtzeitig die **Spezialplatte für Heimaufnahmen am Weihnachtsfeste:**

## Satrap-Ultra-Rapid-Platte o. l.

(ortholithoffra)

Die Anschrift der Herstellerin, die gute Weihnachts-Aufnahmen auf Satrap-Platten für Propagandazwecke ankauft, ist:

SCHERING-KAHLBAUM A.-G. / PHOTO-ABTEILUNG  
BERLIN-SPINDLERSFELD



## BOEHMs „SONNEN“

sind das überragende  
Kunstlicht für den  
Amateur. Ohne elek-  
trischen Strom, ohne  
Explosion macht der  
Amateur für wenige  
Pfennige die entzückendsten Aufnahmen. —  
Jeder Händler gibt gern Auskunft.

Besuchen Sie am **13. Dezember,**  
**8 Uhr,** mit kostenloser Eintrittskarte (bei  
Ihrem Photohändler) unseren Vortrags-  
abend! Bringen Sie Ihren Apparat und  
Negativmaterial mit! **Centralinstitut  
für Erziehung und Unterricht,**  
Berlin W 35, Potsdamer Str. 120.

**BOEHM-WERKE A.-G.**  
BERLIN W 35.



### Die Kamera auf dem Weihnachtstisch

Ist die Erfüllung eines langersehnten Wunsches und  
eine Ueberraschung besonderer Art. Sie wird  
bestimmt nicht nach kurzer Zeit achlos beiseite  
gelegt wie so viele andere Geschenke und erinnert  
somit dauernd an den Geber. Wir liefern sämt-  
liche Markenfabrikate, wie AGFA, VOIGT-  
LÄNDER, ZEISS IKON, gegen bequeme

#### TEILZAHLUNG

ohne Mehrberechnung zum Originalistenpreis.  
Bitte besuchen Sie uns oder fordern Sie kostenlos  
unseren Photokatalog 81. Er ist nicht nur ein  
Preisverzeichnis, er wird Ihnen ein guter Berater sein.

Photo- u. Kinohaus **Kölling & Kundt**  
Berlin SW 68, Friedrichstrasse 35.

Auf Wunsch senden wir gratis  
und franko den 48seitigen

### Gesamtkatalog unserer Bücher 1930

RUDOLF MOSSE BUCHVERLAG  
BERLIN SW 100

**Jetzt** ist die rechte Zeit  
um die guten Aufnahmen dem  
**Wibben-**  
**Album**  
einzuverleiben.  
Ihnen u. kommenden  
Generationen  
zur steten  
Freude.  
Zu beziehen durch alle Photohandlungen

## Photoausstellung Suse Byk

Auch Ausstellungen können Modeangelegenheit werden. So sind momentan in Berlin Ausstellungen photographischer Porträts sehr modern, sehr besucht und gesellschaftlich sehr ernst genommen. Das ist erfreulich nach einer Zeit, da der Mann oder die Frau der Kamera künstlerisch nicht ganz vollwertig genommen wurden, da man sie leicht über die Achsel behandelte — mit falscher Naivität und beleidigendem Geltenlassen.

Bei Marta Görtel in der Passauer Strasse 2 stellt Suse Byk aus. Porträts eleganter Frauen, kluger Männer und Bilder von Kindern. Suse Byk gehört zu den ganz wenigen Berliner Photographinnen, die sich einen absolut eigenen Stil der photographischen Wiedergabe geschaffen haben, einen gepflegten Stil ohne Sentiments, hinter dem man eine starke Begabung zur Erfassung des psychologisch Typischen spürt. Frau Byk versteht es, in einer glücklichen Sekunde der Belichtung jenen Ausdruck des Gesichts oder der Haltung des Körpers zu erfassen, den man als typisch für den photographierten Menschen empfindet. Dieser Vorzug wird besonders augenscheinlich bei den Kinderaufnahmen. Das photographierte Kind, oft genug in der Unnatürlichkeit des Gestellten, des vom Photographen sorgfältig Zurechtgelegten, ein Greuel, — hier bleibt das Kind wirklich Kind, lachend aus einem Moment heraus, hinter dem kein Kommando sitzt.

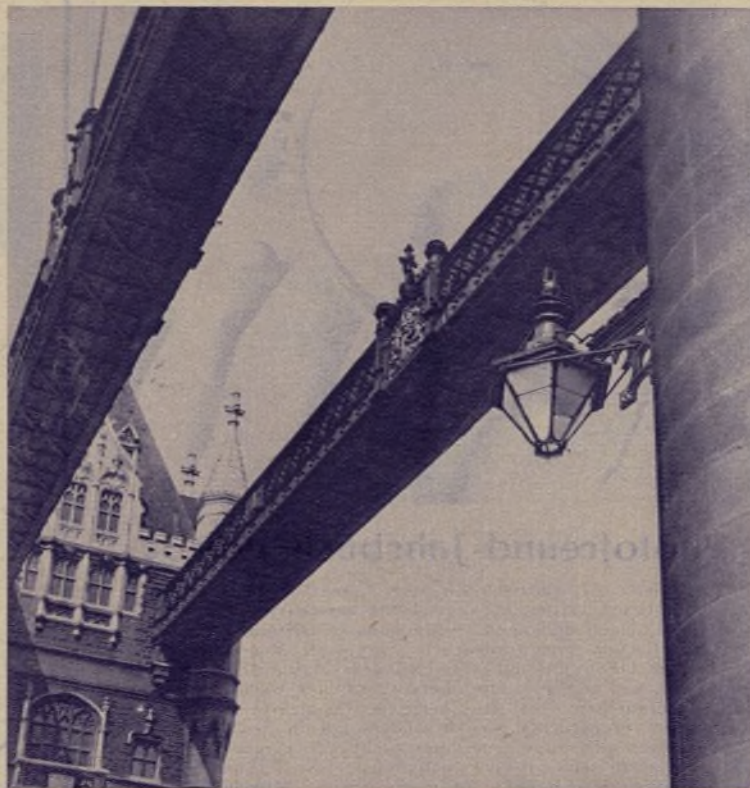
Vielleicht wäre die Wirkung mancher Aufnahmen noch stärker, wenn die Hell-Dunkel-Valeurs kontrastreicher wären. Als wesentlicher Eindruck der Ausstellung Suse Byk bleibt dieses: Eine Künstlerin bemüht sich, mit starker Intensität jenen Ausdruck der photographischen Materie zu entlocken, der unvergleichlich ist, da er mit keinem anderen Mittel erzielt werden kann.

E. G.



**Kinderbildnis**  
Suse Eyk phot.

**Tower  
Bridge**



Aufnahme des  
spanischen  
Photograph  
Armando Saraiva

Alle Rechte auf sämtliche Artikel und Bilder sowie den sonstigen Inhalt vorbehalten. Ver-  
antwortlich 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.



# TON und BILD

ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 47



*Der Filmregisseur*  
*Ein Bildnis Pudowkins*

*Debabaw (Moskau) phot.*

Ayuntamiento de Madrid



# FILM UND RUNDFUNK

Vier Interviews  
Gesammelt von A. J. Fischer

## Alfred Braun

Sendespielleiter der Berliner Funkstunde

„Fast alles, was das Sendespiel heute zu einem Machtfaktor im Rahmen des Gesamtrundfunkprogrammes stempelt, hat es aus dem Aufbau und der Durchführung des Filmmanuskriptes gelernt. Jeder Versuch zu Hörspielen, der einläuft, beruht auf Filmtechnik: das Tempo, das im Film nicht ausgespielte Bild, Verkürzungen, Ueberschneidungen, Aufblendungen, Abblendungen, Ueberblendungen! Alles das, ins Akustische transponiert, bezeichnet die heute stets gültige



Alfred Braun

Nicola Perscheid phot.

technische Form. Hier lehnte sich der Funk gleich nach seiner beginnenden Gestaltung an die ältere, routinierte Kinematographie an und ersparte sich damit so manches gefährliche Experiment. Der Rundfunk hat also meines Erachtens die Dankbarkeitsverpflichtung, in bevorzugtem Masse sämtliche Filminteressen zu vertreten und ihnen im Rahmen seines Programms alle erdenklichen Möglichkeiten zu geben.

Ich halte die Bindung von Film und Funk (im Rundfunk) für durchaus möglich, und zwar vor allem in Vorträgen, Interviews, Kritiken, die einfach im Programm geführt werden müssen und die Masse der Hörer zum künstlerischen Film hinleiten.“

## Hans Bodenstein

Intendant der Norag (Hamburg)

„Ich glaube, dass durch das jetzt verwirklichte Fernsehen Film und Rundfunk immer mehr aufeinander zutreiben. Am besten ist das wohl aus der Tatsache zu ersehen, dass ein grosser amerikanischer Filmkonzern, die Paramount, sich des sogenannten Columbia-Systems bemächtigt hat, um, wenn das Fernsehen an praktischen Möglichkeiten zunimmt, ganze Filme über den Rundfunk senden zu können. Dies etwa wird überhaupt die erste Form der engeren Zukunftsarbeit von Film und Rundfunk sein. Ich glaube mit Bestimmtheit, dass man in besonderen Tonfilmateliers Filme herstellen wird, die nach ihrer Vollendung über die Sender einem Weltpublikum zugänglich gemacht werden. (Für die entferntere Zukunft nehme ich allerdings ein gewisses Auseinandergehen an, da die stärkere Wirkung — das kann man nicht oft genug wiederholen — doch der Persönlichkeit vor dem Mikrophon zukommt.) Sowie man erst die Television regelmässig in die Luft sendet — in Amerika bereits realisiert, aber auch hier

mit Erfolg beispielsweise durch Mihab versucht —, wird man aktuelle Dinge am Vormittag aufnehmen und schon am Nachmittag senden können, was eine weitere starke Aktualisierung des Rundfunks nach sich ziehen muss. Ton und Bild werden zu einem Ganzen verschmelzen. Historische Momente, weltbedeutende Ereignisse wird ein unermessliches Publikum nicht nur hören, sondern gleichzeitig im Moment des Geschehens sehen können.

Im Gegensatz zu vielen anderen glaube ich nicht, dass der bisherige Film durch den zukünftigen Rundfunkfilm geschädigt werden kann, da er kaum alles in dem Ausmass, in der Grösse, mit denselben Kulissen, demselben künstlerischen Aufwand wird bringen können. Andere Formen müssen ihn in die Grenzen einer reinen Heimkunst und Vermittlungszentrale aktueller Ereignisse drängen. Bezeichnend ist es vielleicht, dass amerikanische Filmfirmen die Fernsendung zur Propaganda für ihre Grossfilme benutzen.

Als Neuformer in der Rundfunkkunst nehme ich ständig Versuche vor. Dabei reizt mich am stärksten die in Worte gekleidete Uebersetzung bildlicher Vorgänge auf der Leinwand. Besser gesagt: ich übertrage über den Sender gute Filme, die in Hamburger Kinos gespielt werden.

Auf dem Balkon des Kinos sind dann alle Plätze um mich herum geräumt. Vor mir steht das Mikrophon, die Auftaktmusik wird im Hintergrund übertragen, während ich (also von der Musik unterrahmt) den Film als kritisches Publikum sehe und gleichzeitig erkläre. Es wird also der umgekehrte Vorgang wie vom Manuskript zum Bild geschaffen. Selbstverständlich kommen, wie schon erwähnt, für eine so wichtige Veranstaltung nur hochwertige Filme in Frage. Bei der



Hans Bodenstein

v. Zychlinski phot.

Kritik sind alle Zergliederungen aufs genaueste zu beachten, wie Ueberblendungen, schlechter Schnitt usw. Mich persönlich reizt dieser Versuch, weil er zum aktuellen Sinn und zur Bildsprache hinleitet.

Zum künstlerischen Filmbewusstsein der Masse erziehen auch Filmabende, sogenannte Phonomontagen, wie wir sie in der Norag bereits des öfteren gemacht haben. Ein Teil eines solchen Abends führte in die Filmmusik, zeigte ihre Entwicklung von 1910 bis zu ihrer heutigen modernsten Form: durch kurze Vorträge illustriert, die das Wesen der Filmmusik und ihren Werdegang dem Publikum veranschaulichten. Ein andermal zeigten wir den amerikanischen Film als Vorläufer des Tonfilms. Zweck und Ziel: Einblick des Publikums in die Dialogisierung und musikalische Illustrierung.“

## Dr. Hans Flesch

Intendant der Berliner Funkstunde

„Der Rundfunk hat schon frühzeitig im Film eine Parallellform zu sich selbst erkannt. Beruht das Grundwesen der Kinematographie auf rein optischer Wirkung, so besteht beim Rundfunk der wesentliche Unterschied, Vorgänge während ihres Ablaufs zu vermitteln, ohne Zuhilfenahme eines konservierenden Mediums, wie es das Kino im Film hat. (Der Sender kann also immer aktueller sein als die noch so vorgeschrittene Filmphotographie.) Gerade dieses Medium



Dr. Hans Flesch

Nini und Carry Hess phot.

wurde für den Funk von besonderer Bedeutung, als die ersten Tonfilmversuche aufkamen. Schon die ungeheueren Erfolge der Schallplattensendungen im Rundfunk hatten gezeigt, dass der Funk nicht schlecht daran tut, einen sich abspielenden Vorgang, der vorher in seiner Form festgelegt worden ist, dem Hörer zu vermitteln und sich hierbei dieses im Film als Konzentrationspunkt feststehenden Mediums zu bedienen. Man braucht nicht zu befürchten, im Funk zu „mechanisieren“, wenn man dafür eintritt, gewisse Darbietungen, wie etwa Hörspiele, bevor sie über den Sender gehen, auf einen Tonfilm aufzunehmen, den man beliebig korrigieren, schneiden und ändern kann, bis er ganz dem Wunsch des Regisseurs entspricht. Versuche dieser Art, zum Teil mit völlig neuen Objekten, werden zurzeit in der Berliner Funkstunde vorgenommen.

Auch eigens für den Funk hergestellte Tonfilme werden für eine künftige Zusammenarbeit von Film und Rundfunk von immenser Wichtigkeit sein. Ich lege dieser Zusammenarbeit sogar eine Bedeutung bei, die den Wert aller bisher gegebenen Zusammenschlüsse bei weitem übertrifft.“

## Fritz Walter Bischoff

Intendant der Schlesischen Funkstunde

„Ich habe eben einen akustischen Klangfilm vollendet. Dadurch wird sich (vielleicht früher, als man heute zu denken wagt) jede Wiederholung eines Sendespiels erübrigen, weil man es nach den stattgefundenen Aufnahmen überall vorführen kann. Die Aufnahmedauer ist eine im Verhältnis zu den sonstigen Filmen kurze, die Kosten nicht unerschwinglich. Zum mindesten reichen sie nicht an den Spesenapparat heran, den man aufbringen muss, um prominente Schauspieler für die verschiedensten Sendebezirke zu verpflichten. Vor allem aber findet hier der



Funkregisseur ein neues Arbeitsfeld, neue Ausdrucksmöglichkeiten seiner künstlerischen Ideen. Dass wir aber auch sonst gern mit dem Film zusammenarbeiten, haben wir bewiesen, als wir eine wöchentliche Rundfunk-Filmkritik (wohl als die einzigen) unter dem Titel „Blick auf die Leinwand“ eingeführt haben, in der nicht nur Filme der Woche schärfster Beobachtung unterliegen, sondern auch die schwebenden Fragen der Filmproduktion, das Verhältnis der Industrie zur Produktion, Filmpublikum und Film durchgesprochen werden. In besonderen Fällen werden auch Diskussionen gepflogen oder, wenn



**F. W. Bischoff**

Hensel & Co. phot.

es notwendig ist, Interviews in den Dienst dieser Veranstaltungen gestellt. Der Film als solcher ist für das Rundfunkprogramm nicht von besonderer Wichtigkeit, sondern kann nur vom Rundfunk kulturkritisch betrachtet werden. Etwa aus diesem Grunde schuf ich die sehr lebendige „Blick auf die Leinwand“-Stunde und ich habe noch hinzuzufügen, dass meine Referenten monatlich nach Berlin fahren, um sich an Ort und Stelle über die neueste Filmproduktion in den einzelnen Ateliers zu unterrichten.“



**Ein neues Gesicht:**

**Ursula Grabley in dem Grune-Film  
»Katharina Knie«**

## Glossen zur Filmgeschichte

*Momentaufnahmen aus dem Lager der Kinobesitzer*

### **Im Westen nichts Neues** —

Die Besitzerin eines kleinen Kinos in einer Seitenstrasse vom Kurfürstendamm, früher Lehrerin, vor über zehn Jahren umgesattelt, schliesst neulich mit einem grossen Filmverleih ab — die kommende Jahresproduktion einer grossen amerikanischen Gesellschaft, die unter anderem „Im Westen nichts Neues“ herausbringt.

Die Lehrerin a. D.: „Alles nehm' ich, nur „Im Westen nichts Neues“ nicht!“

Der Verleiher: „Aber warum denn? Das wird ein ganz grosses Geschäft.“

„Aber bei mir nicht. Ich kenne mein Publikum. Es will nun mal keine Wild-West-Filme sehen!“ —

Gesagt im November des Jahres 1929.

### **Vom Tempo des Fortschritts**

Man erinnert sich, dass es vor Jahren üblich war, den Zeitablauf der Filmhandlung in Zwischentiteln festzuhalten. „Am anderen Morgen“, „Eine Woche später“, „Nach neun Monaten jedoch...“ usw. waren unentbehrliche Textwendungen aller Filme. Sie sind verschwunden. Der Zeitablauf wird bildlich dargestellt und verstanden. Verstanden? Ja, in Berlin und in einigen anderen Grossstädten. Aber kommen Sie in die kleinen Städte. Dort feiern jene Zwischentitel, die wir längst überholt, vergessen und verschollen glaubten, fröhlichste Auferstehung. Der Kinobesitzer, er muss ja sein Publikum kennen, ist von einer rührenden Aufmerksamkeit. Deutet der Regisseur mit einem geordneten und einem zerwühlten Bett an, dass eine Nacht vergangen ist, schreibt der Kinobesitzer: „Am anderen Morgen.“ Benutzt jener, stolz auf seinen fortschrittlichen Einfall, die Veränderungen der Mondscheibe, um wortlos den Ablauf von vier Wochen zu zeigen, schreibt dieser: „Nach vier Wochen.“ Selbst das Bild von einem Baby und der seligen Mutter leitet er ein mit: „Nach neun Monaten jedoch...“

Der künstlerische Fortschritt hat es nicht leicht.

### **Vom Fortschritt des Tempos**

Dabei haben die Leute ein Tempo im Leibe, dass einem Hören und Sehen vergeht. Die Spucke bleibt einem weg, wenn man erlebt, wie in einem Nest von 5000 Einwohnern in Tempo gemacht wird. Dort laufen zwei Filme durchschnittlich in derselben Zeit, die einer davon in

Berlin braucht. Da gibt es kein Verweilen. „Vierzehn gewaltige Akte“ werden am Eingang versprochen. Und der Besitzer hält Wort. Da wird der grösste Grossfilm zur lächerlichen Episode. Und dem Publikum gefällt das Tempo.



**Dolly Davis und Karl Huszar-Puffy  
in dem D. L. S.-Film »Erzieher meiner Tochter«**

Dem gehetzten Berliner geht die Puste aus im Angesichte dieser kleinstädtischen Hast. Mancher Film könnte gut zwei Fassungen vertragen — eine richtige für Berlin und eine rasende für das Reich.

P. A. O.



**Pat und Patachon in ihrem neuen Film  
»Im Raketen-Omnibus«**  
D. L. S.

## Eine Prophezeiung

In einem am 24. Mai 1847 in „La Presse“ erschienenen Feuilleton schrieb Theophile Gautier folgende prophetischen Zeilen:

„Vielleicht wird eines Tages, wenn auch die Kritik, durch den allgemeinen Fortschritt perfektioniert, die Möglichkeit stenographischer Festhaltung zwecks Wiedergabe aller Nuancen des Spieles eines Schauspielers haben wird, der

Augenblick kommen, wo man nicht mehr bedauern muss, so viel Geist und Genialität auf das Theater verschwendet zu haben, ohne dass die Abwesenden oder die Nachwelt dies im geringsten mitgeniessen. So wie man das Licht gezwungen hat, eine blanke Platte mit Bildern zu trüben, wird man es so weit bringen, durch eine Materie, die noch empfindlicher und subtiler ist als Jod,

die Schallwellen aufzufangen und festzuhalten und auf diese Weise eine Arie Marios, einen Monolog der Rachel oder eine Strophe von Frédéric Lemaître zu konservieren. Man wird sich auf diese Art die an einem Abend, an dem der Künstler besonders disponiert war, daguerrotypierte „Serenade“ aus „Don Pasquale“ und die Liebeserklärungen des Ruy Blas an die Wand hängen können.“



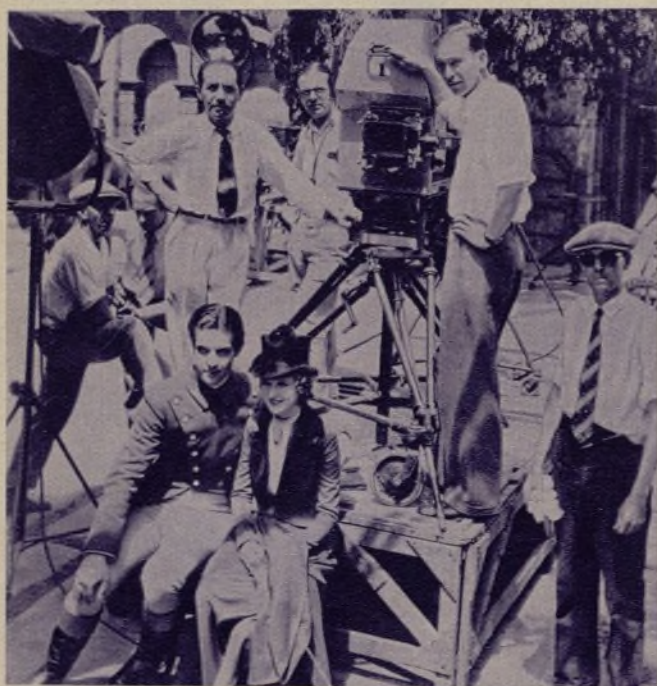


Walter Rilla und Elga Brink in dem von Richard Oswald inszenierten Nero-Film »Ehe in Not«



Paul Hörbiger und Ernst Verebes versuchen sich in einer Atelierpause das Mittagbrot zu verdienen

Photo Freund



Ramon Novarro  
bei einer Tonfilm-Aufnahme

### Anekdote von Conrad Veidt

Als Conrad Veidt vor drei Jahren zum erstenmal nach Hollywood kam, konnte er noch nicht Englisch. (Er hat es später so gut erlernt, dass er drüben in Tonfilmen spielen konnte.)

Conny hatte gehört, dass jeden Freitagabend die bekanntesten Filmstars von Hollywood die grossen Boxkämpfe zu besuchen pflegen. Also ging auch er hin.

Als Veidt die Arena betrat, war das Publikum eben ausser Rand und Band, weil einer der Boxer nachzulassen schien. Man brüllte ihn an, drohend oder ermunternd: „Fight! Fight!“ („Kämpfe! Kämpfe!“)

Da ging über Conrad Veidts Charaktergesicht ein freundliches Lächeln. „Ich habe nicht gewusst“, sagte er, „dass mich hier überhaupt schon jemand kennt. Wie nett sie mich alle bei meinem Eintritt begrüßen!“

A. H.

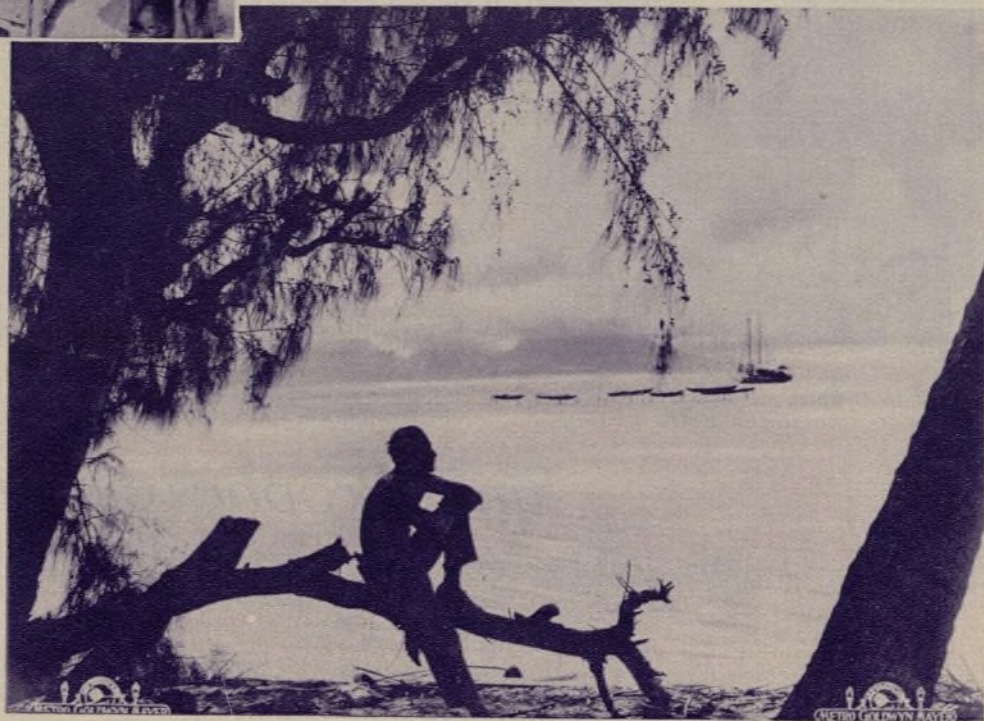
## TONFILM

Von Arthur Silbergleit

Gemälde fliesst verzaubert in Gesang,  
Gesang verwandelt sich zur Bilderreihe:  
Sieh Daphne flüchten, höre ihre Schreie,  
Nun sie Apollo jagt von Hang zu Hang.

Vernimm, sie beten: „Zeus streu' Nebelrauch,  
Auf dass sein Irrlicht meinen Häscher täusche;  
Verwandle mich!“ Und plötzlich blüht die Keusche  
Nicht mehr als Nymphe, schon als Lorbeerstrauch!

Es heisst, dass er Apollo heilig ward.  
So wurden Sänger, Vögel seine Gäste.  
Zuweilen wiegt der Wind durch seine Aeste  
Des Gottes Saitenspiel geheimnisart.



Südseebucht

Aus dem Metro-Goldwyn-Film »Weisse Schatten«





Von  
Hans Kahan

**K**napp vor Aufnahmebeginn am Morgen. Die Beleuchter sind eben dabei, die Lampen in die neue Dekoration zu bringen; Bauarbeiter beginnen, mit energischen Handgriffen von der abgespielten Zimmerwand die Tapeten herunterzureissen; von den Anschlusswänden fehlen schon Streben und Stützen, und derbe Fäuste bemühen sich, die Wände wegzuschaffen. Da ruft der Regisseur, der in diesem Moment das Atelier betrat:

„Um Gottes willen! Lasst mir die Wand stehen, ich hab' doch da noch 'ne Grossaufnahme mit Harry Dielke zu machen!“

Die eine Wand bleibt also stehen, und der Aufnahmeleiter ist wie ein Wiesel bei der Garderobe Dielkes.

„Herr Dielke, bitte, schminken Sie sich möglichst schnell fertig! Wir machen zuerst mal die eine Grossaufnahme von gestern nach.“

Es dauert gar nicht lange, da erscheint bereits Dielke zur allgemeinen Ueberraschung fertig geschminkt in der Dekoration.

Schnell sind auch die wenigen Lampen gestellt, die zu dieser einen Aufnahme nötig sind. Der Operateur hat endlich die günstigste Einstellung gefunden. Das Licht wird eingeschaltet. Der Regisseur erklärt dem Darsteller noch einmal kurz das Spiel: „Also, du siehst eben das Mäd'el 'reinkommen und machst ein erstauntes, aber auch zugleich hocheifriges Gesicht, das ist alles, verstanden?“

„Licht! Achtung, Aufnahme!“

„Halt!“ schreit in diesem Moment der Gehilfe des Aufnahmeleiters. „Herr Dielke hatte doch gestern eine ganz andere Krawatte an!“

Das hat gefehlt! Alles stürzt nach der Garderobe des Herrn Dielke, aber von der gestrigen Krawatte keine

Spur! Einfach wie vom Erdboden verschwunden! Was tun, spricht Zeus?!

Vor allem mal das Geschäft anrufen, wo die Krawatte gekauft wurde; doch erst nach etlichen Fehlanschlüssen meldet sich irgendein verschlafener Angestellter, der eben erst vor Minuten den Laden aufgeschlossen hat. Mühevoll wird das Krawattenmuster erklärt, im Geschäft wird das Unterste zu oberst gekehrt, um ein Double dieser Krawatte aufzustöbern.

Inzwischen sucht man das Theater zu erreichen, wo Herr Dielke abends spielt. Der Obergarderobier ist noch nicht da und der Schlüssel zur Garderobe nicht zu finden. Langes Herumtelefonieren, bis man endlich so weit ist, die Garderobe aufzuschliessen, und fast mutlos feststellen muss, dass die verteilte Krawatte nicht zu finden ist.

Im Geschäft hat man eine Krawatte gefunden, die eine gewisse Aehnlichkeit mit der verschollenen aufweisen soll, und so lässt man diese mittels Sonderautos nach dem Atelier bringen.

Nach einer weiteren Stunde ist es endlich so weit, dass man nach all diesen Hindernissen die Grossaufnahme machen kann. Die Ersatzkrawatte wird vom Regisseur und seinem gesamten Stab immer wieder mit grösstem Misstrauen betrachtet, doch — in der Not frisst der Teufel Fliegen — die Aufnahme muss endlich gemacht werden!

Der Operateur ist mit seinen Vorbereitungen zu Ende; zur Sicherheit wird mit Bandmass zum soundsovielten Male die genaue Distanz der Nasenspitze des Herrn Dielke nachgemessen, und :

„Licht an! Achtung, Aufnahme!“

Vorbei, geschafft!

Nach drei Tagen sitzt der Regisseur mit seiner Gehilfin im Kleberaum, um den Film zusammenzusetzen.

Sie fragt: „Was machen wir da mit der Grossaufnahme von Dielke? Soll ich die 'reinsetzen?“

„Zeigen Sie mal her!“ Der Regisseur sieht sich den Streifen mit faltendurchfurchter Stirn an, dann entscheidet er: „Die Grossaufnahme brauche ich eigentlich gar nicht; die können wir ruhig weglassen.“



Der Herr Gefreite und seine Liebste  
Dita Parlo und Willy Fritsch

Links:  
Die Waschküche des lieben Gottes



Bilder aus dem neuen Pommer-  
Film »Melodie des Herzens«  
Regie: Hans Schwarz  
Ufa



# PHOTO-SPIEGEL

## UNGEWOHNTEN PERSPEKTIVEN

Von Dr. Walther Heering (Halle a. d. Saale)

In die Gemütlichkeit der bisherigen Photographie in Deutschland ist eine Revolution hineingefahren! In das Vereins- und Ausstellungsgerede von „bildmässiger“ Photographie, zwischen das Idyllesuchen, Edeldrucken, Bromölen und Weichzeichnen sind das Wort und die Tatsache der „Neuen Sachlichkeit“ eingeschlagen. Und nun kämpft man allerorten für oder wider diese neue Sachlichkeit, die in der Werkbundaussstellung in Stuttgart ihren ersten grossen Erfolg errang und gleich

suchtem, sensationellem Sehen. Aber gerade das soll ausgeschaltet werden! Man braucht ebenso wenig gesuchte Standpunkte wie etwa Sensationen von Luftschiffstarts, Ministerempfangen und Eisenbahnunglücken, sondern man braucht nur die alltäglichsten Dinge als Lichtbildner in interessanter Beleuchtung und interessanter Perspektive zu sehen. Naïve Gemüter mit den Anschauungen von gestern haben diese Forderungen natürlich missverstehen müssen und haben geglaubt, dass

man nun Türme, Schornsteine, Menschen und alles sonst Photographierbare einfach nur von oben oder von unten zu photographieren brauche — aus ungewohnten Perspektiven, um sich zur neuen Sachlichkeit zu bekennen und damit modern zu machen. Dadurch aber muss man die schlechte Sachlichkeit mit einem albernen Schema verwechseln, so wie man bisher vielfach mehr Wert auf nebensächliche Edeldrucktechniken legte als auf die überzeugende und überraschende Eindeutigkeit des Motivs und das Bilden mit Licht!

Es handelt sich in der neuen Photographie in Wirklichkeit weder um neues Sehen noch um ungewohnte Perspektiven, sondern um einfache, fesselnde Motive der Alltäglichkeit und der Wirklichkeit, die man ständig so und in solcher Perspektive zu sehen gewöhnt ist, die man aber aus Scheu vor überkommenen und ganz unberechtigten photographischen Regeln und Gesetzen nicht zu photographieren wagte. Man denke nur an so sonderliche Regeln wie diese, dass man nicht gegen das Licht photographieren, dass man perspektivische Verzeichnungen vermeiden und die Kamera nicht neigen solle. Aus dem Ueberrennen solcher Regeln ist die neue Photographie erwachsen, die die Kamera alles so natürlich sehen lässt, wie es unser Auge auch tut. In unseren Grossstädten sehen wir doch alle auf den



darauf in der Salzburger Ausstellung, eben im Lande des Bromöldruckes, von den Preisrichtern — übergangen wurde! Um diese Situation zu verstehen, mache man sich nur einmal die photographische Entwicklung der letzten Jahre klar. Während auf optischem und chemischem Gebiet der Photographie immer neue Möglichkeiten erschlossen wurden (hochempfindliche Platten, lichtstärkste Optik, Feinkorn, Leica, Plasmal), nach Weltkrieg, Revolution, Geldentwertung und Wirtschaftskrise, nach einer beispiellosen Versteinerung Deutschlands, die sich in dem Anwachsen der Grossstadtbevölkerung seit 1871 von 5 auf 25 Prozent der Gesamtbevölkerung ausdrückt, nach einer Industrialisierung zu gigantischen Ausmassen — nach dem allen blieb das photographische Schaffen unverändert gemütlich und idyllisch! Die Mühle am Bach, der malerische Birkenweg, Häuser am Markt mit mittelalterlichen Giebeln, des Bauern Heimkehr, schöne Landschaften und ähnliches blieben die Hauptmotive. Von der neuen Härte des Lebens, von der durch die Steinmassen unserer Städte erdrückten Natur, von dem hastenden und rasenden modernen Strassenleben, von den rauchenden Schloten — eben von der heutigen Wirklichkeit hatte die Mehrzahl der Photographen anscheinend nichts gesehen! Ist es nicht seltsam, dass es erst einer eigenen Richtung und des Schlagwortes von der neuen Sachlichkeit bedarf, um die Photographie auf ihre wesentlichste Aufgabe zu weisen: Wirklichkeit und Tatsachen wiederzugeben?

Es handelt sich also um keine neue Sachlichkeit in der Photographie, sondern um das Neue, dass man endlich einmal sachlich werden, dass man das gesuchte Idyll durch die nüchterne Wirklichkeit ersetzen will. Dazu bedarf es keiner Regeln vom goldenen Schnitt und gemässiger Perspektive, sondern lediglich der Einfachheit und überzeugenden Natürlichkeit reiner photographischer Technik. Man spricht oft von „neuem Sehen“ und verbindet damit leicht eine Vorstellung von ge-



Strassenverkehr aus altgewohnter Perspektive herab. Sollen wir das nun nur deshalb nicht photographieren, weil wir dabei nach methusalemischer Regel „stürzende Linien“ bekommen? Ich sehe doch aus dem Fenster schräg auf die Strassenarbeiten herab und sehe noch vieles andere mehr steil von oben herab oder schräg von unten herauf!

Aber freilich nicht alles. Es gibt auch ebenso viele und weit mehr sachliche Motive ohne geneigte Kamera, die ebenso wertvoll und interessant sind. Es besteht hier die Gefahr, dass man nun die Umkehrung der veralteten Regeln zum neuen Gesetz erhebt und damit wieder die lebendigen, vielseitigen Möglichkeiten der Kamerakunst bindet. Hier heisst es gegen

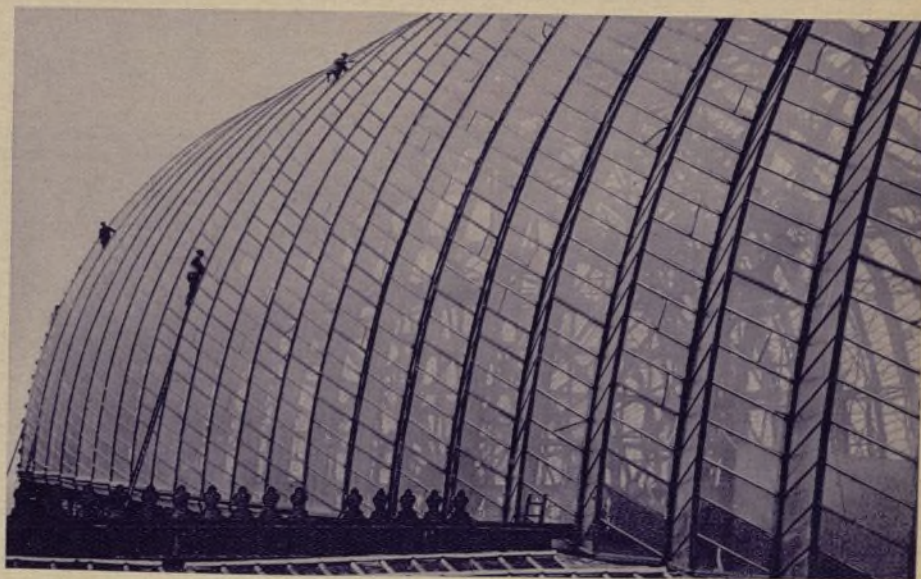


jede Regel Front machen! Die photographisch bisher ungewohnte Perspektive ist nicht die Hauptsache bei einem Bild. Aber sie ist ein wichtiges Hilfsmittel, um ein an sich schon packendes Motiv noch in seiner Wirkung zu steigern. Das Auge des Photographen muss sehen, in welcher, ob in der hergebrachten oder in neusachlicher Perspektive sich Gegenstände oder Situationen zum Motiv gestalten lassen.

Von den vielen Ausdrucksmitteln der neuen Photographie ist die photographisch ungewohnte Perspektive nur eines, aber wohl das bedeutendste. Gegner der neuen Sachlichkeit haben behauptet, dass diese an ihrer eigenen grossen Nüchternheit und Banalität zugrunde gehen müsse. Aber es ist hier so ähnlich wie mit der neuen Architektur, die sich viel mehr und viel früher schon zur Sachlichkeit, zum Zweckprinzip bekannte. Fassade und nichts dahinter — das kann man von den gestützten Ziergiebeln der Vorkriegsära genau so sagen wie von den überlebten Idyllen, die unsere Photographen mit immer neuen Edeldrucken und Aufmachungen zu drapieren versuchen. Demgegenüber steht die Sachlichkeit und Nüchternheit unserer modernen Architektur und Photographie in angenehmem Kontrast. Diese Zweckbauten der neuesten Zeit, Warenhäuser, Hotels und Fabriken, wirken nicht etwa nüchtern und banal, sondern überzeugend und oft gigantisch in ihrer nur durch den Zweck diktierten schlichten, aber grossen

Form. Und genau so wird es und muss es mit der Photographie der neuen Sachlichkeit werden, die keiner Fassade und keiner Aufmachung bedarf, sondern durch die Einfachheit und Kraft ihrer Motive des Alltags das überzeugende, oft schlicht-nüchterne, oft aber auch gigantische Bild

unserer Zeit und unserer Wirklichkeit widerspiegelt. Das aber wird die Wende in der Photographie von Stilleben und Landschaften, von der Mühle am Bach und dem Birkenweg zu Grosstadt und Verkehr, Fabriken, Maschinen und Arbeit — vom Idyll zur Wirklichkeit sein.



Glashaus

Wide World phot.

**Achtung! Ausschneiden! Auf die Fahrt mitnehmen!**

## Das ABC des Schnee-Photographen

1. **Apparat:** Vor der Reise genau durchsehen, Balgen abstauben, Linsen mit weichem Seidenpapier oder alten, gewaschenen Taschentüchern vorsichtig abwischen, Verschluss prüfen, Schwärzung der Linsenfassung und der Irisblende nachsehen, eventuell vom Fachmann in Ordnung bringen lassen.
2. **Kassetten:** Schwärzung nachprüfen (grössere blanke Stellen verursachen störende Reflexe), Samtdichtung über Wasserdampf halten, damit die Härchen sich wieder aufrichten, Kassettenfedern durch Einlegen von alten, entwickelten Platten auf ihr ordnungsmässiges Funktionieren überprüfen.
3. **Stativ:** Alle beweglichen Teile durchsehen, lose Schrauben nachziehen, Scharniere nötigenfalls leicht einfetten.
4. **Drahtauslöser:** Reserve-Auslöser besorgen; einer geht meist verloren!
5. **Gelbscheibe:** Ohne Gelbscheibe hat die Schnee-photographie keinen Zweck! Nicht zu schwaches Filter mitnehmen, am besten Lifa 2 und 3 oder die gleichwertigen Agfa-Filter und das für das Negativmaterial tonrichtige. Vorsichtig und trocken verpacken!
6. **Negativmaterial:** Nur farbenempfindliches (orthochromatisches) Material ist brauchbar; Filme sind meist nicht genügend farbenempfindlich, so dass die Gelbscheibe zu lange Belichtungszeiten erfordern würde; geeignet: Perutz grüne Packung, Agfa-Pan film (nicht der gewöhnliche!), Hauff. — Platten: alle nicht zu hoch empfindlichen orthochromatischen Platten,

Empfindlichkeit 15 bis 19° Scheiner. Gelbscheibe (siehe Punkt 5) ist unentbehrlich. Trocken verpacken!

7. **Zubehör:** Wer unsicher ist, nehme eine Belichtungstabelle mit; gut sind: Agfa, Hauff, Perutz, Rheden. Blitzlicht ist häufig bei Aufnahmen am Abend in Bauten, Hütten usw. sehr erwünscht: Achtung, trocken lagern, nicht in der Nähe von Toiletteartikeln im Gepäck! Beliebt und besonders geeignet bei Schneeaufnahmen ist die Böhm-Sonne. (Ersatzfolie rechtzeitig besorgen!) Selbstauslöser kann manchmal vorteilhaft sein. Rote Taschenlampe zum Plattenwechsel am Abend (in einem Schrank, unter der Bettdecke usw.). Notizbuch (alle Aufnahmedaten noch am selben Tage festhalten, damit zu Hause die Entwicklung richtig abgestimmt wird!). Bei alledem: das Gepäck möglichst klein und leicht halten.
8. **Belichtung:** Bei Blende 6,3, hellem Sonnenschein, normaler Plattenempfindlichkeit von 17° Scheiner, Orthochromasie wie Agfa-Chromoisorapid usw. und Gelbfilter 2 beträgt die Belichtung mittags im Gebirge im Schnee ohne viel dunkle Partien  $\frac{1}{50}$  bis  $\frac{1}{25}$  Sekunde, bei Filmen etwas mehr, bei Perutz-Material etwas weniger. Im allgemeinen wird man mit  $\frac{1}{25}$  Sekunde bei obigen Bedingungen zwischen 10 und 14 Uhr auskommen. Blende 4,5 erfordert die halbe, Blende 9 die doppelte Belichtungszeit; 15° Scheiner die doppelte, 19° Scheiner die halbe Zeit. Filter 3 braucht bei Perutz  $1\frac{1}{2}$ -, sonst  $1\frac{1}{3}$ -fache Belichtungsdauer.



# Der Prospektmarder erzählt:

Die Agfa bringt einen kurzen Weihnachtsprospekt über Kameras; neu ist darin nur die Mitteilung, dass die Standard-Rollfilmkamera 254 B 2 (6×9) auch mit Agfa-Anastigmat M, F/4.5, in Compurverschluss und mit eingebautem Selbstauslöser und die Plattenkamera 204 (6½×9) mit Agfa-Doppelanastigmat O, F/4.5 (sonst wie oben), geliefert wird. „Rollbott 1930“ von Talbot ist eine kleine Rollfilmkamera 6×9 (Radialhebeleinstellung, Brillant- und Rahmensucher, Talbotar F/4.5, Irisblende, Vario-, Ibsor- oder Compurverschluss, Drahtauslöser) von erstaunlich niedrigem Preis. Talbot annouciert auch die „Bolex“-Kino-Kamera für 16-mm-Film mit Federwerk und den dazugehörigen „Bolex“-Projektor. Die „Vollenda“ von Nagel (Stuttgart) gehört noch zu Billy-Bessa-Ikonta (Springkamera, Objekttrieb, Anastigmat, F/6.3 oder 4.5, Brillantsucher, Irisblende, Prontoverschluss); sie wird auch in besonderer Salonspielart geliefert. Die „Autophotoklapp“ der Ihagee gehört nicht mehr dazu, obwohl Springkamera (Format 9×12, Platten, Objekttrieb, verschiedene Objektive, u. a. Tessar 4.5, desgleichen verschiedene Verschlüsse, Brillant- und Rahmensucher, Irisblende). Der Prospekt „Ihagee in aller Welt“ bringt noch andere Neuigkeiten. Der Voigtländerische Weihnachtsprospekt bringt nichts Neues, desgleichen der von Zeiss-Ikon. Der Hauptkatalog 1929 von Zeiss-Ikon und die Bedarfsartikel-Auszugliste B 306d geben dafür einen guten Überblick über die enorme Produktion dieser Firma.



Die Leitung ist gestört . . .

Hans Casparius phot.

Alle Rechte auf sämtliche Artikel und Bilder sowie den sonstigen Inhalt vorbehalten. Verantwortlich für den Gesamteinhalt: 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.

Die Ilford-„Golden“-Platte (Talbot) soll die unglaubliche Empfindlichkeit von 32° Sch. haben (praktisch dürften es wohl 28 bis 29° sein). Sie ist orthochromatisch und wird auch lichterfrei geliefert. Der Agfa-Panfilm scheint wirklich panchromatisch zu sein (!) und tonrichtig zu reproduzieren; lichterfrei, Pack- und Rollfilm (aber leider nur in wenigen Formaten). Die weiter verbesserte Satrap-Ultra-Rapidplatte, ortholichterfrei, 21° Sch., interessiert wegen der unter der eigentlichen Emulsion liegenden zweiten, wenig empfindlichen Schutzemulsion gegen Lichthof (bei starken Kontrasten). Die ebenfalls ortholichterfreie Braunschweigplatte von Satrap ist weniger empfindlich (17 bis 18° Sch.) und hat als Lichthofschutz einen braunen Manganbioxyd-Unterguss, der sich im Fixierbad entfärbt.

Zur Ermittlung der Lichtfarbe, die bei der Filter- und Belichtungsbestimmung wichtig ist, dient der „Lifa-Lichtfarbenprüfer“, ein kleines, handliches Instrument. Sein Mangel ist, dass man mit ihm keine zahlenmässigen Resultate bekommen kann. Leitz (Wetzlar) hat einen neuen, variablen Vergrößerungsapparat „Vitox“ herausgebracht. Man kann mit ihm bis zu 40×50 cm vergrößern. Das Kopierbrett kann zum Entzerren stürzender Linien im Negativ geneigt werden (ein sehr guter Gedanke). Ferner einen neuen Nahdistanzmesser „Fokin“ für Kinokameras, mit verstellbarem Halter.

Lumière (Berlin) meldet in letzter Minute ein neues Blitzlicht „Fumex“ an, das rauch-, staub-, geruch- und geräuschlos verbrennen soll und stets betriebsfertig ist. Hauff-Leonar geht mit dem „Vacu“-Blitz prinzipiell neue Wege: in einem Glasballon ist eine Magnesiumfolie untergebracht, die durch Schwachstrom entzündet wird. Vorteil: Geruch- und rauchlos, genaues Bestimmen des Abbreitmomentes möglich, gute Lichtfarbe; nur etwas teurer. Die Osram-Nitraphotlampe bürgert sich dank ihres grossen Gehaltes an roten und gelben Strahlen immer mehr ein; wir finden sie in der Agfa-Jupiter-Heimlampe, in der Satrap-Heim-Glühlampe und in den Leuchtgeräten von Liesegang. Die Agfa-Lampe soll grosse Flächen sehr gleichmässig ausleuchten; der Reflektor ist innen glatt und offenbar (nach Abbildungen) poliert. Zur stärkeren Lichtstreuung kann noch ein Streuschirm vorgeschaltet werden. Bei der Satrap-Lampe ist die Nitraphotbirne einfach in den konischen, innen matten Aluminiumreflektor der Satrap-Heimlampe eingesetzt. Der Reflektor von Liesegang endlich ist unsymmetrisch, gewellt und mattiert. Dies dürfte wohl das beste sein, da das Licht so am stärksten gestreut wird. Eine Neuerung dabei ist die Dunkelerschaltung, durch die während der Aufnahmevorbereitung das Licht mittels eines Leitungswiderstandes geschwächt wird. Thomas Mendelssohn.

DEZEMBER  
24  
WEIHNACHTEN

Es ist bald  
so weit!

Was schenke ich?  
Wir empfehlen:

**Theatergläser** für die Dame, 9.50, 15.—, 16.50, 18.—, 22.50 usw.

**Feldstecher** für den Herrn, sei er Jäger, Sportsmann, Wanderer, 22.50, 30.—, 40.—, 55.—, 65.— usw.

**Photo-Apparate** — das Universalgeschenk für jedermann, 16.—, 22.50, 32.—, 36.—, 40.— usw.

**Heimkinos** von 55.-u. **Rundfunk-Netzanschluß-Geräte** von 89.50 die schönste Unterhaltung im eigenen Heim.

J  
O  
S  
E  
F

**RODENSTOCK**

Nachf. Optiker Wolff G.m.b.H.  
BERLIN

Leipziger Str. 101—102, Friedrichstraße 59—60,  
Joachimsthaler Straße 44, Rosenthaler Straße 45,  
Grünwald Straße 56, Neanderstraße 23.

Lassen Sie sich bitte die Apparate in unseren Fach-  
anstalten unverbindlich vorführen.  
Verlangen Sie bitte gratis unseren „Rodenstock-Rat-  
geber“ vom Dezember 1929.



Auf Wunsch  
Monatsraten

Jetzt ist die rechte Zeit  
um die guten Aufnahmen dem  
**Wübben-Album**  
einzuverleiben.  
Ihnen u. kommenden  
Generationen  
zur steten  
Freude.  
Zu beziehen durch alle Photohandlungen

Kostenlos versenden  
wir auf Wunsch den  
48seitigen

**Gesamtkatalog**  
unserer Bücher 1930

**RUDOLF MOSSE**  
BUCHVERLAG  
BERLIN SW 100



# TON *und* BILD

ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 48



**Henny Porten**  
in ihrem neuen Film »Die Herrin und ihr Knecht«

Henny Porten Film phot.

Ayuntamiento de Madrid



# FILM-BESCHERUNG

Nun kriegt ihr was, ihr lieben Leut',  
nach reichlicher Entbehrung.  
Wir machen heut', wir machen heut'  
die grosse Filmbescherung.  
Seht euch die Henny Porten an!  
Was spielt sie jetzt? Den Weihnachtsmann  
mit weissem Bart und Fransen dran  
aus glitzernder Lametta.  
Als Christkind mit dem Glorienschein  
Dürft ihr den Harry Piel sehn.  
Ins Kämmerlein fliegt leis herein  
mein Engel Asta Nielsen.  
Und draussen wartet noch Conny Veidt,  
auch Jannings steht schon festbereit.  
Er grient nicht nur zur Sommerszeit  
für milde Weihnachtsgaben.  
Paul Wegener, du Schneemann mein,  
du hast den besten Riecher,  
du stapfst zuerst zur Tür herein,  
führst an der Hand den Picha.  
Und nun es ans Bescheren geht,

ist keiner, der beiseite steht.  
Jede Firma schenkt uns ein Aktienpaket  
anstatt der Honorare.  
Und jeder Regisseur kriegt heut'  
geschenkt einen wunderbaren  
Einfall, der nicht von Pappe ist,  
sondern von Jutthe und Klaren.  
Und jede Blondine kriegt einen Friseur,  
einen Pressechef jedes Statistengöhr,  
einen Knigge jeder Hilfsregisseur,  
jeder Star drei Augenaufschläge.  
Doch jeder Tonfilmautor bekommt  
ein Vokabular ohne Zischlaut  
und einen Apparat, der prompt  
auf des Direktors Tisch haut,  
sobald verkürzt wird sonderbar  
sein Drehbuch oder Honorar,  
sowie für die Presse ein Formular  
mit Vordruck: „Ich bin's nicht gewesen!“

Ich bin's auch nicht gewesen!

Leo Hirsch.





# Frau Ministerpräsident

Gräfin Bethlen  
als Filmautorin

schreibt einen Film

In einem grossen Budapester Kino versammelte sich vor wenigen Tagen eine auserlesene Gesellschaft, um der Uraufführung eines neuen Films beizuwohnen — der Reichsverweser mit seiner Familie, fast alle Mitglieder der Regierung, das ganze diplomatische Korps, Abgeordnete und Mitglieder des Herrenhauses waren erschienen, und es ist nur selbstverständlich, dass der Film, der diese hohe Gesellschaft vereinigte, eine besondere Anziehungskraft aufweisen musste. Es war der Name des Autors — besser gesagt, der Autorin. Der Film — sein Titel lautet: „Die Liebe lebt ewig...“ — stammte aus der Feder der Gräfin Margarete Bethlen,

Erfolg und ihre Novellen sind sehr oft in ungarischen Zeitungen zu lesen. Les extrêmes se touchent... die Lebensgefährtin des durchaus nicht träumerischen Grafen, der die Geschicke seines Vaterlandes nunmehr seit acht Jahren leitet, schreibt leicht philosophisch angehauchte, stille Märchengeschichten.

So ist auch ihr Film. Eine verfilmte Pantomime, aus drei Märchen bestehend, mit einer Schlusskonsequenz — die Liebe besiegt alle Hindernisse, sie siegt über väterlichen Widerstand, dauert noch über den Tod hinaus, kann weder von den himmlischen noch von den höllischen Gewalten vernichtet werden, ist eine un-



Gräfin Margarete Bethlen

junge Damen der ungarischen Gesellschaft, Elevinnen einer vornehmen Tanzschule, ausgesuchte Schönheiten, die sich mit einer seltenen Ungezwungenheit und Natürlichkeit vor der Kamera bewegen. Zwei von ihnen seien genannt: Agnes Köveshazi und Magda Ronai.

Ernst von Dohnányi hat in Gemeinschaft mit Joseph

Kozma die interessante Musik zu dem Film komponiert, den Ludwig Lazar inszeniert hat. Jetzt soll der Film synchronisiert werden, und zwar in Berlin. Erst dann wird er dem grossen Publikum gezeigt.

Dr. L. Sz.



Der Chor der Engel

der Gattin des ungarischen Ministerpräsidenten.

Gräfin Bethlen ist als Schriftstellerin nicht mehr unbekannt. Ihr Schauspiel „Das graue Kleid“ hatte vor einigen Monaten in Budapest einen herzlichen

vergängliche, ewige Macht. Ein Film, der fast nur aus Symbolen besteht.

Nur ein einziger Schauspieler findet sich unter den Darstellern dieses Films — Julius Hegedüs, der ungarische Bassermann. Die Darstellerinnen sind sämtlich



Die Werkstatt des Alchimisten



Der Kampf der Seele zwischen Leben und Tod



# Hollywood, die Stadt der „Statuen“

Geschrieben und gezeichnet von Henry Major

In Hollywood befinden sich nicht nur auf beiden Seiten des Hartgeldes Reliefs, sondern auch auf den Strassen. Die Reklameleute haben in aller Stille — und ohne jedes Schamgefühl — Riesendenkmäler errichtet.

Die amerikanische Reklame klettert auf die Berge hinauf, taucht unter das Wasser, fliegt zum Himmel. An dem Abhang eines Hügels steht das Wort „Hollywoodland“ mit so grossen Buchstaben geschrieben, dass der heilige Petrus es auch ohne Brille lesen kann. Die „Bootleggers“ propagieren ihren zu Hause gepantschten Schnaps, indem sie verkünden, dass er per Unterseeboot angekommen sei. Neulich wurde von einem Aeroplan etwas über eine wohlriechende Seife hinuntergesprochen. Man konnte sich nicht davor retten. Dieser Reklametrick wurde verboten; man fürchtet scheinbar, dass unverstandene Dichter ihre Verse hinunterdeklamieren könnten.

In weitem Umkreis findet man hier keinen einzigen „Grossen“, von dem man die kleinste Gipsstatue modellieren könnte. Die Filmgrössen sind hier so weit gesetzlich geschützt, dass sie sogar zur Reklame für geräucherte Zigaretten nur für Geld zu haben sind. Der Publizitätskampf für ihre eigene Person feiert selbst-

verständlich Orgien, sie stellen täglich ihre eigenen Denkmäler auf. Der „Publicity-Man“ ist ein Fanatiker der Superlative. Er lebt nicht auf dieser Erde. Die Menschen opfern sich hier für ihre Publizität. Mit Hilfe der Reklame kann man hier

nicht nur geräucherte Zigaretten, sondern auch geräucherte Stars verkaufen. Hier verkauft ein jeder. Wer kauft eigentlich? Die Stars kaufen weder Skulpturen noch Bilder, und die sie besitzen, sind aus Gips — auch die Bilder. Ich fürchte, dass Hollywood bei den nächsten Ausgrabungen keinerlei Alibi wird aufweisen können.

Die farbigen Reklamemonumente aus Gips befinden sich am Rande der Parke, vor leeren Grundstücken oder an den Ecken der grossen Boulevards. Das Volk von Hollywood hat sie anerkannt, da es andere Statuen nicht besitzt. Nur fanatische Stadtväter und die Zeichner der Witzblätter befassen sich mit ihnen.

Das rasende Auto ist die Reklame der Oelfirma Richfield. Es ist das einzige Auto in Hollywood, das keine Gefahr für Menschenleben bedeutet.

Das Monumental-„Kunstwerk“ des grünen Elefanten mit dem grünen eingeborenen Jüngling wirbt für einen Galanteriewarenhändler. Rings um das Monument wurden die Bäume entfernt, um es besser sichtbar zu machen. Das Grundstück, auf dem es steht, ist zu verkaufen. Ohne Elefanten.

Mister Heiliger Georg wurde mit Ofenschwärze gefärbt. Er steht zwischen zwei Häusern und macht den Eindruck eines Friedhofstores.



Der gepäcktragende Hotelbote auf seinem Piedestal



Mr. Heiliger Georg macht Reklame für eine Apotheke



Der grüne Elefant wirbt für einen Galanteriewarenhändler



Man kann wirklich davon krank werden, — und das ist wohl auch sein Zweck, denn er macht Reklame für eine Apotheke.

Der gepäcktragende Jüngling des Hotels Chelsea hat sicher in seiner Jugend mit einem Bauchredner gearbeitet. Als Erwachsener machte er sich selbständig und steht nun als Statue da. Er trägt eine blutrote Kappe, blaue Bluse und lächelt ständig. Es ist ein Glück, dass er nicht sprechen kann, denn sein Bauch ist aus Blech.

Die weidende Kuh propagiert Milch. Grüne Marmoradern durch-

ziehen diese Statue. Das Ganze macht den Eindruck, als ob es aus Camembertkäse geformt wäre. Aber es ist trotzdem nicht zu genießen.

In den Fabriken kann man zwischen vielen Statuen wählen. Sie stehen ganz in Weiss da, die wilden Gipsfiguren, wie versteinerte, böse Geister. Sie sind sicher gute Ware, da man von ihnen überall in der Stadt eine ganze Menge sieht.

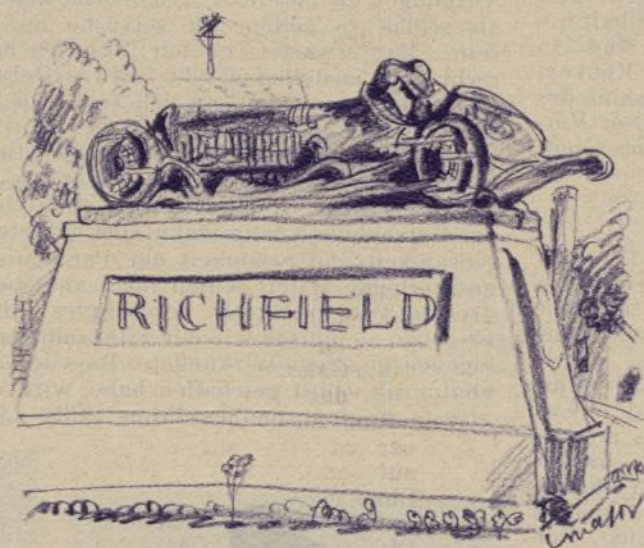
Einen Biedermeier-Herrn mit Gicht stellte man auf einen Globus, wo er seinen vielgepriesenen Kaffee trinkt. Der Herr im schwarzen Mantel lächelt, als denke er daran, dass

er nun bald von seiner Gicht geheilt sein werde.

Auf einem anderen Monument tanzen drei Najaden in Badekostümen um einen Kinopalast. Drei Blondinen ohne Gentleman. Die warten drinnen im Kintopp.

Jeanne d'Arc im Blechgewand auf einem mit Schuhcreme bemalten Pferd hält ihren Arm hoch. Ihr Gesichtchen ist angemalt. Hotelreklame. Eine bemalte Jeanne d'Arc als Hotelreklame. Wer versteht das?

Ich kann kaum erwarten, dass auf all diese Denkmäler mal doch die Hülle fällt.



Das rasende Auto ist die Reklame einer Oelfirma



Die weidende Kuh propagiert Milch

## Geschichten um Karl Valentin

Die Untergrundbahn ist proppevoll, und da Karl Valentin gerade mal in Berlin ist, hockt er auch in dieser vollen Untergrundbahn. Plötzlich, so zwischen Potsdamer Platz und Gleisdreieck, erhebt sich ein Krach:

„... und mein Sohn braucht vor Ihnen noch lange nicht aufzustehn ...“ —

„Unverschämtheit.“

„Sie Person Sie.“

„So'n Lausejunge, das sollt' mein Jöhr sein.“

„Liebling, bleib' sitzen, du hast voll bezahlt!“

„Machen Sie sich nicht so breit ... impertinent!“

Es prasselt weiter, zwei Stationen lang — da erhebt sich Valentin, schlängelt sich zu den streitenden Parteien, lüftet sein Hütchen und fragt höflich:

„Dirft i die Herrschaften bitten, noch amol von vorn zu beginne, i hab nämlich leider zu Anfang net alles verstoan!“

Karl Valentin langweilt sich, seine Lisi ist vor die Tür gegangen. Er weiss einfach nichts, aber auch rein gar nichts mit sich anzufangen. Da geht er ans Fenster und sieht sich das Leben und auch das Treiben auf der Strasse an. Sein langer



Anna May Wong in dem neuen Eichberg-Film »Der Weg zur Schande«

Oberkörper baumelt über das Fensterbrett. Aber er bleibt immer noch so allein und möchte sich gern unterhalten.

— Da kommt auch schon eine ganze Familie an mit Vater, Mutter und halberwachsener Tochter. Und Karl fragt sie höflich: „Entschuldigen, dass ich Ihr Familienleben störe — aber ich bin hier schon zwei Stunden von aller Welt abgeschnitten, und da wollt ich nur fragen — ist draussen noch Republik?“

Karl Valentin hat sich zu dem heroischen Entschluss durchgerungen, einen Trainingsanzug zu kaufen, weniger um Sport zu treiben, sondern mehr um so auszusehen, als ob er Sport triebe. Also er geht in einen Laden und lässt sich Trainingsanzüge vorlegen, probiert die Reißverschlüsse, tut so, als ob er die Qualität mit Kenneraugen prüfe. Die Verkäuferin kommt mit Anzügen in allen Farben, rot, grün, gelb, braun. Einen blauen aber will sie scheinbar besonders gern an den Mann bringen, da scheint's Ladenhüterprovision drauf zu geben. Sie flötet die Vorzüge des lichten Blau in allen Tonarten — Valentin aber heftet sein Auge auf ein schwarzes Exemplar, und als die kleine Verkäuferin ihr blaues Stück schon siegreich zur Kasse schwingen will, entschliesst er sich.

„Alsdann, geb'n's mir den schwarzen da — schau'n's, Schwarz ist eine elegante Farbe, die kann man auch am Abend tragen!“

gewe.



# CHAPLIN KOMPONIERT - BUSTER PROPHEZEIT

Er schreibt selbst die Begleitmusik zu seinem neuesten Film

„Wunderbare Augen“ —  
so heisst sein „Schlager“



Ich muss zugeben — erklärte Chaplin dem Interviewer Rob Wagner —, dass mich die Sprechfilme faszinieren, zugleich aber ärgern und erschrecken sie mich. Selbstverständlich werden sie sich behaupten — allerdings nicht in der gegenwärtigen Form. Das Neuartige nimmt viele Leute immer noch so gefangen, dass sie gar nicht merken, wie zweifelhaft die Resultate in künstlerischer Hinsicht sind. In der Dramaturgie versuchen sie das Konventionelle des Theaters mit dem Realismus des Films zu verbinden, und was aus dieser Vereinigung hervorgeht, ist ein illegitimes Kind! Weit besser ist es,

## Pantomime und Musik

eng miteinander zu verbinden. So ist es in gewissem Sinne immer schon gewesen. Beim stummen Film konnten wir angeben, was als Begleitmusik zu einer Filmhandlung passte. Man weiss jedoch, was in kleinen Städten geschah: Eine Musikschülerin spielte irgend etwas, was ihr gerade gefiel und was mit der Spielhandlung absolut nicht harmonierte. Beim Tonfilm dagegen können wir die Musik genau festlegen, und da sie ein Teil der mechanischen Vorführung ist, kann niemand hieran etwas ändern, so dass also die kleinsten Kinos genau die gleiche Musik zu Gehör bringen wie der grösste Kinopalast. Das ist für mich eine wunderbare Sache, und wenn ich auch in meinem Film („City Lights“) keine Dialoge verwende, so denke ich doch, dass die Orchesterbegleitung alle Erwartungen erfüllt, die man in dieser Hinsicht an das „Tönende“ stellt. Ueberdies verwende ich keine populären Lieder; meine Musik soll genau so eigenartig sein, wie der Film, für den ich ja auch jede Einzelheit selbst ersinne. Die orchestrale Musik ist so ausgedacht worden, dass sie zu meiner Wesensart genau passt; jede meiner Bewegungen und Gesten wird ihre eigene musikalische Untermalung haben.

Ja, auch einen „Schlager“ habe ich geschaffen, wenn auch nicht in sonst üblichem Sinne. In meiner Rolle als „Charlie“ höre ich ihn zum ersten Male, wie er von einem Grammophon gespielt wird. Das Publikum sieht in einer Grossaufnahme die Platte mit dem Titel

## „Wondrous Eyes“ by Charlie Chaplin

(„Wunderbare Augen“ von Charlie Chaplin). Das Lied ist vollkommen auf mich eingestellt, so dass später, wenn ich mich in das kleine blinde Mädchen verliebe, eine jedesmalige Wiederholung des Liedes, ob es nun von Strassenmusikanten oder in einem Lokal gespielt wird, eine stark dramatisch wirkende Bedeutung hat. Tatsächlich geben die Begleitmusik und das Lied, der Handlung sozusagen einen „Hintergrund“, so dass sie ebenso wichtig sind wie die Pantomime selbst.“

Ich glaube, so ungefähr das Spassigste fertiggebracht zu haben, was mir je eingefallen ist, und ich bin sicher, dass der Film in bezug auf „tönend“ alle Neuheiten enthält, die das Publikum verlangt. Ich muss immer wieder betonen, dass ich meine Aufgabe einzig und allein darin erblicke, zu unterhalten und Vergnügen zu bereiten. Ich mache keinen Versuch, als schlaue zu gelten, ich versuche nur, spassig zu sein. Man erwartet von mir, dass ich mich diesmal recht klug anstellen werde. Etwas Derartiges muss ich jedoch vermeiden, um ich selbst zu bleiben und mir meine Eigenart zu erhalten. Man soll jedoch keineswegs denken, dass ich Dialoge etwa deswegen vermeide, weil ich für mich persönlich eine Gefahr hierin erblicke. Einerseits war ich ja viele Jahre an der Sprechbühne tätig, dann aber möchte ich die Beredsamkeit und Schönheit der Pantomime um eines gesprochenen Titels willen nicht aufgeben. Der gedruckte Titel bleibt ein berechtigtes Hilfsmittel. Er ist genau so optisch wie der Film selbst und hat seine eigenen geistigen Wirkungen. Dass ich aber die Begleitmusik selbst geschaffen habe, wird vielleicht die grösste Neuheit meines Films „City Lights“ sein!“



Dorothy Jordan  
Metro-Goldwyn



Drei Grazie aus Hollywood  
Sherry Lynn



Dixie Lee  
Fox

Wie Buster Keaton sich die Tonfilmkomödie von morgen

vorstellt

Jedenfalls — ganz  
anders als wir

Die dumme Sache mit der modernen Filmkomödie von heute ist,“ sagt Buster Keaton, „dass das Publikum sich nicht mehr so leicht einfangen und zum Lachen bringen lässt.“

Keaton sieht in der Entwicklung der Filmkomödie der letzten Jahre — trotz aller technischen Raffinessen — keinerlei Fortschritt, sondern... „Es gibt immer weniger gute komische Filme, die überzeugen, und im selben Masse immer weniger komische Begebenheiten, die ein starkes Publikum für sich haben.“ Die Filmkomödie ist nicht mit dem modernen Zeitalter Schritt gegangen, sie lebt noch immer von den „gags“, den Einfällen und Motiven der alten Schule.

„Man mag sich sonstwie abquälen, um auf einen genialen Einfall zu kommen,“ bemerkt Keaton weiter, „das Publikum weiss genau, was kommen wird, und man hat vergeblich auf das Lachen gewartet, das für uns Gradmesser des Erfolges und der Popularität ist. Die Leute, die seit zwanzig Jahren in die Kinotheater gehen, kennen die alten Filmtricks zu genau, um sich noch einmal von ihnen überraschen zu lassen.“

Komödie ist eine Unterhaltungsform, mit der „nicht

zu spassen“ ist, da das Publikum ihr gegenüber in besonderem Masse kritisch ist. Ich habe den Versuch gemacht, statt selbst mit einem burlesken Akt aufzutreten, diesen und mich selbst erst durch andere Mitspieler vorbereiten zu lassen. Auf diese Weise wurde das Filmpublikum in einige Spannung versetzt. Beginnt nun der Komiker selbst seine Spässe zu treiben, so hat das Interesse des Publikums bereits etwas abgeflaut, da es ja ahnt, was kommen musste. So ist auch diese Methode ein zweischneidiges Schwert. Den besten und glücklichsten Ansatz zur neuen Filmkomödie stellen die komische Oper und die Operette dar. Ich bin überzeugt, dass dies Genre die nächste grosse Mode des Tonfilms sein wird: der Chor eröffnet die „show“ mit einem Lied, dann füllt sich die Bühne mit Leuten, welche das Herannahen des Königs mit vielem Aufwand verkünden. Es folgt ein grosses Chorensemble und Trompetenfanfaren. Und herein tritt König Lodo mit der grossen Nase, vielleicht mit einem Nachthemd bekleidet. „Wo sind meine Pantoffel?“ wird er dann vermutlich sagen. Das Publikum lacht über diese Situation. Und dann kann sich die Intrige der Komödie entwickeln. „Der Feind rückt an,“ sagt der Premierminister, „und deine Armee ist geschlagen, o König! Aber reg' dich nicht auf: noch hast du ja die Königin!“ „Ja, leider!“ antwortet die Majestät...

Natürlich ist die Königin eine ausserordentlich wohlbeleibte Dame, welche den kleinen schlottrigen König immer und überall drangsaliert. Schon sieht man, wer der eigentliche König in der königlichen Familie ist. Das bringt nun die Komödie zu dem alten und immer noch so beliebten Thema zurück.

Nun, mit dem Tonfilm kann man diese alte Geschichte modernisieren und ihr ein neues Gesicht geben. Damit entfernt man sich schon von dem alten System: der Komiker, das Mädchen, der eifersüchtige Ehemann und die wilden Verfolgungen.

Die Kameratricks der Zukunft müssen ebenfalls ganz anderer Art als die bisher angewandten sein. Die Ueberraschungsmomente der Bühne, die von Erfolg sind, brauchen noch lange nicht erfolgreich im Film zu sein. Eine Palme, die auf die Bühne steht und durch einen Windmechanismus in Bewegung versetzt wird, wird stets das Theaterpublikum begeistern. Im Film kräht kein Hahn. Auch die Situationstricks berühren das Publikum des Kinotheaters nicht mehr. Die alte Geschichte, dass der Komiker in die Wohnung einer Frau hereinkommt... und schon weiss das Publikum, dass nun der eifersüchtige Gatte, wahrscheinlich auch noch ein Schutzmann, hereinkommen werden — das interessiert heute kaum noch irgendwen. Denn das Publikum hat schon zu viel gesehen und weiss, was sich aus den Situationen zwangsläufig ergeben wird.

Das Ueberraschungsmoment zaubert das Lachen des Publikums herbei. So wie in der komischen Oper: der König wird durch den Chor geschildert. Jedermann stellt sich einen majestätischen Herrscher vor, nicht aber einen kleinen Wicht mit grosser Nase und im Nachthemd. Und dies Motiv wird im Tonfilm der Zukunft (natürlich auf moderne Art) zur Anwendung gebracht werden.



Sogar der Schwarze wundert sich über Keatons Prophezeiungen





*Die Dame aus dem Grammophonladen*

Man hatte eine kleine Idee gefunden: Berlin und seine Menschen am Sonntag; man tat sich unter gemeinsamen Namen zusammen: ein Mann vom Theater, ein Titelmacher und ehemaliger Verlagsbuchhändler, ein Architekt, entdeckte die Schauspieler, Menschen, die noch niemals vor der Kamera gestanden hatten: eine Verkäuferin, einen Taxi-Chauffeur, ein Mädchen mit Filmsehnsucht und einen Weinreisenden, und das waren Menschen des Berliner Sonntags.

Jeder Mensch kann als Schauspieler eine Rolle spielen. Diese Menschen spielten ihren Sonntag, und deshalb ist jede Bewegung, jeder Blick und Schritt natürlich und ungekünstelt. Es sind die wahren Schauspieler, da an sie keine Anforderungen gestellt wurden zu mimen.



*Der Zeitungsverkäufer*

# MENSCHEN AM SONNTAG



*Der Chauffeur*

sondern sie durften das tun, was sie immer tun: lachen, sich streiten, eifersüchtig aufeinander sein; sie zeigten die Freude, die ihnen die paar Stunden zwischen arbeitsreichen Tagen sparsam schenken.

Zwischen der kleinen Spielhandlung des Films steht der Sonntag der Berliner: die verlassene Stadt, das Getümmel an dem Strand der Seen, der Auftakt des Sonntags mit Fahrzeugen und Menschen, sein Verstummen, und das Wiedererwachen des neuen Arbeitstages.

Es ist eine Reportage des Alltags. „Es ist so, und nicht anders.“ Das sollte der erste Filmname sein, aber er scheint zu anmassend, zu umfassend, zu kritisch, denn auf dem kurzen Filmstreifen kann man ja nur einen Ueberblick, einen Ausschnitt des unermesslich grossen Sonntags der Millionenstadt geben, ein paar Episoden der gewaltigen Maschine Berlin, die die Menschen aus ihren Mauern auf das Land hinausspeit. Es ist unmöglich, diesen gigantischen Tag voll zu erfassen und wiederzugeben.

Ein paar hundert Berliner spielen mit Menschen, die die Kamera auf den Wiesen und in den Wäldern getroffen hat.

Das „Drehbuch“ entstand von einem Tag auf den andern. Man setzte sich am Abend zusammen und beriet, was man am andern Tage zu tun habe, an welchen Orten der Berliner Sonntag am besten zu fassen sei, wo die Strassen am einsamsten und die Wälder am belebtesten seien. Man drehte frisch darauf los; alles, was bunt und schön erschien, wurde aufgenommen.

Eigentlich ist über diesen Film nichts mehr zu erzählen; denn es ist nichts darin vom Sensationsstandpunkt aus interessant, sondern nur von der Alltäglichkeit. Und die Alltäglichkeit kann besser optisch als mit Worten eingefangen werden.

Sogar die Entdeckung der Schauspieler ist alltäglich gewesen: ein schlankes, blondes Mädchen im Grammophongeschäft spielte Platten vor. Und sie hat dann die Erlaubnis bekommen, ein paar Wochen Ferien zu machen. Der Taxi-Chauffeur fuhr den Wagen des „Regisseurs“ und wurde beim Bezahlen engagiert. Der Weinreisende wurde an der Wohnungstür verpflichtet und das Mädchen mit der Filmsehnsucht bekam ihre „grosse Chance“.

Jetzt ist der Film fertig, das Mädchen verkauft wieder Grammophonplatten, der Chauffeur sitzt wieder in seinem Wagen, der Verkäufer reist in der Provinz umher und das Mädchen mit der Filmsehnsucht hat sich wieder zum häuslichen Herd zurückgezogen.

Ein Experiment, das viel Zeit und Aufopferung beanspruchte, ein Film mit primitiven Hilfsmitteln hergestellt, der, an der Kostspieligkeit anderer Filme gemessen, fast kein Geld gekostet hat. Ein Dokument der Zeit, das festgehalten hat, wie Berlin und seine Menschen den Sonntag feiern, und eine kleine Begebenheit mit verwoben hat, die typisch ist für die Freiheit und Sehnsucht unserer Tage.



*Das Mädchen mit der Filmsehnsucht*



## Film-Histörchen

Richard Eichberg fährt mit einem guten Bekannten vom Atelier nach Hause. Dem Freunde fällt die Schweigsamkeit Richards auf.

„Sag' mal, Richard, was hast du denn?“

„Sei ruhig, Mensch, ick traniere uff Tonfilm.“

★

Gerhard Lamprecht, bekannt als Kinderfreund, setzt sich mit seinen kleinen Filmstars in den Pausen zusammen, um Kreuzworträtsel zu raten. Eines Tages bringt ihm Paul Morgan ein solches mit. Lamprecht zerbricht sich zwei Tage vergeblich den Kopf. Schliesslich fragt er Morgan nach der Lösung. „Was weiss ich,“ entgegnet Morgan. „ich habe das Rätsel aus einer schwedischen Zeitung abgeschrieben.“

★

In aller Stille ist in Berlin die Filmproduktionsfirma „Germerika“ (entstanden aus den Worten „Germany“ und „Amerika“) gegründet worden. Der erste Gemeinschaftsfilm trägt den Titel: „Die vom Adlon leben...“ und zeigt den Werdegang eines Filmprovisionärs vom Cocktail bis zum 8-Zylinder.

★

Schünzel drehte zusammen mit Käthe von Nagy und Ferdinand Bonn in Nowawes eine Aussenaufnahme für seinen Film „Gustav Mond, du gehst so stille...“ Laut Manuskript kommt er aus einem Haus heraus, die Kamera ist in einem Wagen verborgen. Eine Schar spielender Kinder treibt sich herum. Ein Junge macht grosse Augen, stellt sich, Hände in die Hosentaschen, vor Reinhold hin und sagt im Ton der höchsten Verwunderung:

„Mensch, du siehst ja aus wie Schünzel!“



Lil Dagover und Ivan Petrovich in dem Greenbaum-Film „Es gibt eine Frau...“  
Regie: Leo Mittler



Kurt Robitschek und Paul Morgan haben sich abends um 11 Uhr in einer Bar verabredet. Robitschek ist da, Morgan lässt antelephonieren, er käme später.

Robitschek, fast tiefsinnig geworden, unterhält sich mit einem alten, weisshaarigen und weissbärtigen Herrn. Zwei Minuten vor drei erscheint Morgan, geht auf Robitschek zu und will ihm die Hand geben. Da wehrt jener ab:

„Du irrst dich, ich bin nicht ich, ich bin der da! (Er zeigt auf den Weisshaarigen.) So lange habe ich auf dich gewartet.“  
A. S.

Valerie Boothby in dem Emelka-Tonfilm „Eine kleine Konditorei...“



Agnes Petersen und Victor Varconi in dem in Wien gedrehten Film „Rhapsodie der Liebe“ Regie: Stefan Szekeley



Ein Verbot und seine „Begründung“

Dieses Bild von Ellen Richter und Walter Janssen aus dem Film „Die Frau ohne Nerven“, wurde von der Filmprüfstelle Berlin mit folgender „Begründung“ verboten:

„Die Darstellung ist wegen der Unklarheit der Situation geeignet, die Phantasie Jugendlicher auf das sexuelle Gebiet zu lenken und übermässig in Anspruch zu nehmen.“



# PHOTO-SPIEGEL

## Weihnachten im Lichtbild

Von Hans Erdl

Seit dem Jahre 1554 wird in der Universitätskapelle des Münsters zu Freiburg i. Breisgau ein Altargemälde Holbeins des Jüngeren aufbewahrt, das die Geburt Christi und die Anbetung der Könige darstellt. Diese ungewöhnliche Verwendung zweier Flügelbilder als Hauptbild eines grossen Flügelaltars lässt auf besonders hohe Wertschätzung dieser ausgesprochenen Weihnachtsbilder schon in der mittelalterlichen Zeit schliessen. Der gleiche Gedanke kommt ebenso deutlich in einem Werk Dürers zum Ausdruck, das schon zu Dürers Lebzeit den Titel „Weihnacht“ trug. Ganz der kirchlichen Feierlichkeit enthoben, bleibt hier alles schlicht und wahr, dazu mit mancherlei Humor gewürzt.

Heute, in dem Zeitalter rasender Maschinen, knatternder Motoren und brüllender Lautsprecher, macht die Kamera jedem Menschen möglich, den Zauber des Weihnachtlichen festzuhalten. Leider beschränkt man sich aber noch zu sehr auf das hergebrachte Familiengruppenbild am Weihnachtsbaum, obwohl gerade die Tage und Wochen vor dem eigent-

sich gegenseitig schenken. Hier lassen sich viele Details denken, die im einzelnen denkbar gute Bildvorwürfe abgeben. So

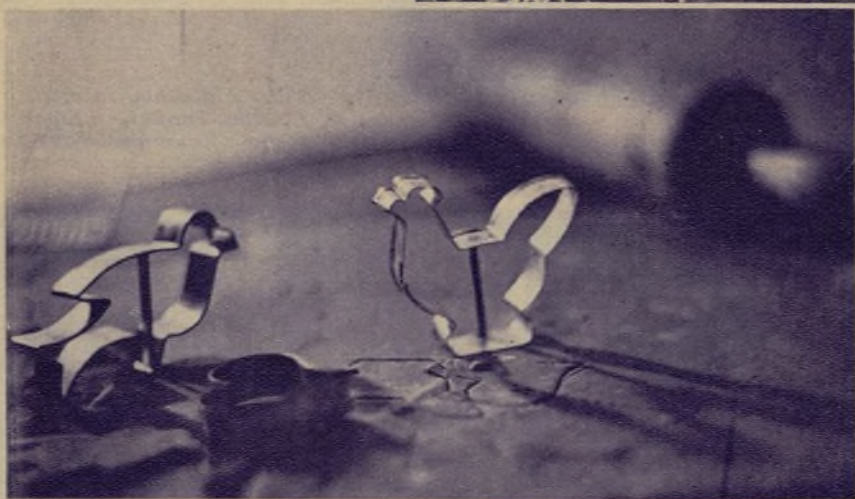
kann man auch ohne den sonst unvermeidlichen Lichterbaum die weihnachtliche Stimmung, besonders in Verbindung mit Kindern, sehr überzeugend festhalten. Zuweilen wird eine Grossaufnahme oder die Vergrösserung ausschlaggebender Teilausschnitte notwendig zur Erfassung des fröhlich strahlenden Gesichtsausdruckes. — Sehr dankbar sind in der Weihnachtszeit auch Stillebenstudien. Unter Verzicht auf jegliche Belanglosigkeiten ist es hier möglich, das Weihnachtliche klar und deutlich zum Ausdruck zu bringen.

Bei allen Aufnahmen, in denen brennende Kerzen im Bildfelde mit zur Aufnahme kommen, ist daran zu denken, dass die rotgelbe Kerzenbeleuchtung arm an photographisch wirksamen Strahlen ist und der dunkelgrüne Weihnachtsbaum sehr wenig Licht reflektiert. Die Beleuchtung ist demnach in photographischem Sinne denkbar unzureichend. Weiter ist der grosse Gegensatz zu beachten, der zwischen dem Grün der Tannennadeln und dem glitzernden Schmuck wie den hellen Kerzenflammen besteht. Trotz dieser ungünstigen Aufnahmeverhältnisse sind zufriedenstellende Ergebnisse durchaus möglich, wenn man den nicht brennenden Baum am Tage mit einer kurzen Zeitaufnahme belichtet und beim brennenden Kerzenlicht eine Nachbelichtung von wenigen Sekun-



**Weihnachtslichter**

Anneliese Reuter phot.  
F. 1:4,5. Jupiter-Heim-  
lampe. Panfilm



**Vom Werden des Weihnachtsgebäcks**

Anneliese Reuter phot.  
F. 1:4,5. Jupiter-Heimlampe. Panfilm.  $\frac{1}{250}$  Sekunde

lichen Fest besonders reich an wechselvollen Motiven sind. Es beginnt schon recht frühzeitig mit dem Richten des Adventskranzes. — Zu einer ganz besonderen Art der Weihnachtsvorfreude zählt aber das Zubereiten des Backwerks. Wie gross ist die Freude bei unseren Kleinen, wenn sie unter viel Lärm mit glühenden Backen an der Festbäckerei mithelfen dürfen.

Dann kommen die Weihnachtstage mit ihrem Kerzen- und Tannenduft. Ein Tannenbaum ist nun fast jedes Jahr — zumal der gleiche Schmuck genommen wird — immer dasselbe. Anders die Menschen und die Gegenstände, die sie

**Unseres Kindes  
Weihnachtstisch**

Anneliese Reuter phot.  
F. 1:4,5. Jupiter-Heim-  
lampe.  $\frac{1}{10}$  Sekunde





den vornimmt. Immerhin hat diese Methode einen Nachteil: Ist nämlich der Standort der Kamera bei der zweiten Aufnahme auch nur um ein geringes verändert, so muss mit der Bildung doppelter Konturen gerechnet werden. Weit zuverlässiger ist schon, das Kerzenlicht durch Blitzlicht oder elektrische Heimplampen zu unterstützen. Unabhängig von der Zeit lassen sich so überstrahlungsfreie Aufnahmen des Lichterbaumes erreichen. Leichte Lichthöfe um die Kerzenflammen sind weiter nicht störend. Eine geringe Ueberstrahlung täuscht den Glanz der Kerzen sogar weit eindringlicher vor, als dies bei unnatürlich scharf wiedergegebenen Flammen der Fall sein kann. Für Weihnachtsaufnahmen ist,

ganz gleich, welche Lichtquelle benutzt wurde, nur ein orthochromatisches bzw. panchromatisches Material zu verwenden. In diesem Zusammenhang sei besonders auf das Geeignetsein des neuen Pan-Films als Aufnahmematerial für Weihnachtsaufnahmen hingewiesen. Der Pan-(chromatische) Film ist mit einer lichteinverhindernden Rücksicht versehen, die eine vorzügliche Wiedergabe der zartesten Reflexlichter mit allen Feinheiten zulässt. Ein weiterer Vorteil liegt auch noch darin, dass beim Arbeiten mit Kunstlicht die Allgemeinempfindlichkeit des Pan-Films gegenüber dem gewöhnlichen Filmmaterial fast viermal höher ist.

Zur Entwicklung ist am besten Rodinal in Verdünnung 1:20 bis 1:25 zu

verwenden, doch darf der Entwicklungsprozess nicht zu lange ausgedehnt werden. Lieber verstärke man nachträglich das Negativ. Metol-Hydrochinon eignet sich weniger. — Die Kürze der Tage bedingt im Vergleich zu der übrigen Zeit des Jahres eine stärkere Heranziehung künstlicher Beleuchtungsmittel, wie Blitzlicht oder Heimplampe, deren Beschaffenheit heute so ist, dass selbst bei verhältnismässig lichtschwachen Objektiven noch Negative mit schöner gleichmässiger Durchzeichnung erreicht werden. Bei der Aufstellung der Lichtquelle ist darauf zu achten, dass diese seitlich der Kamera erfolgt. Eine Anordnung unmittelbar hinter dem Apparat würde eine ausdruckslose Beleuchtung erzeugen.

## EIN MOTIV UND DREI AUFNAHMEN

Von Harry  
Krüger-York

Dem vorwärtstrebenden Amateurphotographen, der immer neue und neue Motive entdeckt, sie auch in den belanglosesten Dingen zu erkennen vermag, der seine Augen für das immer interessante Motiv durch langjährige Arbeit und künstlerisches Bestreben geschult hat, dem ist es ein leichtes, in allen Gegen-

gern beschäftigen; denn das fertige Bild belohnt ihn manchmal mit überraschenden Resultaten.

Es gibt Amateure, die aus den unmöglichsten Dingen geradezu fabelhafte Kunstwerke mit der Linse dichten. Manchmal ist es ein einfacher Zweig, manchmal ein sich spannender Brückenbogen; hier wieder ein Feld, auf dem nur eine Meute Hunde vorwärtstürmt, oder das Nähzeug der Frau, oder die Kreiswellen eines ins Wasser geworfenen Steins, eine Streichholzschatel, auf der eine Zigarette ruhend abgelegt ist, eine Schienenkreuzung im Regenglitzern, eine Lokomotive, die wartend Dampf ausströmen lässt, ja, es kann sogar ein angebissener Apfel oder eine Brille sein, die bildhafte Wirkung hervorbringt.

Aber nicht nur ein Bild ist aus vielen dieser Motive herauszubilden, sondern auch zwei und mehrere. Das wollen einmal die diesem Artikel beigegebenen Photos beweisen. Zwar wurde zu

diesen Bildern eine Kamera mit einem Doppelanastigmaten gebraucht, doch hat der Komponist dieser Bilder auch schon mit dem einfachsten Apparat noch bessere Wirkungen erzielt.

Nicht ein, sondern zwei und mehr Bilder lassen sich aus einem Motiv erschauen; denn es kommt nicht aufs Motiv



ständen, sogar in denen des alltäglichen Lebens, Wirkung, Plastik und auch Grazie zu erfüllen.

Es bedarf natürlich einer mehr oder weniger längeren Erfahrung auch für jene Amateure, die die Natur mit einem Kunstblick begabt hat, um solche Schönheiten auch mit dem Auge der Kamera zu erfassen.

Auch der Anfänger, der sein Handwerkszeug, die Kamera (sei sie auch nur mit einer einfachen Aplanatlinse bewaffnet) und die Dunkelkammer mit ihren notwendigen Einrichtungen beherrscht, kann sich schon in den ersten Jahren seiner Praxis mit solchen Dingen gut und



Aufnahmen von Alfred Bothas,  
Berlin-Nikolassee



an, sondern auf die Perspektive des Schauenden, des Künstlers, der dies in den Dingen erkennt.

Darum ist auch die ständige Frage des Amateurs: „Was soll ich aufnehmen?“ vollkommen überflüssig und belanglos, weil eben alles zu photographieren ist, wie es ja zur Genüge die beigegebenen Bilder beweisen; denn diese Photos sind alle vom selben Motiv gewonnen worden: Die Teekanne, der Teekessel und das Teeglas standen zur stillen Abendstunde vereint auf einem Tisch, und aus diesem Motiv hat der Aufnehmende dreifach, um nicht einfach zu sagen, seine Bilder mit der beherrschten Kamera herausgeholt.



## Neue Bücher

### Defregger, „Mess- und Prüfungsmethoden in der photographischen Praxis“

(Verlag Wilhelm Knapp, Halle)

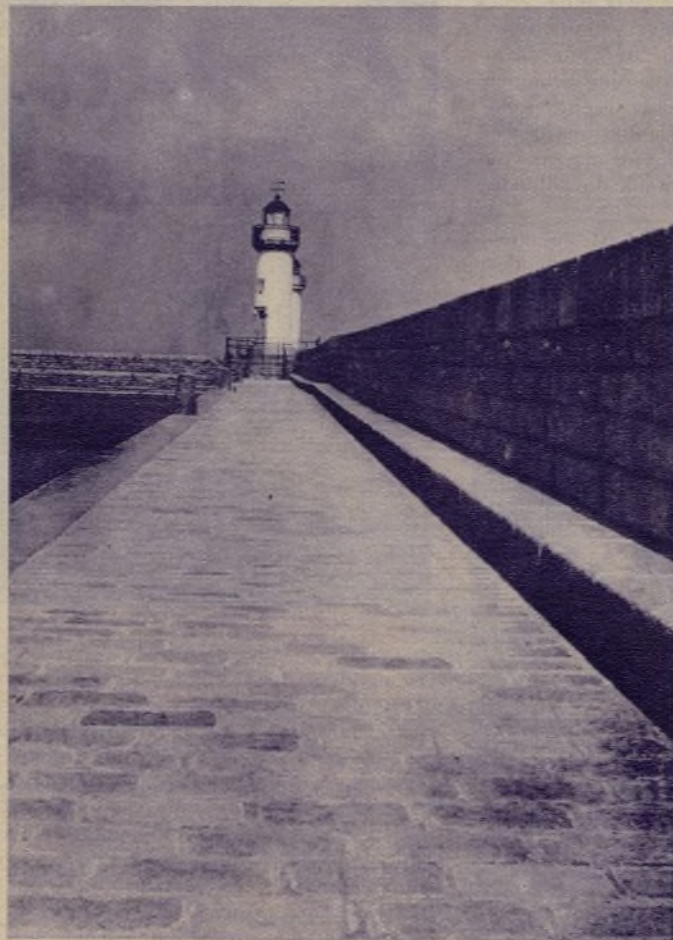
Fragen wir auch einmal in der Photoliteratur: „Was bleibt und wird später klassisch sein?“, so werden wir von den Neuerscheinungen der letzten Jahre nur wenig aufzählen brauchen. Ein Buch, dem ich das Prädikat „bleibend und klassisch“, das gleichbedeutend ist mit „wertvoll“, unbedingt zuerkennen möchte, ist das von Dr. Robert Defregger, „Mess- und Prüfungsmethoden in der photographischen Praxis“, das kürzlich bei Wilhelm Knapp in Halle erschien. Defregger gebührt das Verdienst, zum ersten Male die in tausend Zeitschriften und Büchern aller Art und Graden der Gelehrsamkeit zerstreuten, für die Praxis des Amateurs verwendbaren und wichtigen Mess- und Prüfungsmethoden gesammelt, gesichtet, geordnet und brauchbar zusammengestellt zu haben. Nach einer lesenwerten Einleitung über das Messen überhaupt behandelt er die Kamera und ihre Prüfung bzw. Vermessung; es folgen die Objektive (leider etwas kurz), Gelbscheiben, Momentverschlüsse (die angegebene Behelfsmethode mittels Fahrrad ist teilweise überholt und nicht mehr anwendbar) und zum Schluss die Trockenplatte. Auf Einzelheiten einzugehen ist hier leider kein Platz, aber drei Momente verdienen doch, hervorgehoben zu werden: Die Angabe mehrerer Methoden zur Prüfung eines Gegenstandes, die verständliche Darstellung und die Auswahl solcher Methoden, die keine teuren Instrumente verlangen. Ohne weiteres wird man zugeben, dass das Buch hier und da noch Mängel und Lücken hat, doch wird es die Aufgabe späterer Auflagen und der Leser sein, sie auszumergen und dieses einzigartige Buch zu einem Standardwerk des Praktikers und der Praxis zu machen. Die Hauptsache ist, dass der Anfang gemacht ist, und der ist schon alle Achtung wert und verleitet zu grossen Hoffnungen.

T. M.



Prost!

Armando Saraiva phot.



Leuchtturm

Hein. Sorny (Hannover) phot.

### Löscher-Weiss: Landschaftsphotographie

(Verlag Deutsche Union-Verlagsgesellschaft, Berlin)

Es gibt wohl kaum ein Gebiet in der Lichtbildnerei, auf dem mit künstlerischen Ambitionen so gesündigt wird wie in der Landschaftsphotographie. Kein Gebiet, wo man mit so billigen Mitteln ein „photographischer Liebermann“ im Westenformat werden kann. Man knipst die beliebten Weiden am Bach, Schäfchen auf der Wiese, Waldweg mit Sonnenschein, man bringt das alles recht unscharf, so süß und schummrig, dass kaum noch etwas zu erkennen ist, — und man hat das photographische Gemälde, das den „Atem einer Persönlichkeit“ birgt.

Mag man weichgezeichnete Porträts mit Argumenten verteidigen, die unter gewissen Voraussetzungen (z. B. bei Berufsphotographen) vielleicht Berechtigung haben, weichgezeichnete Landschaften sind sicherlich das sinnloseste, das die moderne Photographie jemals gezeitigt hat.

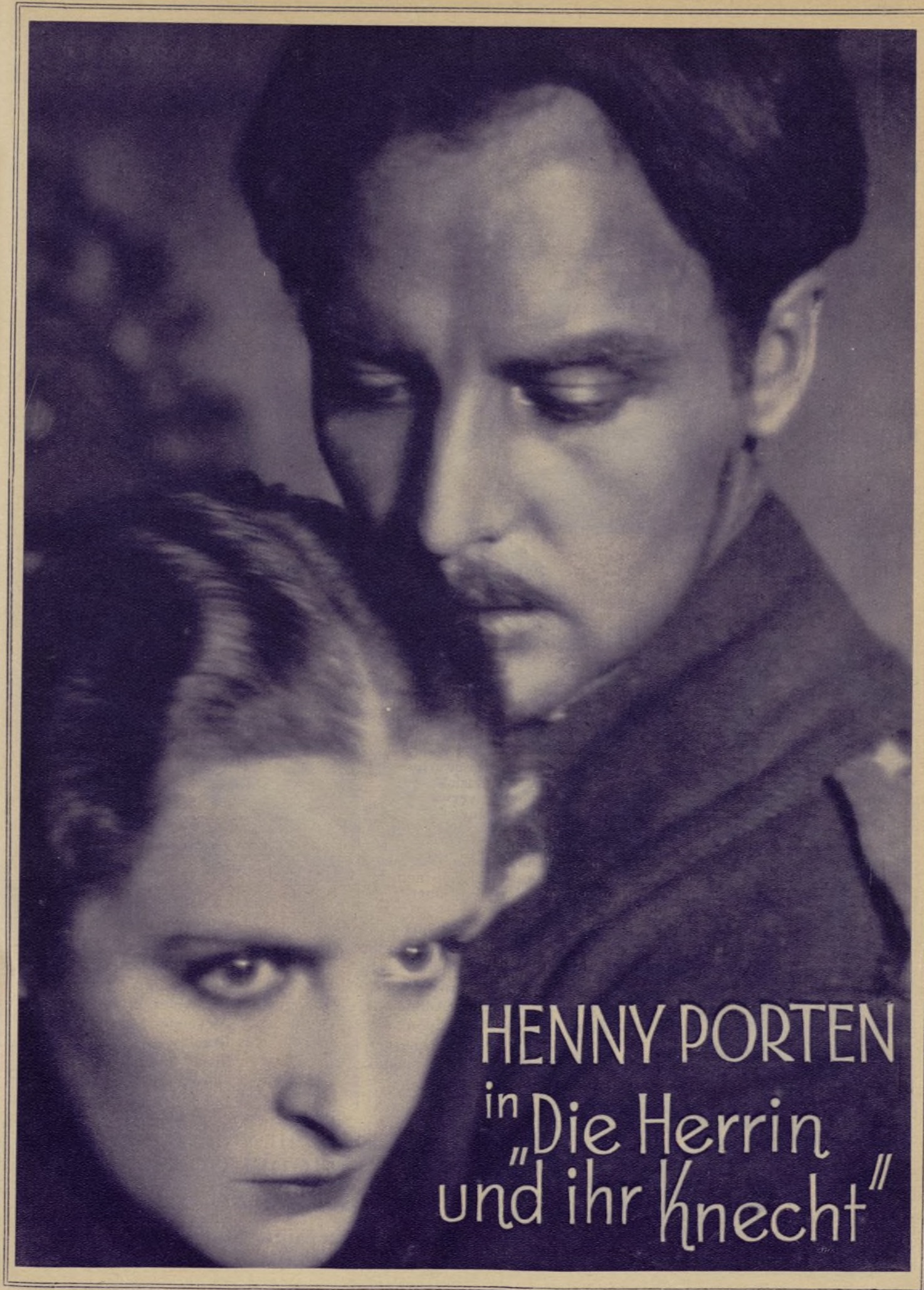
Sehe ich die Photographie einer Landschaft, so sage ich nicht: die Photographie ist schön; sondern: die Landschaft ist schön. Das Primäre ist also nicht die Art der Wiedergabe des Lichtbildes, sondern das Sujet. Man kann hier nicht die Begründung der Wiedergabe eines individuellen Sehens zitieren. Das individuelle Sehen kann bei einer Landschaft malerisch wiedergegeben werden, doch unmöglich photographisch mit der klischeehaften Weichzeichnerei.

Die bisher erschienene Literatur auf diesem Gebiet hat der Maniertheit der Landschaftsphotographen weitgehendste Konzessionen gemacht. Das Buch von Löscher-Weiss unterscheidet sich hiervon insofern, als es das Für und Wider der Begründungen dieser Richtungen nennt. Doch es lässt die Frage offen, was nun falsch und was richtig sei.

Daneben hat aber das Buch Vorzüge, die unverkennbar sind. Hier ist ein Leitfaden für den Amateur, der ihm von der Auswahl des Kameramaterials bis zu den Einzelheiten der Entwicklung und der Positivarbeit wirklich ausgezeichnete Unterweisungen gibt, deren Kenntnis gerade für den Landschaftsphotographen unentbehrlich ist.

E. G.





HENNY PORTEN  
in "Die Herrin  
und ihr Knecht"



# Die Herrin und ihr Knecht

Nach dem Roman  
von GEORG ENGEL

Manuskript:  
FRIEDRICH RAFF

Regie:  
**RICHARD  
OSWALD**

Bauten:  
FRANZ SCHRÖDTER

Photographie:  
FRIEDEL BEHN-  
GRUND



Johanna v. Grothe . . . . .	HENNY PORTEN
Marianne, ihre Schwester . . .	Mary Kid
Oberst Sassin . . . . .	Fritz Kampers
Fürst Fergusow . . . . .	Igo Sym
1. Adjutant . . . . .	Alexander Wyruboff
2. Adjutant . . . . .	Alexander Sascha
Baumgartner . . . . .	Bruno Ziener
Frau Majunke . . . . .	Renée Stobrawa
Hans . . . . .	Gustl Stark-Gstettenbauer

Produktion: HENNY PORTEN  
FILM-PRODUKTION G.m.b.H.

Welt-Vertrieb: NERO-FILM A.-G.

Verleih: **Vereinigte Star-Film G.m.b.H.**  
Berlin SW · Frankfurt a. M. · Düsseldorf





Henny Porten  
und Mary Kid

Johanna von Grothe, Gutsherrin von Markhenen, hat ihr Gut in fünf schweren Jahren nach dem Tode ihres Mannes, der unverbesserlicher Spieler war, schuldenfrei gemacht. Sie atmet auf. Folgt — nicht zuletzt auf Betreiben ihrer hübschen Schwester Marianne — der Einladung des russischen Obersten Sassin zu einem Fest in dem russischen Grenzstädtchen, das kaum eine Stunde von dem Gute entfernt liegt. Es ist Sommer 1914, die letzten Tage des Juli, Kriegsgefahr liegt in der Luft, aber hier will man nicht daran glauben. Anders der Oberst, der längst ein Auge auf Johanna geworfen hat. Er weiss, dass die Grenze in wenigen Stunden gesperrt sein wird, und will Johanna in seine Gewalt bekommen. Bei der Rückfahrt finden die beiden Frauen die Grenze gesperrt vor, während sie in Sassins Villa getanzt haben, war Russlands Ultimatum eingetroffen. Der betrunkene Sassin sieht sich schon am Ziel seiner Wünsche, aber da greift ein anderer ein, Fürst Fergusow, der Johanna still, aber desto stärker verehrt. Er hat Sassins Pläne durchschaut, und sein Machtwort öffnet die Grenze.

Der Krieg ist erklärt. Jeden Augenblick können die Kosaken die Grenze überfallen, aber Johanna bleibt auf ihrem Gut. Sassin sieht wieder seine Zeit für gekommen. Er überfällt Markhenen, überfällt Johanna, aber wieder erscheint der Fürst im letzten Augenblick und rettet sie. Die zwei Menschen, die sich in den letzten Tagen des Friedens kennengelernt haben, und die ein warmes Gefühl miteinander verbindet, stehen sich jetzt als Feinde gegenüber.

Es wird Nacht. Die beiden Damen ziehen sich zurück. Der Fürst geht in den Hof hinunter. Da kracht ein Schuss. Der Fürst ist verletzt — Reiter machen sich auf die Verfolgung des Täters, stellen ihn, er macht seinem Leben mit einem Schuss ein Ende: es war kein Deutscher gewesen, sondern Sassin.

Der Fürst wird in das Herrenhaus



Fritz Kampers

gebracht. Fiebert. Verlangt nach Johanna. Sie eilt zu ihm. Als er aber sie in seinem Fiebertraum umarmen will, reisst sie sich los.

Langsam schreitet die Genesung des verletzten Fürsten fort, der Druck des Krieges lastet auf dem Gut, und Johanna weicht seit jener Nacht ständig ihrem Gast aus. Um so mehr umschmeichelt ihn die Schwester. Da übernimmt Hindenburg den Oberbefehl über die deutschen Truppen, der russische Vormarsch stockt, der Fürst bekommt den Rückzugsbefehl. Jetzt vergisst er alles — in der Nacht betritt er das Schlafzimmer Johannas, aber sie stösst ihn ab, obwohl sie weiss, dass sie ihn liebt. Der Fürst geht — und als er sein eigenes Zimmer betritt, findet er dort Marianne vor. Er fühlt aber nur seine Liebe zu Johanna und die Marianne geht beschämt von ihm. Sie merkt nicht, dass Johanna gesehen hat, wie sie sich aus dem Zimmer des Fürsten schlich.

Am nächsten Morgen ziehen die Russen ab. Die Deutschen nahen. Da bittet um Mitternacht ein müder Mann um Einlass, um einen Schluck Wasser, um eine Stunde Ruhe. Es ist der Fürst. Johanna weiss, dass in wenigen Stunden die Deutschen eintreffen werden. Soll sie ihnen den Fürsten ausliefern? Sie kann es nicht. Zuerst versucht sie, ihn zurückzuhalten, als sie aber sieht, dass er gern mit dem Leben für eine einzige Liebesstunde bezahlen würde, siegt ihre

Liebe, sie beschwört ihn, zu fliehen. Schon sind die Deutschen da. Johanna erklärt, der Fürst sei geflohen. Da krachen Schüsse. Johanna erstarrt. Zu spät war der Fürst geflohen. Seine Leiche wird gebracht und mit versteinerten Zügen wankt Johanna zu dem leblosen Körper des Mannes, den sie liebte. Erschüttert verlassen die deutschen Offiziere das Haus — sie begreifen und verstehen, dass die Liebe ein grösseres und tieferes Gefühl sei als der Hass zwischen Menschen und Nationen.



Henny Porten — Igo Sym





Ayuntamiento de Madrid



# TON *und* BILD

ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 1



**Charlotte Ander und Hans Albers**  
in dem erfolgreichen Tonfilm der Tobis »Die Nacht gehört uns«

Fröhlich-Film phot.

Ayuntamiento de Madrid



# PARISER FILMREISE

Von Hanns Horkheimer

Die Franzosen — waren sie nicht das Volk des Sehens? Das Volk Bouchers und Watteaus, das Volk der Impressionisten, das Volk der Miniaturen, der Gobelins, der Porzellane und zierlichen Kupfer? Und Paris, — war es nicht die Stadt des besten Theaters, der Grand Opéra und der Comédie Française? Kunst des Sehens . . . Kunst des Spielens — mußten sie sich in der neuen optischen Kunst nicht zu einem guten Klang vereinen? Aber Frankreich versagte vor der Leinwand, wie drunten im Süden das Volk Michelangelos und der Comedia Buffa versagte. Vielleicht war die notwendige Umstellung zu gewaltig, doppelt hart für den Meister des Althergebrachten. Frankreichs Filmregisseure von Format sind an einer einzigen Hand zu zählen, angesichts der filmischen Abnungslosigkeiten ihrer Helfer haben sie sich fast durchweg der ausländischen Produktion verschrieben. Was bleibt von den Darstellern in Erinnerung? Neben einigen wenigen männlichen Charginen spielen die einmalige Leistung der Falconetti und die Eleganz des Halbfranzosen Menjou (der, vom Ehering und Blinddarm befreit, nun draussen in Joinville seine drei Filme für Pathé beginnt). Neben der Normalproduktion gab es die letzten Jahre noch jene mehr oder weniger snobistischen Experimente, mehr Kunstgewerbe als Film. Aber es ist sehr still geworden um die Avantgarde-Kinos, in denen sie ein kurzes Leben fristeten. Studio 28, L'oeil de Paris, Vieux Colombar und wie sie alle heissen, beschränken sich auf die Vorführung der internationalen Spitzenleistungen. „Sturm über Asien“ und „Lebender Leichnam“ sind noch frische Sensationen, faut de mieux spielt man daneben einige Filme unserer gewiss nicht erregenden Produktion 28/29. Sensation der Massentheater, von denen einige zwanzig sich auf den Tonfilm umstellten, ist „Die Melodie der Welt“, die für Frankreich neu bearbeitet wurde. Sonst machen die

Amerikaner das Tonfilmgeschäft. Der „Jazzsänger“ lief am Boulevard des Italiens zum mehr als elfhundertsten Mal. „Broadway Melody“ tönt seit vielen Wochen. Soeben lief ein neuer Langläufer an: „Les nouvelles vierges“. Propagiert als ein Sittenfilm des Gesellschaftsgirls von heute. Aber in der gezeigten Fassung ist von Psychologie und Soziologie nur wenig zu merken, es verbleibt ein musikalisch und manuskriptlich schmissiger, luxuriös ausgestatteter Konversationsfilm. Und die französische Produktion? Da ist „Le Collier de la Reine“, die filmisch unverwundliche Halsbandaffäre Maria Antoinettes, ursprünglich stumm gedacht, dann nach dem Einsetzen der Tonfilmwelle gegen den effektvollen Schluss hin original tönend aufgenommen, der Rest nachträglich synchronisiert. Kein Ohrenschmaus, mit allen Kinderkrankheiten des Tonfilms belastet, zuzüglich der Primitivitäten des Historienfilms um 1920. Drüben, in Pathé-Mariveaux, gibt es den ersten französischen hundertprozentigen „Sonore“ — sagt die Propaganda, allein — er ist in England gedreht. „Les trois Masques“ nennt sich das bescheidene Werk, ein verfilmtes Schauertheater à la Grand Guignol. Dazu gibt es die hier übliche tönende Wochenschau. Welche Fülle herrlicher Möglichkeiten! Und welch dürftige Auswahl voll technischer Unzulänglichkeiten! Inzwischen hat zur technischen Verbesserung draussen in Epinay die Tobis ihre ausgedehnten Tonfilmanlagen fertiggestellt. Hat Scheunen zu einem Komplex zusammengebaut, drinnen eine wundervolle Apparatur mit fast ausschliesslich deut-

scher Bedienung. Kurzer Blick hinter die Kulissen: man dreht einen Artistenfilm „Requin“ mit Klein-Rogge als Vedette (wie sie hier den Star benennen), daneben probt René Clair, der zur Grossproduktion übergesiedelte Avantgardist, für seinen „L'étoile de Paris“. Baulich ist ein Vergleich mit Babelsberg nicht zu ziehen. Man investiert hier nicht gern, ist sparsam geworden. Die Autobusse sind zwar veraltet, aber sie fahren — „also fahren wir sie und sparen!“ Die Filmtheater sind zwar veraltet, aber man kann darin projizieren — eh bien! Immerhin, man staunt über die Primitivität selbst der Boulevard-Theater. Dennoch scheint der Geschäftsgang so ausgezeichnet, dass selbst die alte Moulin Rouge vor dem Tonfilm kapitulierte. Pompös die



*Eine Tonfilmaufnahme auf dem Hausdach  
In London drehte man zu einem neuen  
Tonfilm eine der Szenen auf dem Dach  
eines Hauses im Soho und selbstverständ-  
lich sahen von der Strasse Hunderte  
von Menschen zu*



Eröffnung. Die riesige Freitreppe mit dem roten Belag, flankiert von den Doppelreihen der Garde civique in martialischer Paradeuniform. Dazwischen steigt Frankreichs Eleganz empor. Drinnen aber hat man statt des Umbaus sich mit etwas Tünche begnügt. Man spart. Gezeigt wurde nach rückständigen Kurzfilmen die tönende Foxfilm-Revue 1929. Mit einigen reizenden Melodien, im Filmischen offenbar für die Provinz erdacht und gemacht. Nein, die Amerikaner bedienen Frankreich nicht gut. Eine Sonderbearbeitung des Tonfilms für Frankreich gibt es kaum. Breit rollt der englische Dialog ab, hin und wieder wird der Ton dann barbarisch auseinandergeschnitten und ein halb französischer, halb englischer Titel schiebt sich zwischen den aufklappenden Mund des einen und den zuklappenden des anderen.



## AUS NEUEN DEUTSCHEN FILMEN



Oben: Ivan Petrovich in dem Film »Es gibt eine Frau ...«

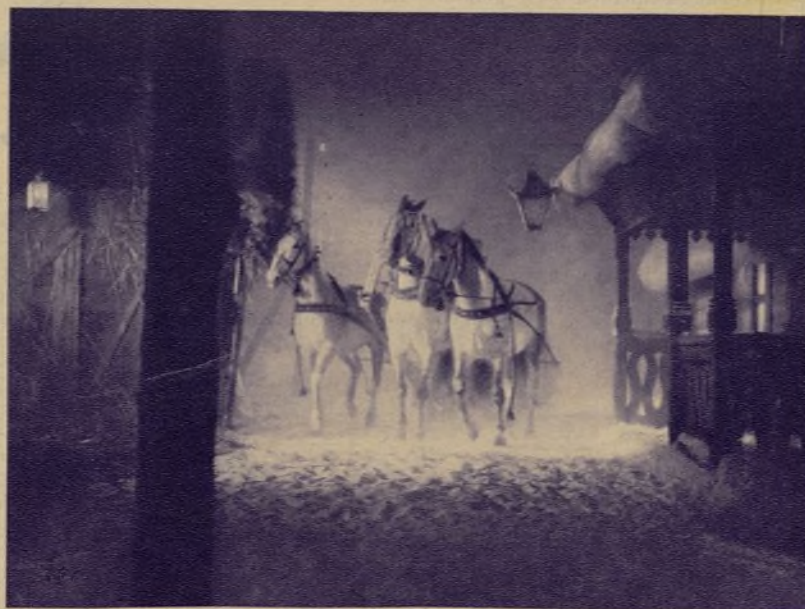
Rechts: Eine Ballettszene aus demselben Film — in der Mitte Lil Dagover  
Regie: Leo Mittler



Henny Porten  
und Mary  
Kid in dem Film  
»Die Herrin und ihr Knecht«



Käthe von Nagy und Max Hansen im Nero-Film »Gaukler«  
Regie: Robert Land

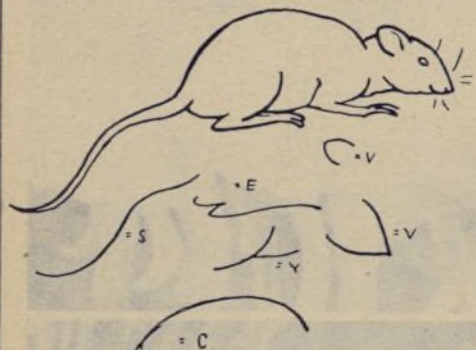


Zwei Szenenbilder aus dem Film »Troika«  
Hisa-Film



# Zeichnen durch Fernunterricht

Man stutzt wie bei allem Neuen. Allein — in Frankreich findet diese Methode seit zehn Jahren in der „Ecole A. B. C. de Dessin“ erfolgreiche Vertretung. 30 000 Schüler kann diese Institution aufweisen. Sie verfügt über glänzende Lehrer. In London, Brüssel und Turin sind selbständige Niederlassungen dieser Schule eingerichtet worden. In den letzten Monaten wurde nun auch in Berlin eine Zweigstelle dieser Lehranstalt für die deutschsprachigen Länder



Aus diesen Elementen zeichnet man eine Maus

gegründet. Sie nennt sich das „A. B. C.-Studio für Zeichenunterricht“.

Wenn auch nicht jeder Mensch zu einem Rafael oder Michel Angelo geboren wird, sich zeichnerisch auszudrücken, kann er lernen. Warum sollte es schwieriger sein, einen Hund, einen Tisch oder ein Tintenfass schnell zu skizzieren, als die Worte Hund, Tisch oder Tintenfass zu schreiben! Das ist sozusagen das Leitmotiv der Methode des „A. B. C.-Studio“. Das Kind vermag ja meist schon eher ein Haus, einen Hund oder einen Jungen mit ein paar Strichen zeichnerisch darzustellen, ehe es auch nur imstande ist, das Schriftbild des betreffenden Objekts ausführen zu können. Aber warum kann, obgleich das Bildungsniveau aller Bevölkerungsschichten sich gehoben hat, von hundert Menschen kaum einer zeichnen? Auch darauf gibt die Lehrmethode des „A. B. C.-Studio“ die Antwort. Zumeist ist es der übliche Unterricht der Schule, wenn die von Natur aus bestehende Veranlagung des Menschen und die Lust, sich zeichnerisch auszudrücken, nicht genügend gefördert werden. Der übliche Schulunterricht ist, was das Zeichnen anbetrifft, eben meist zu tot.

Wie arbeitet nun das „A. B. C.-Studio“? Nachdem der sich anmeldende Schüler auf einem Fragebogen Alter, Beruf, Vor-

bildung angegeben hat, die freie Zeit, die ihm täglich zur Verfügung steht, des weiteren, zu welchem Zweck er das Zeichnen erlernen will, beruflich oder zur Unterhaltung, wird ihm vom „A. B. C.-Studio“ das Heft des ersten Kursus zugesandt. Der vollständige Lehrgang umfasst zwölf Hefte, die dem Schüler in progressiver Folge die verschiedensten Aufgaben stellen. Zuerst Einübung von Auge und Hand, Erkennungsmöglichkeiten der Grundlinien eines Gegenstandes, dann Blumen und Pflanzen, der menschliche Körper, Licht und Schatten, Landschaft, Tiere, Perspektive, Dekoration und Farbe, Komposition und Reproduktionstechnik. Ein Schüler mit normalen Anlagen kann in täglich einer Stunde den Lehrgang in etwa 18 Monaten absolvieren. Um aber auch den mehr von ihrem Beruf in Anspruch Genommenen den Kursus zu ermöglichen, kann die Lehrzeit auf drei Jahre ausgedehnt werden.

Eine der hervorragendsten Seiten dieses Systems besteht darin, dass der Unterricht nicht etwa schablonenhaft, sondern

wissenschaft zu prüfen und gegebenenfalls zu korrigieren. In einem Briefe wird dem Schüler genau angegeben, welche Fehler er sich abgewöhnen muss, wo seine besondere Schwäche liegt, wo seine Stärke, für welche Disziplinen er sich besonders eignet, ob Porträt- oder Landschaftsmalerei, Gebrauchsgraphik, Dekorations- oder Modezeichnen. Dass das manchmal aus der Ferne nicht ganz leicht ist, liegt auf der Hand. Aber die Lehrer, die teilweise selbst mit etwas Skepsis ihre Tätigkeit an dem „A. B. C.-Studio“ aufgenommen haben, sind längst durch die Erfolge ihrer Schüler von der Brauchbarkeit des Systems überzeugt worden, sind mit Lust und Liebe bei der Sache. Ohne dass sich Lehrer und Schüler von Angesicht zu Angesicht zu sehen bekommen, bildet sich meist auf Grund der Briefe sogar ein recht vertrauliches und inniges Verhältnis heraus. Die Altersunterschiede zwischen den Schülern sind gross, von sieben Jahr bis siebenzig, desgleichen die Standesunterschiede. Aber das gemeinsame Wollen überbrückt und eint alles.



Drei Zeichnungen von erfolgreichen Schülern

rein individuell erteilt wird. Sobald der Schüler ein Heft mit Erfolg durchgearbeitet zu haben glaubt, schickt er eine Auswahl seiner besten Arbeiten ein. Die Lehrer des „A. B. C.-Studio“ haben nun die Aufgabe, die Zeichnungen ge-

Da schreibt ein Handwerksmeister aus Berlin: „Ich habe Maler gelernt und in der Fachschule Zeichenunterricht gehabt, aber der Berliner Maler ist doch nur Anstreicher. Ich denke an einen besseren Beruf durch den Zeichenunterricht.“ Ein Rittergutsbesitzer aus Pommern stellt folgende Frage: „Zum Zeichnen steht mir nur der Abend nach dem Essen zur Verfügung. Infolgedessen sitze ich auch nicht an einem Tisch oder gar an einem vorschrittmässigen Reissbrett, sondern in einem bequemen Ledersessel und rauche dabei meine Zigarre, schlage ein Bein über das andere und zeichne auf dem grossen festen Papierblock, der ja eine gute Unterlage bildet, munter drauf los. Ist das sehr fehlerhaft und verwerflich?“

Franz Wynands.



Vier Entstehungsphasen einer Skizze





# Herr Tonfilm, persönlich!

Herr Tonfilm gackert  
auch optisch Stone phot.

**T**onfilm! Achtung, Aufnahme! Ein Zug fährt aus der Bahnhofshalle, das Liebespaar ruft sich noch letzte zarte Abschiedsworte zu. Kosenamen huschen über den Bahnsteig, vorn rattert die Lokomotive, stösst Dampf aus und faucht, die Räder knirschen — ein Höllenlärm, der die Worte der Schauspieler tausendfach übertönt. Der Regisseur schwitzt, er will sowohl die Worte seiner Schauspieler auf den Film bannen, wie auch das Rattern des anfahrenden Zuges, nur muss die Tonstärke ausgeglichener sein. Da kommt als rettender Engel Herr Tonfilm persönlich! Das ist ein junger Herr, der stellt sich vor das Mikrophon und erzeugt ganz leise die Geräusche eines abfahrenden Zuges — und im Synchronisierverfahren wird dann mit seiner Stimme der Film lautlich untermalt.

Dieser Herr Tonfilm hat in seinem Kehlkopf sämtliche Geräusche der Welt eingefangen, er hat den Eisenbahnen, Dampfhammern, Untergrundbahnzügen, Trompeten, Autohupen ihre Töne abgelautet und kann sie jetzt viel schöner als die Originale selbst zum Ausdruck bringen. Er kann die Lautstärken variieren, kann sie einordnen; durch ihn ist es erst möglich, Geräusche so nebenher im Tonfilm wiederzugeben, die sonst durch ihre Lautstärke alles andere übertönen würden. Er hat einzelne, besonders schöne Tonfolgen, die von Filmgesellschaften zu alleiniger Benutzung angekauft wurden, zum Beispiel das beinahe un-nachahmliche Geräusch eines Zuges, der in den Bahnhof einfährt, das Aechzen und Knarren der Wagen, das letzte Dampfauslassen der Lokomotive.

In einen Tonfilm gehören Tiere, und diese Tiere haben ihre Stimmen ertönen zu lassen, wie der Regisseur es befiehlt. Manchmal lässt sich ein Huhn herbei und gackert, aber das ist Zufallssache, und einen ganzen Geflügelhof zum Lärmen zu bringen, ist wohl kaum einem Tonfilmregisseur geglückt. Also muss wieder der Herr Tonimitator einspringen, und er schafft es wirklich, diesen ganzen Hühnerhof nachzuahmen, mit dem Hahn und den Hennen und den Küken — alles gleichzeitig, es ist ein Geschnatter und Gekräh — nicht zu laut, nicht zu leise, gerade, wie es gebraucht wird.

gewe.



Lachen verschönert . . .

Franz Fiedler phot.



Man darf nicht kitzlich sein

Metro-Goldwyn



# PHOTO-SPIEGEL

## Das entfesselte Prisma

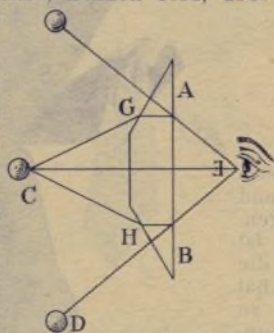
Von Guido Seeber

Der schottische Physiker David Brewster, dem wir die Erfindung des Kaleidoskops und des Linsenstereoskops verdanken, berichtet in seinem Buche „Treatise on optics“, London 1831, über die Wirkung und

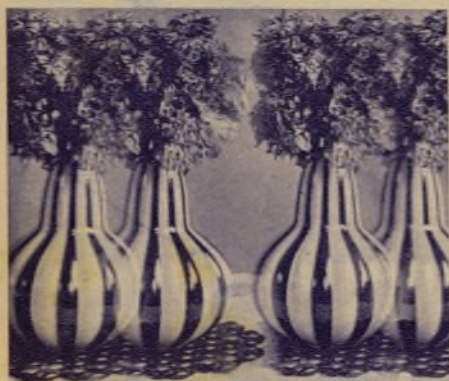
Ausführungsarten verschiedener prismatischer Linsen, sowohl zusammengesetzter und veränderbarer Prismen, als auch von Gläsern zur Vervielfachung von Bildern. Er wendet bereits die

Bezeichnung „Bildvermehrungsglas“ an und sagt allerdings, dass solche mehr unterhaltend, als nützlich seien.

Obleich das Glas die Form einer Linse hat, weist es doch eine Anzahl von Prismen auf, die durch das Einschleifen mehrerer ebenen Flächen an der konvexen Fläche einer plankonvexen Linse, wie Abb. 1 zeigt, entstanden sind und eine Anzahl von Bildern des gleichen Gegenstandes erzeugen. Es ist je ein Bild zu sehen durch jede Planfläche, die an die Linse angeschliffen ist.



Linse mit angeschliffenen Prismenflächen



Bildvermehrung durch vierfaches Prisma

Natürliche Gläser mit der Eigenschaft der Bildvervielfachung sind unter den durchsichtigen Mineralien zu finden. Bei einigen Arten isländischen Doppelspates kann man mehr als hundert Bildehen auf einmal sehen.

Bringen wir nun an Stelle des Auges das Objektiv einer photographischen oder kinematographischen Kamera, so sind wir in der Lage, irgendwelche Objekte gleichzeitig sozusagen vermehrt aufzunehmen. Die Anzahl der geschliffenen Flächen kann erhöht werden, und besonders die ungeraden Zahlen sind sehr wirksam, weil dann dem Mittelpunkt gegenüber ein direkter Durchblick auf das Objekt erfolgt, während sonst schon ein Doppelbild in der Mitte sichtbar wird. Man

fertigt solche Vermehrungsgläser nicht nur linsenförmig, sondern auch quadratisch an und kann die Wirkung einer vermehrten Abbildung durch kreuzweises Uebereinanderlegen von zwei Prismenscheiben erhöhen, so dass zum Beispiel ein Prisma mit drei Flächen und ein solches mit vier Flächen, übereinandergelegt, eine 12fache Abbildung desselben Gegenstandes ergeben. Um besonders für kinematographische Zwecke eine Sonderwirkung zu erreichen, wird eine Linse mit drei zu ihrem Zentrum zeigenden aufgeschliffenen Facetten vor dem Objektiv während der Aufnahme gedreht. Ist bei einer solchen Linse die Mitte derselben als plane Fläche oder Zentralfacette hergestellt, so wird dann je nach Zahl der aufgeschliffenen Facetten das Mittelbild ruhig stehen und die anderen um dieses rotieren. Zieht man zwei übereinandergelegte Prismen, deren angeschliffene Flächen parallel laufen, während der Aufnahme langsam auseinander, so scheinen die so aufgenommenen Gegenstände sich zu zerteilen, um eine Reihe neuer ganz gleichartiger zu bilden. Die wie vorerwähnt in verhältnismässig einfacher Weise zu erreichende Bildvermehrung durch sogenannte polygone Prismen findet allerdings sehr bald ein Ende, weil die Anzahl der aufzuschleifenden Flächen begrenzt ist. Man hat daher eine andere Ausführungsform gewählt, indem man eine beliebige Anzahl kleiner plankonkaver Linsen auf eine grössere Linse derart aufmontiert, dass ihre Zentren bei einer gewissen Entfernung alle auf einen Mittelpunkt zeigen. Durch Zwischenschalten einer besonderen Linse gelingt es auf diese Weise, einen Gegenstand oder eine Person in einer der Anzahl der kleinen Linsen entsprechenden Zahl gleichzeitig aufzunehmen. Wird nun die



Die »aufgestockte« Dame

Grösse solcher Vermehrungslinsen, die reihenförmig angeordnet sind, in gewissen Intervallen verkleinert, so erreicht man eine perspektivische Vermehrung des durch sie gesehenen und aufgenommenen Objektes. Besonders das Gebiet der Kinematographie ermöglicht die vielgestaltige Anwendung solcher Bildvermehrungslinsen. Unter Umständen können sie aber auch in der Technik für die Herstellung von Mustern oder anderen Dingen zweckdienlich Verwendung finden.

Wenn durch die vorerwähnten optischen Glasformen eine Bildvermehrung erzielt wird, so gelingt es in verhältnismässig einfacher Weise auch, eine Verzerrung von Abbildungen der Aussenwelt auf verschiedenen Wegen zu erreichen.



Fünfundsiebzig Porträts auf einem Filmstreifen



Die einfachste ist die Benutzung gekrümmter Spiegel, wie solche in Lachkabinetten zu finden sind. Ein dünner Metallspiegel ermöglicht beliebige Verzerrungen, da er durch seine Elastizität leicht gekrümmt werden kann, und, zum Beispiel in Rotation versetzt, für kinematographische Zwecke sonderbare Wirkungen hervorbringt. Das photographische Objektiv soll, wie man sich ausdrückt, verzeichnungsfrei abbilden. Dies ist erst in verhältnismässig jüngster Zeit ermöglicht worden, denn schon die Benutzung einer einfachen Linse bewirkt eine gewisse Verzerrung der Abbildung,

die entweder tonnen- oder kissenförmig ausfällt. Benutzt man sogenannte Zylinderlinsen, kreuzt und verdreht sie, so erreicht man ebenfalls ganz eigenartige Effekte. Da bei der Aufnahme durch solche Linsen mit der Verzerrung die Schärfeneinstellung wandert, ist es besonders bei Kinaufnahmen ziemlich schwierig, dieser einwandfrei zu folgen. Die Firma Busch hat daher ein Spezialobjektiv konstruiert, das auf diesen Umstand Rücksicht nimmt; und unter dem Namen „Anamorphot“ stellt die Firma Zeiss ebenfalls ein Objektiv her, das für die Verzerrung von Mustern usw. gedacht

ist. Bringt man zwei schwach keilförmige Prismen in einer geringen Entfernung, mit dem stärkeren Ende nach aussen, vor einem photographischen Objektiv an und bewegt diese türenähnlich befestigte Keilprismen gegeneinander, so erreicht man auch schon damit erhebliche Verzerrungen, die noch in ihrer Wirkung gesteigert werden können, wenn man dieses System während der Aufnahme um seine Achse schwingt oder dreht. Auch eine wellige Glasscheibe vermag schon ganz erhebliche Verzerrungen herbeizuführen und die sonderbarsten Wirkungen zu ermöglichen.

## Aufgaben der Photographie

Von Otto Lipmann

Der Photograph kann berichten, künstlerisch gestalten, ästhetische Wirkungen hervorbringen.

Aufgabe der „berichtenden“ Photographie ist es, ein Bild zu schaffen, das geeignet ist, das abgebildete Objekt irgendwie zu ersetzen. Das Bild muss das Merkmal oder die Merkmale des Objekts herausholen, die für den Zweck, dem das Bild dienen soll, die wesentlichen sind. Unter Umständen ist jede Einzelheit gleich wesentlich. Der Photograph muss sich jedenfalls dem vorgegebenen Zweck anpassen und sich bei dieser Art von Photographie davor hüten, die ihm wesentlich erscheinenden Merkmale hervorzuheben: nicht, was ihm wesentlich erscheint, sondern was im Hinblick auf den Zweck des Bildes wesentlich ist, muss hervorgehoben werden (Beispiele: Verbrecheralbum, Reproduktion jeder Art, Katalogabbildung, technische Photographie).

Ein „künstlerisches“ Gestalten findet statt, wenn der Photograph versucht, seinem Bild eine Bedeutung zu geben, wenn er in das Bild etwas hineinlegt, was über die blosse Berichterstattung, über die Abbildung einer objektiven Wirklichkeit hinausgeht, wenn er von sich aus die Einzelheiten des Bildes um die ihm wesentlich erscheinenden zentriert sein lässt (Kompositionsmittelpunkt, Blickfang).

Ein gegebenes Objekt kann als Träger einer „Idee“, als Repräsentant eines Typus aufgefasst werden, und der Photograph hat nun zu versuchen, diesen Ideengehalt, dieses Typische herauszuholen. Welchen Ideengehalt ein Künstler in einem Objekt für repräsentativ hält, für welchen Typus er einen zu porträtierenden Menschen für repräsentativ ansieht, kann einer Kritik nur insoweit unterliegen, als ein anderer Mensch die vom Photographen gefundene Beziehung zwischen Symbol und Symbolisiertem vielleicht nicht nachempfinden kann, oder insofern, als er vielleicht meinen kann, das Objekt lege einen anderen Ideengehalt oder dergleichen näher als den vom Künstler gesehenen. Aber natürlich kann auch der Kopf eines Gelehrten dem Photographen

geeignet dafür erscheinen, die Sinnlichkeit oder die Brutalität zu symbolisieren, und es ist müssig, darüber zu streiten,



Porträt eines Industriellen

Frank Arnaux phot.

ob derselbe Kopf, anders gesehen und anders beleuchtet, nicht besser dazu geeignet wäre, einen Denkertypus zu repräsentieren.

Bei dieser Art des Gestaltens ist der Photograph noch immer an ein gegebenes Objekt gebunden, und der Effekt des Symbolisierens kommt hier nur dadurch zustande, dass das Objekt als solches generell erkennbar bleibt. Die „Weite“ einer Meeresfläche, die „Güte“ eines Menschen kann nur dadurch zum Erlebnis gestaltet werden, dass die Meeresfläche und das Menschenantlitz als solche erkennbar bleiben. Aber sie brauchen nicht „porträtähnlich“, d. h. nicht individuell erkennbar zu sein, das heisst, es brauchen nicht diejenigen Merkmale hervorgehoben zu sein, ja es können sogar diejenigen Merkmale ganz unterdrückt sein, die dieses Individuum sonst als solches erkennbar machen.

Es gibt, wenigstens theoretisch, auch eine Art des künstlerischen Gestaltens, bei der auch die generelle Erkennbarkeit des dargestellten Objekts nicht mehr erforderlich ist und das Erlebnis nur durch die Gestalt von Linien und Flächen zustande kommt, die keinerlei inhaltliche Bedeutung haben, oder deren inhaltliche Bedeutung nicht erkennbar oder ohne Belang ist. Es sei dahingestellt, ob „künstlerische“ Erlebnisse auf diese Weise zustande kommen können, d. h. ob auf diese Weise Ideen der „Verbundenheit“, der „Unendlichkeit“ und dergleichen, oder Gefühle, wie das des „Emporstrebens“ symbolisiert werden können. Sicher aber ist, dass ästhetische Wirkungen auf diese Weise erzielt werden können durch die Kombination von Formen und von verschieden beleuchteten Flächen, — Wirkungen also, die nicht auf irgendeinem Ideengehalt beruhen, sondern die nur darin bestehen, dass den Sinnen, dem Auge, irgendwie wohlgetan wird. Natürlich können solche Wirkungen auch mit Hilfe der eigenartigen Aufnahme konkreter, als solcher erkennbar bleibender Objekte erzielt werden. Man kann das Bild eines Menschen sowohl individuell ähnlich machen, wie auch eine Idee oder einen Typus dadurch zu



Käthe-Kruse Puppe

Binder phot.



repräsentieren suchen, wie endlich auch die Schönheit gewisser Linienzüge hervorheben. Die höchste Kunst des Photographen besteht vielleicht darin, alle drei Möglichkeiten zu vereinigen.

Aber diese Kombination soll nicht auf dem Wege des Kompromisses zustande kommen. Ist sie ohne Kompromiss nicht möglich, so soll der Photograph sich eindeutig entscheiden, und dem Bilde soll sofort erkennbar anzusehen sein, ob es einen Bericht darstellen, einen Ideengehalt repräsentieren oder ob es ästhetisch wirksam sein soll.

Die Frage, ob der Photograph sich Aufgaben stellen „darf“, die „eigentlich“ in den Bereich des Malers gehören, scheint mir falsch gestellt zu sein. Wenn der Photograph mit seinen Mitteln künstlerische oder ästhetische Wirkungen hervorbringen kann, die denen eines Gemäldes, einer Zeichnung, einer Radierung oder eines Holzschnittes gleichwertig sind, warum sollte er es dann nur deshalb unterlassen, weil er sich in höherem Grade als andere Künstler einer „Technik“, d. h. mechanischer Hilfsmittel bedient? Nur soll der Photograph sich nicht schämen, sein Werk eine Photographie

und nichts weiter als eine Photographie sein zu lassen, und nicht seinen Ehrgeiz darin suchen, dass die Photographie wie eine Radierung oder wie eine Federzeichnung aussieht. Nur so wird er es erreichen, dass die photographische Kunst als eine „Kunst“ neben den anderen bildenden Künsten anerkannt wird. Dafür, dass ein Ding mir als „Kunstwerk“ imponiert, ist nicht massgebend, wie und mit welchen technischen Hilfsmitteln es gemacht ist, sondern wie der Bildner es gesehen hat und wie er imstande ist, mich das, was er gesehen hat, nachzuerleben zu lassen.

## Wenn die Kamera eine Schraube verliert

Jeder Radfahrer führt auf seinen Fahrten Hilfsmittel und kleine Ersatzteile mit; nur nicht der Amateurphotograph. Und doch, wie oft und wie leicht „passiert“ unterwegs etwas, was nicht in dem Ausflugsprogramm gestanden hat: am Apparat ist eine Schraube los! Ein Ersatzteilchen ist spurlos verschwunden und nun ist guter Rat teuer.

Das einfachste wäre freilich die Anschaffung einer kleinen Ausrüstung an Schrauben und ähnlichen Ersatzteilen, die für den Apparat genau passen müssen und in jeder Eisenwarenhandlung zu haben sind. Auch manche Photohandlung führt ähnliche Ausrüstungen für den Notbehelf zu billigen Preisen; ferner müssen Schraubenzieher, Bohrer und ähnliche Kleinigkeiten vorhanden sein, die für den Notfall ausreichend Hilfe leisten können.

Die Sache hat aber auch eine andere Seite — sie stellt ein Problem grösseren Formates auf: die Frage einer Normung der photographischen Apparate und Artikel.

Es ist eine natürliche Selbstverständlichkeit, dass Waren jeder Art nuanciert sind und sein müssen, dass grundverschiedene Grössen und Qualitäten für bestimmte Spezialzwecke vorhanden sein müssen, um dem Bedarf für diesen oder jenen Spezialzweck dienen zu können. Denn es ist ein Unding, z. B. mit einer Amateurhandkamera Reproduktionen machen zu wollen oder mit einer stabilen Reisekamera in 13×18 Grösse Momentaufnahmen aus freier Hand. Das sind Dinge und Konstruktionen, die einer Spezialoptik einerseits und einer gänzlich voneinander abweichenden Kamerabauart andererseits bedürfen, um den geforderten Ansprüchen genügen zu können.

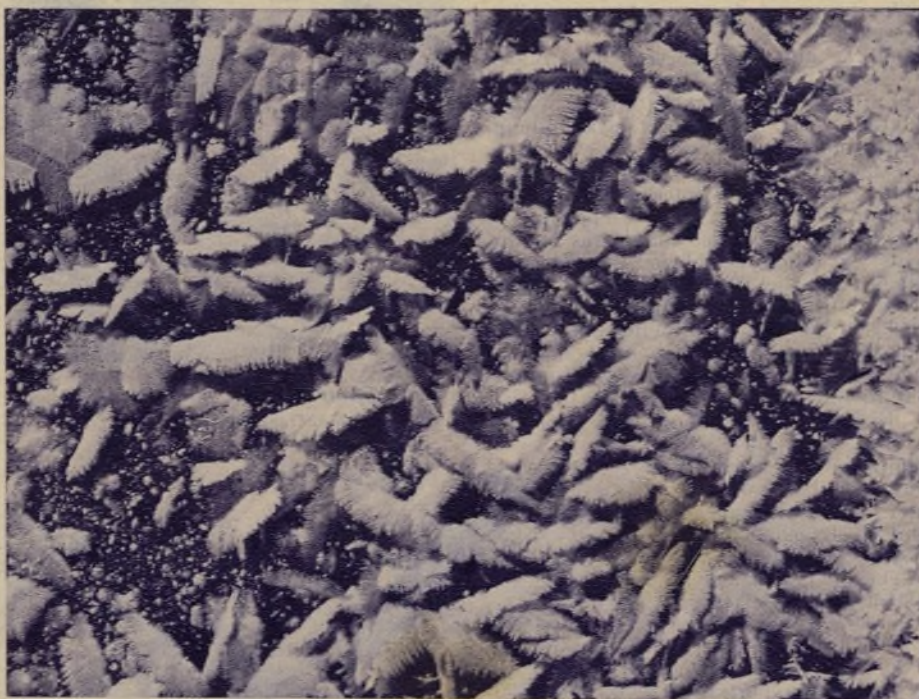
Was angeregt werden soll: ist eine

Normung aller Apparate und Artikel in der Photobranche. Das heisst, nicht etwa eine gedankenlose Schematisierung, sondern eine Reduzierung mit gleichzeitiger Vereinfachung der dazu erforderlichen Bestandteile. Sieht man sich in der Photobranche um, so kann folgendes festgestellt werden: sie krankt an einem Vielzuviel der Apparat- oder Kamerasysteme, an Verschlüssen und Objektiven und deren Grössen; sie leidet an einem Ueberfluss an Kassettenarten: jeder Falz ist anders, und es ist nicht daran zu

denken, dass eine Schraube aus der einen Kamera zur anderen passen könnte.

Wenn es schon hundert verschiedene Kamerasysteme geben muss, eingeteilt in abermals hundert verschiedene Grössen, so kann aber wirklich verlangt werden, dass eine erhebliche Anzahl Ersatzteile auch für viele andere Kameras passend konstruiert ist. In dieser Hinsicht sollte mehr Einheitlichkeit herrschen, damit zu jeder Zeit eine beliebige Reparatur von jedermann ohne weiteres ausgeführt werden kann.

W. Roth.



Eisblumen

Albert Steiner (St. Moritz) phot.

Alle Rechte auf sämtliche Artikel und Bilder sowie den sonstigen Inhalt vorbehalten. Verantwortlich für den Gesamteinhalt: Eugen Szatmari, Berlin-Charlottenburg. Für die Inserate: Bruno Wendland, Pichtengrund (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.



Erich Burger:

### CHARLIE CHAPLIN

Bericht seines Lebens.

Mit einem Vorwort von Charlie Chaplin und 121 Abbildungen aus seinen frühesten bis letzten Filmen, seinem Leben und seinem Heim.

Der Werdegang des weltberühmten genialen Künstlers, des aussergewöhnlichen Menschen.

Achtseitiger illustrierter Sonderprospekt kostenlos!  
RUDOLF MOSSE BUCHVERLAG, BERLIN SW 100.

### Boehms Sonne ...

... und die Welt ist dein!

Photographiere im Heim!  
Gewinne höchstes Erinnerungs-  
glück für das ganze Leben.  
Ohne Strom, ohne Explosion, für  
wenige Pfennige jede Aufnahme!  
Kostenlose Vorführung bei jedem  
Photohändler.  
Verlangen Sie Prospekt P.S.!

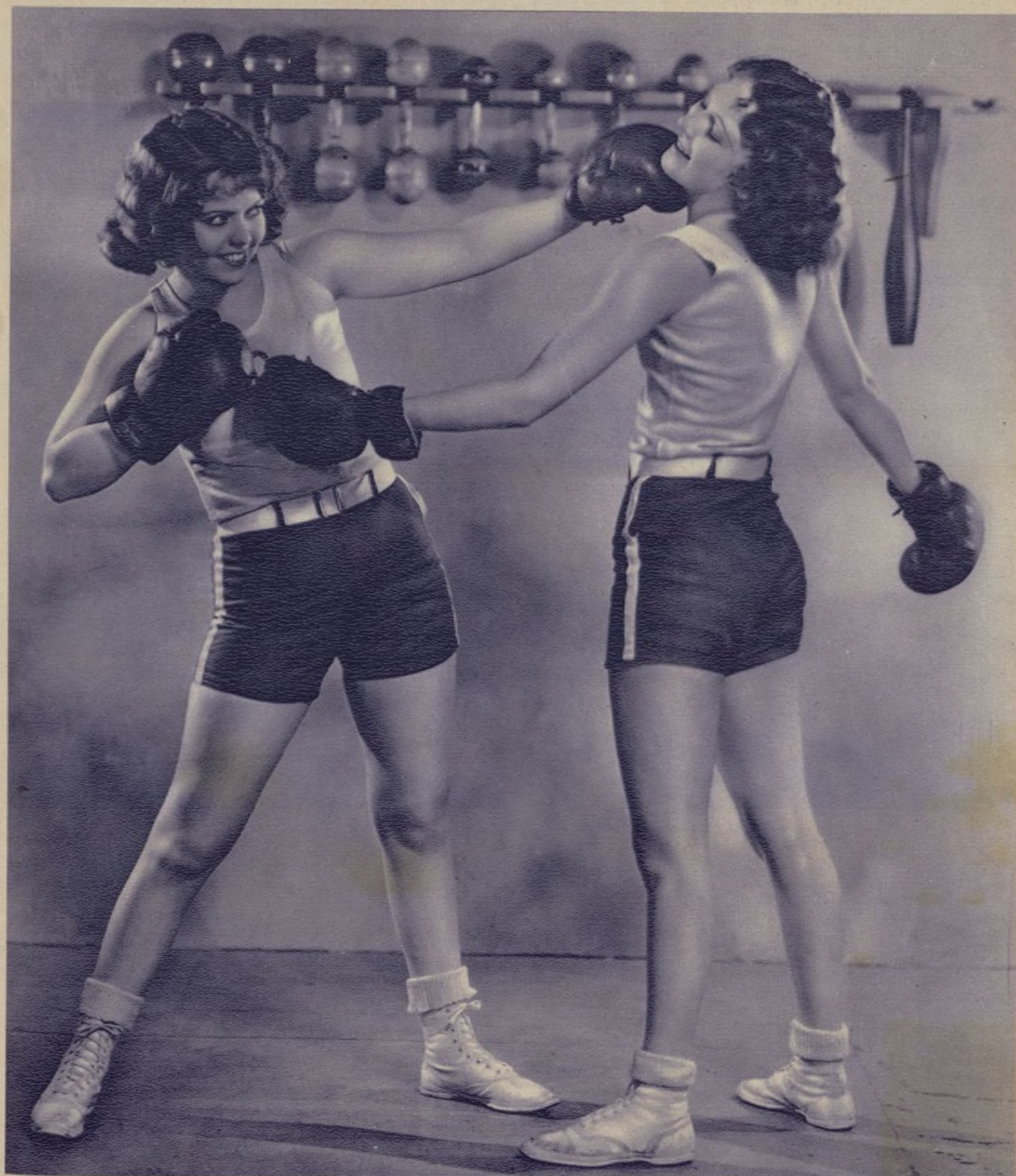
Boehm-Werke A.-G., Berlin W 35.



# TON *und* BILD

ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 2



*Zwei Amazonen des Filmjahrhunderts*  
Sally Starr und Dorothy Jordan

Metro-Goldwyn phot.

Ayuntamiento de Madrid



# Alte Zensur — Neues Filmgesetz

Es ist wirklich schwer, gegen die bestehende Filmzensur und die bevorstehende Filmgesetzgebung Front zu machen, nachdem die Lichtspieltheaterbesitzer auf ihrer Jahrestagung in Stuttgart selbst für Zensur in gewissen Grenzen eingetreten sind und vor gar nicht langer Zeit eine Schriftstellerorganisation nichts gegen diese Bevormundung des deutschen Publikums unternommen hat. Es ist so weit gekommen, dass wir, das heisst die Öffentlichkeit, nur bei ganz krassen Entscheidungen von den Massnahmen der Prüfstellen etwas hören.

hat und nichts in das Manuskript und den Filmstreifen lässt, was irgendwie der Zensur zur Beanstandung Raum gäbe. Weiter sei nicht die Erweiterung der ortspolizeilichen Machtbefugnisse vergessen! Da kann in Zukunft jeder Ortspolizist einen Film, zu mindest auf einige Zeit, unterbinden, selbst wenn er die oberen Prüfstellen passiert hat.

Nun sind ja alle diese neuen Bestimmungen so gefasst, dass sie einer weitherzigen Auslegung Raum geben; aber wer bürgt dafür, dass sie so gehandhabt werden? Eigentlich ist eine Milderung

beim Tonfilm unterliegt der Zensurierung in Zukunft — diese Ausnahme-gesetzgebung ist gefährlich, und bekanntlich ist es einfacher, ein Gesetz durchzubringen, als es in jahrelangen Kämpfen zu zermürben.

Wie oft haben wir von den Lappalien vernommen, die bei der Plakat- und Aushangzensur zu Beanstandungen geführt haben. Da wurde ein Plakat untersagt, weil es „die Phantasie Jugendlicher erregen“ könnte — zwei völlig angezogene Menschen hielten sich umfangen. Da werden diese Standphotos aus der hart



Vier verbotene Photos aus dem Film »Revolte im Erziehungshaus«

Erst wenn ein ganzer Film, wie die „Revolte im Erziehungshaus“, verboten wird, wird die öffentliche Meinung mobil gemacht; von den unzähligen Ausschnitten in anderen Filmen hören wir kaum etwas.

Dabei scheint das neue Gesetz, das Anfang Dezember vor fast leeren Reichstagsbänken debattiert und dem Bildungsausschuss überwiesen wurde, noch seltsamer auszufallen. Viel strenger sind die Leitsätze schon in den Jugendschutzbestimmungen. Da sollen in Zukunft nicht nur die Jugendlichen unter 18 Jahren bestraft werden, die ins Kino gehen, sondern die Eltern gleich mit, die es nicht verhindert haben. Ein Unding in Anbetracht der Prüfstellentätigkeit, die ja keinen Film durchlässt, der Pikantien enthält! Nie darf auch vergessen werden, dass sich die Industrie völlig den jahrelangen Vorschriften angepasst

nur bei den Auslandsbestimmungen zu erwarten; danach können Filme, die im Inland verboten wurden, unbehelligt exportiert werden, wenn sie nicht gerade das deutsche Ansehen schädigen. Und ferner werden Verheiratete oder verheiratet Gewesene auch unter 18 Jahren nicht mehr bestraft werden können; welch Fortschritt!

Aber was bedeuten solche „Erleichterungen“, wenn auf der anderen Seite gegen den kommenden Tonfilm schon jetzt Schritte unternommen werden, die einer Theaterzensur gleichkommen. Gewiss, Theaterzensur wäre verfassungswidrig; aber dieser Einwand ist so überflüssig, dass man nur im ganzen gegen diesen ganzen Gesetzentwurf, der ja nicht eine Kunstindustrie knebelt, sondern wichtige Volksrechte beseitigt, Front machen kann. Das gesprochene Wort

umkämpften „Revolte“ verboten — und keiner kann sich erklären, weshalb und warum!

Erst vor ganz kurzer Zeit hat ein ehrenamtlicher Beisitzer aus der Schule geplaudert und erzählt, wie sogar moralische Leitsätze in diesen Sitzungen proklamiert werden, wie da mit denselben Gründen, mit denen man beweisen kann, dass Schillers Werke volksverderbend und demoralisierend sind, Zwischentitel zensiert werden, wie willkürlich und weitmaschig die Begriffe und Auslegungen sind. Viel zu wenig beachtet werden die Praktiken der Prüfstellen, obwohl Willkürakte die Produktion zur Raserei bringen. Es hat keinen Zweck, nachher zu schreien — so habe man's nicht gewollt; noch ist es Zeit, gegen den ganzen neuen Gesetzentwurf anzukämpfen.

p. m.





*June Collyer, die  
Doppelgängerin  
von Mary Astor*

# ZWEI MENSCHEN TRAGEN DASSELBE GESICHT



*Mary Astor*

**D**oppelgänger hat es immer gegeben — es ist nicht nur ein Scherz der Natur, wenn zwei Menschen dasselbe Gesicht tragen. Lloyd George hat einen Doppelgänger in der Person eines biederen Amerikaners; der Doppelgänger des Kaisers Franz Josef war ein Förster bei Wien, und die Ähnlichkeit zwischen dem Zaren Nikolaus II. und seinem Vetter König Georg von England ist so frappant gewesen, dass man sie kaum unterscheiden konnte.



*Der Filmschauspieler Werner Pittschau, der bei einem Autounfall tödlich verunglückte, in dem Film »Schwester Maria«*

Wenn freilich einer der zwei Menschen, die dasselbe Gesicht tragen, ein Prominenter ist, dann wird die Doppelgängerei nur allzu leicht zur Kopie. Wer ist zum Beispiel Charles Chaplin noch nicht in irgendeiner Kopie begegnet? Auf allen Kostümfesten sind die Pseudo-Chaplins zu finden: schnurrbartgetreu ist die Maske, die sie tragen, getreu die Verstellung, Verkleidung, die Mimik — und doch ist der Unterschied himmelweit: eben der zwischen Genie und Nachahmung. Nur wenn man die Kopie sieht, die nur aus der Aeusslichkeit besteht, merkt man, dass bei dem Echten das Aeussere nur eine Nebensache ist.

Drei Kopisten von Chaplin sollen hier abgebildet



*Ein Doppelgängerpaar der Weltgeschichte  
Zar Nikolaus II. (links) und sein Vetter  
König Georg von England*



*Charles Chaplin —  
und seine drei Kopisten:*



*der Mexikaner  
Otello Florentino*



*der Italiener Eugen Verdi*



*der Grieche  
Statopulos*

werden — der Italiener Verdi, der Mexikaner Florentino und der Grieche Statopulos. Verdi, angeblich ein Verwandter des grossen Tonsetzers, wurde in Hollywood von jeder Filmgesellschaft abgewiesen, eben wegen seiner Ähnlichkeit zu Chaplin. Was konnte er tun? Er ging zum Varieté und kopiert seinen grossen Doppelgänger. Statopulos spielt in griechischen Filmen. Florentino ist Artist.

Manchmal allerdings ist die Kopie ebenso wertvoll wie das Original. Wenn



*Peter Siek — der für Werner Pittschau  
den Film zu Ende spielte*

der Hauptdarsteller kurz vor der Vollendung des Filmes stirbt, wie es kürzlich einer deutschen Filmgesellschaft passierte, kann doch der ganze Film nicht noch einmal gedreht werden. Kurz entschlossen engagierte die Firma einen Darsteller, der dem Toten gleich, und drehte mit diesem den Film zu Ende. Ähnlichkeit stieg plötzlich im Kurse.

Nicht immer kann man aber Original und Kopie so deutlich unterscheiden. Wer will so ungalant sein und entscheiden, wer früher da war: Mary Astor oder June Collyer? Niemand möchte das Original sein, da sie ja dann zugleich — älter sein müsste. Welche Dame will aber älter sein als die Rivalin? Hier kann man nicht von Original oder Kopie sprechen, hier ist eine Erscheinung sozusagen in doppelter Auflage vertreten.



# Eröffnung: Morgen!

In 24 Stunden wird hier, im neuen Luxuskino, Film über die Leinwand rollen, oder das Leben, oder Kitsch, jedoch viel Küsse bestimmt, viel Liebe wird rollen und schöne Gesichter... wo ist denn jetzt diese Leinwand, die das alles zu tragen haben wird? Oben, im Bühnenraum hängt sie noch; ich klettere hinauf, berühre sie ein wenig — streicheln will ich nicht sagen, das wäre zu sentimental, wenn auch wahr — sie zittert. Nein, sie darf jetzt noch nicht hinunter in die Höhe des Projektionsstrahls, denn die Bühne ist noch gar nicht fertig, die Vorhänge werden erst einmontiert — glaube mir das, Leinwand; siehst du denn nicht unten auf der Bühne diese Frau sitzen an einer Nähmaschine, wie sie an dem roten und grauen Vorhang noch einige Säumchen zu klappern hat?

Was ist noch hier in der Umgebung des Bühnenhauses? Elegante Garderoben für die Artisten des umfangreichen Variétéprogramms, die „verfolgenden“ Scheinwerfer und an der Rampe, etwas für Berlin ganz Neues, etwas Amerikanisches: Rampenbeleuchtung, die sich nicht auf die Bühne richtet, sondern in den Zuschauerraum, nämlich zwölf kleine Scheinwerfer, die den Zuschauer blenden sollen, damit die Verwandlungen für den Variététeil bei offenem Vorhang vor sich gehen können — der Zuschauer bekommt rotes Licht in die Augen gestreut, sieht absolut nichts von den Vorgängen auf der Bühne während der Verwandlung, und das Tempo der Vorführungen wird — das zeitverschwendende Vorhang zu! Klatschen, Vorhang auf! fällt weg — gesteigert, bekommt amerikanisches Tempo.

Aha, und dort die 18 Lautsprecher auf der Bühne für die Tonfilmwieder-

gabe. Ferner in allen Räumen des Theaters weitere Lautsprecher, die mit einem kleinen Privatsenderaum des Theaters verbunden sind. Auf diese Weise kann z. B. — sollte einmal der Tonfilm aus irgendeinem Grunde aussetzen — das Theater mit Schallplatten aushelfen. Ferner können natürlich Personen ausgerufen werden; die Musik aus dem Innern des Theaters wird im Kassenraum zu hören sein, usw. Jetzt wird diese Einrichtung bereits benutzt; der Maurerpolier wird im Riesenhaus natürlich mittels Lautsprecher gesucht; Radiomusik wird in die Hausapparatur übertragen, so dass man sich hier besonders während der Nachtarbeit nicht zu langweilen hat und nicht zu ermüden braucht.

Silbergrauer Velours bespannt die Wände; ganz neuartiges Deckenlicht, das in 40 verschiedenen Farbenmischungen leuchten kann. Jetzt wird das ganze Haus gefegt; es wird noch einige Male gefegt werden, die Sessel, die Fussbodenteppiche, die Treppenläufer, aber jetzt muss es auch gefegt werden, denn sonst könnte man nicht wandern durch die 2300 Plätze. Dann ein umständlicher Weg: aufs Dach hinauf und durch harten Ostwind in die Vorführkammer gegangen. Vier Vorführapparate schlafen hier noch, unter Stroh verpackt; sie wissen nicht, was sie noch zu ertragen haben werden, was alles noch durch sie hindurchgehen wird! Sie ahnen nichts. Die Tonfilmapparatur an der Decke ist noch ein totes Wesen. Ich kann noch gefährlich lockende Schalter runterklappen, wieder nach oben legen, knacken lassen; ich kann noch die Vorhangschalter heben und senken — nichts wird ausgelöst, noch fehlt die Macht, der Strom. Dann machen die hier arbeitenden Monteure einen



**Ein neues Gesicht:**  
**Ilse Trautshold in dem Zille-Film**  
**»Mutter Krausens Fahrt ins Glück«**  
Prometheus-Film

schlechten Witz mit mir und sagen: Gehen Sie jetzt in diesen Raum! Ich gehe — warum nicht? Die Tür fliegt hinter mir zu, mein Hut fliegt vom Kopf, es stürmt hier, kalter Wind, brrrr. Mit Mühe kann ich wieder die Tür öffnen, gehe hinaus: Danke. Ausgezeichnet. Aber was war das für ein Jux- respektive Lunaparkzimmer? Das war der Raum, durch den die schlechte Luft des Theaters durch die Decke ins Freie abgeleitet und frische Luft — indem sie über Wasser gleitet — gereinigt und vorgewärmt und durch den Fussboden ins Theater geführt wird.

Danke nochmals. Auf morgen!

Ernst Mandowsky.



**Links: Eine Ballettszene**  
**aus dem Film »Phantome**  
**des Glücks«**

**Unten: Michael Tschetchoff**  
**und die kleine Inge Landgut**  
**in demselben Film**  
Terra





1. Paul Whiteman, der Jazzkönig, 2. Makkaronischlucken ist auch eine Filmbeschäftigung, 3. Vier Grazien aus dem Film »Broadway«, 4. Charles Brabin, eine neue Regiegrösse, mit seinem Star Carmel Myers, 5. Nicht »Vier Teufel« – sondern nur zwei

Photos: Metro-Goldwyn und Universal



# PHOTO-SPIEGEL

## TANZPHOTOS

Von H. Robertson

Mit vier Aufnahmen des Verfassers



Die Tänzerin Ilse Laredo

Tanzphotos befriedigten bisher in den meisten Fällen weder den Tänzer noch den Photographen. Je lebendiger, bewegter der Tanz, je weniger war es möglich, typische Ausschnitte in der Kamera einzufangen. Nur Momentaufnahmen im Freien gaben gelegentlich ein gelungenes Bild frisch aus der Bewegung, wenn auch meist gestört durch allzu erbarmungsloses Sonnenlicht und die fatale, oft für Kostüme ganz unmögliche Umgebung.

Erst die aus der Filmindustrie übernommene starke Beleuchtung in Verbindung mit schnell arbeitenden Kameras mit kurzer Brennweite und die Verwendung höchstempfindlicher Platten haben es ermöglicht, auch im Atelier Tanzphotos in der Bewegung zu machen. Man folgt dabei dem Tänzer entweder mit der Spiegelreflexkamera aus freier Hand oder man stellt die Schlitzverschlusskamera auf das Stativ und erwartet so den günstigsten Augenblick. Natürlich kann man nur mit kleinen Formaten arbeiten; denn man ist immer noch stark vom Zufall abhängig und auf einen Treffer kommen manche Nieten. Ein weiteres Hilfsmittel für die Tanzaufnahme ist der Film. Man dreht den ganzen Tanz

oder einen wesentlichen Teil daraus und vergrößert dann die gelungensten Momente, wobei das Korn des Films allerdings schon bei Formaten bis zu 13 mal 18 cm störend in Erscheinung treten kann. Momentaufnahmen während des Tanzes auf der Bühne, von allen das Wünschenswerteste, gaben dagegen bisher noch kein zufriedenstellendes Ergebnis wegen der mangelhaften Tiefenschärfe der hierzu notwendigen sehr lichtstarken Objektive.



Vergrößerung aus dem gefilmten Tanzbild



Zwei Aufnahmen des Tänzers Harold Kreutzberg

Beleuchtung 15 Nitraphotlampen à 500 Watt und 2 Osram-Nitralampen à 3000 Watt,  $\frac{1}{100}$  Sekunde. Andresa-Platte



# Neues Sehen in neuen Büchern

„Das deutsche Lichtbild 1930“ — August Sander: „Antlitz der Zeit“ —  
Roh und Tschichold: „foto-auge“

Immer heftiger ringt die Photographie um die verdiente Rangerhöhung vom Handwerklichen zur Kunst. Fieberhaft sucht sie nicht nur nach neuen Formen, sondern auch nach neuem Inhalt. Hundert Jahre nach ihrer Entdeckung durch Daguerre entdeckt sie jetzt die grosse Welt, all die gewöhnlichen und doch wundersamen Dinge, mit denen uns der Alltag umgibt. Jahrzehntelang hat sie in der Verbesserung des Technischen das allein erstrebenswerte Ziel gesehen — heute sucht sie bereits das Technische in den Hintergrund zu drängen. Dutzende von Photoausstellungen haben in den letzten Jahren den Beweis dafür erbracht, mit welchen Riesenschritten die deutsche Photographie marschiert — und die drei photographischen Bücher, die zur Jahreswende erschienen sind, geben den wirksamsten Querschnitt durch diesen Verjüngungsprozess.

Im Verlage Robert und Bruno Schultz in Berlin lässt Hans Windisch zum dritten Male die Jahresschau

## „Das deutsche Lichtbild“

erscheinen. Hundert ganzseitige Photos — das Ergebnis einer Auswahl, die unter 29 000 eingesandten Bildern getroffen wurde. Porträts von Menschen und Tieren, Landschaften, Sportaufnahmen, Bilder wissenschaftlicher Natur, jedes einzelne Bild durch irgendeine Besonderheit hervorstechend. Fast alle Bilder von seltenstem Reiz. Die ganze Welt offenbart sich in diesen Bildern: da liegt schwer der Schnee auf einer Landschaft, aus turmhohen Schornsteinen schlagen Stichflammen hinaus, ein Flugzeug lauert auf die Abfahrt, ein Mädchen lacht einem entgegen, ein Tänzer springt federgleich in die Luft, Eiszapfen starren orgelpfeifengleich, die Zaunrube zeigt ihre Ranken, Kirchenglocken, Makkaroniröhrchen, Bretterstapel verwandeln sich in Phantastisch-Bildhaftes, zierlich steigt das stählerne Gewebe des Funkturms empor, eine Donaulandschaft lacht, schlanke Bäume im Thüringer Wald werfen ihre Schatten, ein Karpfen zeigt sein aufklappendes Maul, Laubfrosch jagt nach seiner Beute, die Möwen schreien, ein Kahn liegt still am Ufer . . . Hundert Motive, dem Leben abgelascht, vom stillen Kopf eines Greises bis zu den kunstvollen Lichtreflexen einer unsichtbaren Lampe.

Sich von photographischen Spielereien und Uebertreibungen weise fernhaltend, den Blick auf das rein Photographische gerichtet, sind diese Bilder gesammelt worden und das Buch beweist nicht nur die Gleichwertigkeit, sondern auch die Ueberlegenheit der deutschen Photographie, an den ähnlichen Jahrbüchern des Auslandes gemessen.

Das Dokumentarische, in diesem Jahrbuch bereits stark betont, tritt hundertprozentig in Erscheinung in dem ausgezeichneten Buch, das der Kölner Photograph

## August Sander, „Antlitz der Zeit“

betitelt, erscheinen lässt. (Transmare-Verlag.) Es sind 60 Photos, Porträts von sechzig Menschen aus allen Berufsklassen, vom Westerländer Bauern bis zum Grossindustriellen, vom Dorflehrer bis zum Kunstgelehrten. Alle ohne Namen, ohne

bewusst-herben Menschen, oder das Bild des Dorflehrers, die Porträts eines alten Schlossermeisters, eines Konditors, eines Kurpfuschers, das hartgeschnittene Antlitz eines Betriebsingenieurs. Alle diese Bilder zeugen von der seltenen Fähigkeit, hinter die Kulisse des Menschengesichts hineinzuleuchten, von der suggestiven Kraft, die dem gläsernen Objektiv des photographischen Apparates ein menschliches Sehen aufzwingt. Alle diese Photos sind ungeschminkt, dokumentarisch; der Mann, der sie geschaffen hat, ist ein Fanatiker der Wahrheit, und wenn er bekannt gibt, eine grössere Publikation, „Menschen des 20. Jahrhunderts“, herausgeben zu wollen, so darf man wirklich gespannt sein.

Steht Sanders Buch auf dem dokumentarischen Pol der Photographie, so repräsentiert das Buch

## „foto-auge“

von

Franz Roh und Jan Tschichold

(im Verlag Dr. Franz Wedekind & Co., Stuttgart) zum grössten Teil das andere Extrem, die „neue Sachlichkeit“, und die Spielereien der Photomontage, der Photomalerei, der verwegenen Bildkompositionen. Unter diesen 76 Photos befinden sich solche von absolutem dokumentarischen Wert und solche, die nur noch als Spielereien betrachtet werden können. Man betrachte das Stoffbild von Hans Finster, seine „Brücke“, unter deren massigen Bogen ein zierliches Boot schwimmt, die Reporterphotos „Fallschirme“ oder „Brooklynbrücke bei Regenwetter“, Th. Mettlers „Kugelblitz“, Westons wunderbare Aufnahme „Nahui O Lin“ oder die Aufnahme von einem Strassenmord — aus dem württembergischen Polizeipräsidium — auf der einen Seite und die Photomontagen von Grosz und Heartfield, die Photomalereien von Max Ernst, die Kompositionen von Hannah Hoeh, Jan Kammann, Lissitzky und Moholy-Nagy auf der anderen Seite. (Bezeichnend ist es übrigens, dass Moholy-Nagy auch im

„Deutschen Lichtbild“ vertreten ist, aber dort mit zwei ausgezeichneten Aufnahmen, die mit seinen montierten Photographiken nichts zu tun haben.) Ein Blick genügt, um zu erkennen, dass hier Erlebtes und Gewolltes, Gesehenes und Er künsteltes, Wahrheit und Bastelei aufeinanderstossen. Sehen, neues Erkennen des Gegenständlichen und Figurellen auf der einen Seite, Nur-Aeusserliches, Hetzjagd nach der Originalität auf der anderen. Der eine Weg führt hinaus in das Unendliche aller Möglichkeiten künstlerisch-individueller Erfassung — wohin der andere führen kann und wohin er führen wird, das werden wir erst noch sehen müssen. Eugen Szatmari.



Kahn an der Treppe

Alfred Eisenstaedt phot.

April. Zeiss-Tessar 4,5. Belichtung  $\frac{1}{2}$  Sekunde. Lifa-Filter 3. Kodak Planfilm  
Aus dem Jahrbuch „Das deutsche Lichtbild 1930“

nähere Bezeichnung. Nur durch Zufall entdeckt man hier und da ein bekanntes Gesicht. Der Versuch einer photographischen Menschentypisierung also. Gelungen? Eine deductio ad absurdum. Beweis dessen, dass das Leben von heute die physiognomischen Berufsmerkmale fast vollends verwischt hat, besonders bei den intellektuellen Berufen. Dieser Industrielle könnte ebensogut ein Arzt oder ein Rechtsgelehrter sein und umgekehrt. Aber in der Erfassung des Menschen und seines Charakters zeigt dieses Buch Meisterleistungen ganz besonderer Art. Das Bild des Herrenbauers und seiner Frau zum Beispiel, dieser zwei massig-grobkörnigen, selbst-



# DAS PORTRÄT DES AMATEURS

Von Kurt Raphael

Der Amateur kommt häufig in die mehr oder minder angenehme Situation, Porträts mehr oder weniger schnell, primitiv, unvorbereitet aufzunehmen. Er hat nicht wie der Berufsphotograph ein stets schussbereites, auf Porträtaufnahmen speziell abgestimmtes Inventar zur Verfügung, ja meist nicht einmal ausreichend beleuchtete Räume. Von den Hilfsmitteln der Kunstlichtlampen (Sattrap-Heimlampe, Böhm-Sonne usw.) soll daher hier auch gar nicht die Rede sein, sondern wir wollen über das Durchschnittsamateur-Porträt sprechen.

Der Amateur hat vor dem Berufsphotographen in den meisten Fällen eines voraus, was gewöhnlich gar nicht gewürdigt und berücksichtigt wird: die Personenkenntnis. Nur sehr selten wird der Amateur eine Aufnahme einer ihm gänzlich oder kaum bekannten Persönlichkeit zu machen haben. Fast immer wird er das Objekt schon längere Zeit kennen, wird es beobachtet haben, wird die typischen Haltungen, Stellungen, Gebärden herausgefunden haben. All dies erleichtert — von der Technik abgesehen — dem Amateurphotographen die Porträtaufnahme.

Ferner muss dem Amateur auch die Unabhängigkeit von Atelier und Atelierbeleuchtung die Arbeit erleichtern. Er hat die Möglichkeit, den zu Porträtierenden in seinem Heim aufzusuchen, wo er sich ungezwungener bewegen wird als ausserhalb seiner vier Wände. So kann er den Künstler an der Leinwand, den Musiker an seinem Instrument, den Dichter oder Schriftsteller am Schreib-

tisch, die berühmte Persönlichkeit beim Interview oder bei einer Unterhaltung aufnehmen, was alles dazu beiträgt, die Aufnahme sachlich, lebenswahr zu gestalten. Gewiss, auch der moderne Berufsphotograph hat sich darauf eingerichtet, ausserhalb seines Ateliers Aufnahmen zu machen. Aber wir dürfen eines nicht vergessen: Der Berufsphotograph hat auch dann fast immer Gehilfen zur Hand, die eingearbeitet sind, so dass sich die Aufnahme ausserhalb des Ateliers fast nur subjektiv von der im Atelier zu unterscheiden pflegt.

Demgegenüber steht der Liebhaber allein, bestenfalls noch von einem hilfe-reichen, aber auch ahnungslosen Wesen unterstützt. Und doch soll ein Porträt zustande kommen! Er wird zunächst an der Haltung des Opfers arbeiten, weil er eben trotz alter Bekanntschaft die richtige noch nicht von sich aus herausgefunden hat. Er wird dabei in den meisten Fällen nicht genügend auf die Haltung der Hände achten, so dass sie entweder perspektivisch verzeichnet oder unproportioniert oder auch gar nicht zu sehen sind und durch ihr Nicht-Vorhandensein einen unnatürlichen Eindruck hervorrufen. Ebenso wenig wird gewöhnlich auf die Augen geachtet. Blaue Augen müssen ins Licht schauen, sonst wirken sie dunkel, dunkle dürfen es wiederum nicht, sonst wirken sie zu hell. Weiter die Behandlung des Haares. Rötliches Haar wird stets zu dunkel kommen, und zwar um so schlimmer, je weniger orthochromatisch die verwendete Platte ist.

Dann achte man darauf, dass die aufzunehmenden Personen nach Möglichkeit ruhig gekleidet sind, was vor allem für die Damenwelt gilt. Ein stark gemustertes, vielfarbiges Kleid gibt schlechte Resultate und bringt Unruhe ins Bild. Rot wirkt bekanntermassen, wenn es rein ist, fast wie schwarz, wenn es stark blauhaltig ist, wie hellgrau; in keinem Falle richtig. Alle anderen Farben sind besser geeignet! Schmuck, vor allem Perlen, wirken ausgezeichnet, wenn nicht gleich eine ganze Kollektion auf die Platte kommen soll; das gleiche gilt von Pelzen.

Viel gesündigt wird mit dem Hintergrund. Ein glatter, einfarbiger Hintergrund ist und bleibt zunächst das Gegebene. Wenn man nachher auf dem Negativ durch vorsichtige Retusche etwas Abwechslung hineinbringen will, lässt sich das auf einem glatten Hintergrund viel leichter machen, als sich ein unruhiger Zimmerhintergrund abdecken lässt. Eine ruhige, nicht zu stark gemusterte Tapete erfüllt unter Umständen (besonders wenn man keine Zeit hat, andere Hintergründe zu wählen) recht gut ihren Zweck. Die Allerschwierigsten sind daneben aber ein weisses Tischtuch oder ein Bettlaken für helle Hinter-

gründe und eine Reisedecke für dunkle. Je weiter man den Hintergrund hinter der aufzunehmenden Person anbringt, desto weniger stören Falten usw., die sonst nur durch Retusche beseitigt



Porträt des Schriftstellers  
Heinrich Hauser

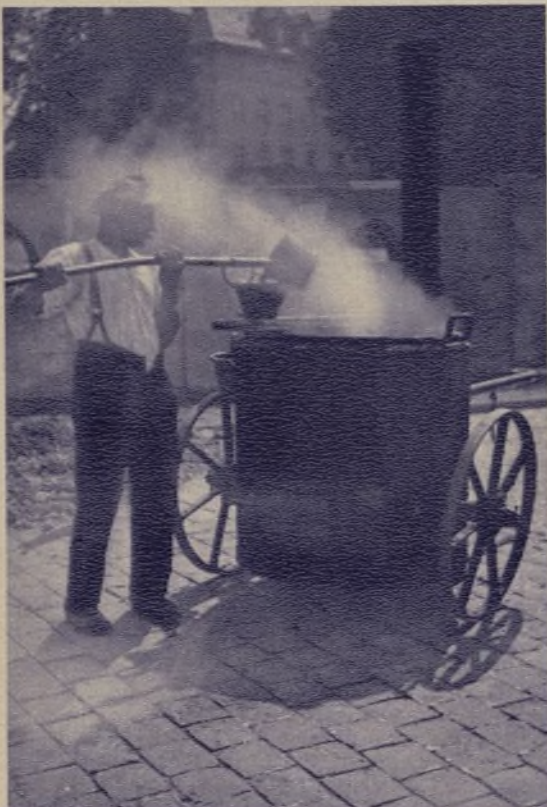
Frank Arnau phot.

werden können. Allerdings darf man dann nicht abblenden, da sonst der Hintergrund möglicherweise ebenso scharf kommt wie das Objekt.

Einige Worte über die Beleuchtung. Direkte Frontalbeleuchtung wirkt bei ein-face-Porträts zu flach, bei Profilaufnahmen unter Umständen gut, wenn es einem gelingt, mit einem Reflektor (weisses Tuch oder Spiegel) etwas Gegenlicht auf Haar oder Profilinie zu bringen. Doch sei man hier sehr vorsichtig, um nicht zu harte Ergebnisse zu erzielen.

Bei seitlichem Lichteinfall Sorge man durch einen Reflektor der erwähnten Art für Aufhellung der Schattenpartien, jedoch nicht zu sehr, damit die Aufhellung die Hauptbeleuchtung nicht übertrifft.

Zum Schluss die Verarbeitung. Die Entwicklung erfolgt am besten in irgendeinem langsam arbeitenden Entwickler, nicht in einem Rapidentwickler. Ich habe mit Glycin-Schalenentwicklung recht gute Erfahrungen gemacht, auch mit stark verdünntem Rodinal. Es kommt vor allem darauf an, gut durchgearbeitete, harmonische Negative zu erzielen, die bei Innenaufnahme leicht vorhandene Härten auszugleichen geeignet sind. Fast immer wird sich bei der Positivbearbeitung die Notwendigkeit ergeben, das Format zu ändern. Man vergrössert dann den Ausschnitt mit Hilfe eines der vielen Vergrösserungsapparate, tont gegebenenfalls die schwarze, oft etwas kalt wirkende Bromsilbervergrösserung in einem geeigneten Toner und zieht das fertige Bild — mit oder ohne Vorstoss, je nach dem Bildcharakter — auf einem weissen oder lichtgelben Karton auf.



Asphaltarbeiter

Frank H. Baser phot.

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.



# TON *und* BILD

ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 3



**Ilse Gery**

Kiesel phot.

ein neuer deutscher Baby-Star, spielt in dem Fox-Film »Friederike von Sesenheim« zum ersten Male

Ayuntamiento de Madrid



# VERFILMTES KRIMINALWISSEN

Film als Mittel des Anschauungsunterrichts ist tauglich! Das haben nicht nur die Kulturfilme bewiesen, sondern auch die Spielfilme, die dem Beschauer „Knigge“ vermitteln (wenn es nicht „Unterwelt“-Filme sind). Die Dame, die da lernen will, wie man sich vorteilhaft kleidet, wie man im Salon sich zu benehmen hat und wie einem Mann gegenüber, aus dem ein Gatte werden soll — der Herr, der Smoking- und Frackvorschriften zu erfahren wünscht und das Zivilreglement eines Gentleman und platonische Vornehmheit ehrbaren Girls gegenüber —, sie brauchen bloss recht aufmerksam Filmvorgängen zu folgen, und aus gelehrigen Schülern werden Meister.

Neuestens kann man durch Spielfilme auch in Wissenschaften unterwiesen werden, wie da sind: Flugtechnik oder Jurisprudenz (§§ so und so) oder Mondkunde oder Sexualmedizin („Aufklärungsfilme“) oder — Kriminalwissenschaft. (Ehewissenschaft und Frauenwissenschaft werden massenhaft verzapft, freilich ohne Nutzen!)

Immer schon wird man in den Ankündigungen dieser Filme dessen versichert, dass sie unter „Mitwirkung“ hergestellt wurden. Unter Mitwirkung des berühmten Professors X oder des Technikers Y. oder des Forschers Z. Kapazitäten, Leute von Beruf und Ruf!

Warum nicht einmal ganz offizielle Kapazitäten, nicht bloss beratend, sondern auch mitwirkend? Warum nicht die Handwerker selbst, deren Handwerk demonstriert werden soll?

Sherlok Holmes und Wallacesche Detektive hat man wiederholt an der Arbeit gesehen. Sie waren echt — imitiert. Tüchtige Kriminalisten vollführten Wundertaten des Scharfsinns im Film. Es waren verkappte Schauspieler . . .

Da ist in Wien nun ein Film im Werden: da spielt die Polizei — die Polizei!

Da ist der Kriminalwissenschaftler — der Professor Poller in persona und nicht in effigie.

Da sind die Polizisten nicht eingekleidete Komparsen, sondern wahrhaftige Berufsschutzleute, ins Filmatelier kommandiert.

Da sind die Requisiten nicht vom Aufnahmeleiter mit heissem Bemühen aus allerlei Kostümleihanstalten und Requisitenläden herbeigeschleppt, sondern im Original von der Polizeidirektion bei-

gestellt. Und Gummiknüttl, Revolver und Gasmasken werden von geschulten Polizistenhänden gehandhabt . . .

Der gegenwärtige Bundeskanzler von Oesterreich, der ehemalige Polizeipräsident Dr. Johann Schober, ist der Protektor des Films, in dem die gründliche, brave und auf wissenschaftliche Erkenntnis sich stützende Arbeit der Wiener Polizei im Rahmen einer Spielhandlung gezeigt wird, die Alfred Deutsch-German ersonnen hat, und die er nun als Film inszeniert.

Um Banknotenfälschung, um Raub und Mord geht es. Und „Die grosse Tat des Andreas Harmer“ (so heisst der Film) ist die Entlarvung eines gefährlichen Verbrechers und seiner Komplizen.

Oskar Marion (ohne jugendlichen Liebhaber geht es ja doch nicht) spielt die Rolle des Polizisten Harmer. Man hat es ihm nicht leicht gemacht. Denn Marion wurde von Polizeioffizieren erst regelrecht „abgerichtet“. Er hatte manches zu lernen: wie man Meldung erstattet, wie man Erhebungen pflegt, wie man mit Säbel, Gummiknüttl und Browning umgeht . . .

Aber in den kriminalwissenschaftlichen Szenen, da greifen die Polizei-

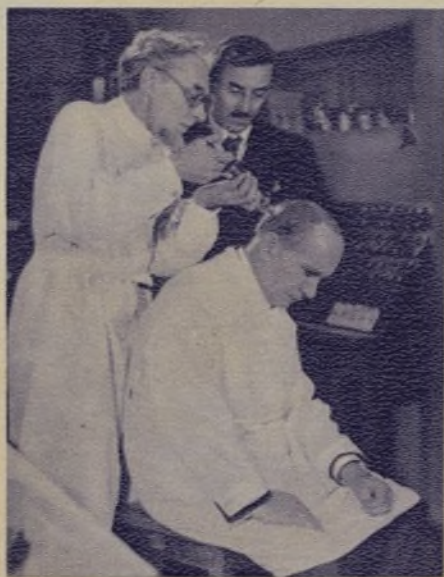


Oskar Marion als Polizist

kapazitäten selbst ein. Zum Beispiel der Herr Professor Poller, der ein nach ihm benanntes Moulage-Verfahren anwendet, um unkenntliche Opfer zu agnoszieren . . . Im Filmatelier in Sievering ist das Laboratorium des Professors rekonstruiert, und da übt er seine verblüffende Moulage-Kunst aus an dem „Opfer“ des Films, einem Kind, dessen Abbild er schafft. Und überall dort, wo der Film Einblick in die Arbeit der Kriminalpolizei bieten soll, da ist ein hoher Funktionär der Polizei am Werk, praktisch oder zumindest als Instruktor oder als Kommandant einer Gruppe von echten Polizeibeamten, die vor der Kamera agieren, so natürlich, als wären immer sonst die Augen der Filmapparate und nicht die Augen der Welt auf sie gerichtet . . .

Der Film der Wiener Polizei verrät die Methoden, mit denen man Verbrechern und Verbrechen auf die Spur zu kommen sucht. Kriminalwissenschaft, die vielleicht manchem Spitzbuben zugute kommen könnte. Doch scheint es, dass ihre filmische Demonstration eher dazu beitragen wird, schwere Jungen zaghaft zu machen. Denn diese Kriminalwissenschaft ist — wie der Film zeigt — vor allem ein Wissen um die Kniffe der Verbrecher! Und das haben die Herren aus der Unterwelt nicht gerne . . .

Friedrich Porges.



Professor Poller demonstriert sein Moulageverfahren an einem Schauspieler



So wird die Moulagemaske von dem Filmkind abgenommen



Wiener Polizisten mit Gasmasken beim Eindringen in eine mit Giftgas gefüllte Wohnung





*Erich v. Stroheim mit seinem Otto*

## Der grosse GABBO

**W**er ist der grosse Gabbo? Ein Bauchredner, und als solcher der Held in dem neuesten Tonfilm Erich von Stroheims. Ein Bauchredner, ein Rastelli seines Berufes, Sensationsnummer der Artistenwelt, reicher, verwöhnter Star, und doch nur ein unglückliches Menschenkind, Einsiedler des girlbesäten Revuehimmels, der sich mit keinem Menschen unterhält, ausser Otto.

Und wer ist Otto? Otto ist Stroheims Partner. Otto ist der kleine Bruder Gabbos, dem der Grosse die Stimme leiht. Otto ist der Spiegel, in dem Gabbo immer wieder sich bewundern kann. Er nimmt ihn in jedes Restaurant mit, und während er selbst niemals ein Wörtchen spricht, bestellt Otto für seinen grossen Bruder, schimpft mit dem Kellner, unterhält sich mit anderen Gästen.

Er ist ein leutseliger kleiner Kerl — Gabbo spricht nur auf der Bühne, oder wenn er mit Otto allein ist. Und Gabbo geht an einem Mädchen zugrunde, das ihn vor Jahren verlassen hat, und das er jetzt als Frau eines anderen wiedersieht.

Wie man sieht, war Stroheim wieder einmal bestrebt, selbst innerhalb des Revuemilieus, zu dem ihn der Tonfilm zwang, etwas Originelles zu geben. So hat er den Bauchrednertrick gewählt — ähnlich Chaplin, der in einem seiner nächsten Filme, der ein Tonfilm sein soll, einen Stummen spielen will.

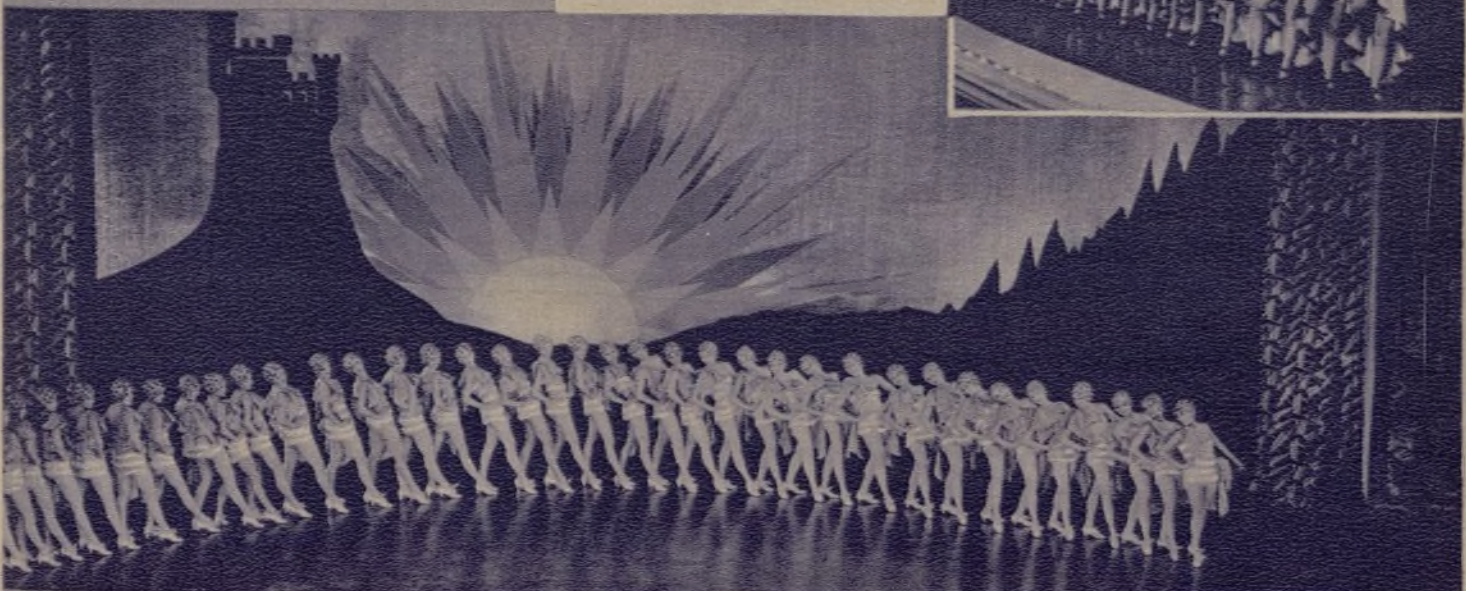
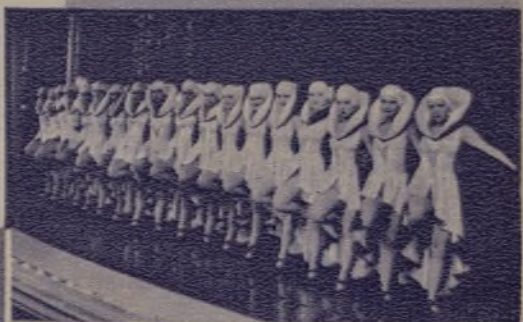
Der Film Stroheims hatte in den englisch sprechenden Ländern einen sehr bedeutenden Erfolg. Seine deutsche Sprachversion befindet sich in der Arbeit.



*Betty Compson*



*Amerikanische Karikatur von Stroheim, Betty Compson und Otto*

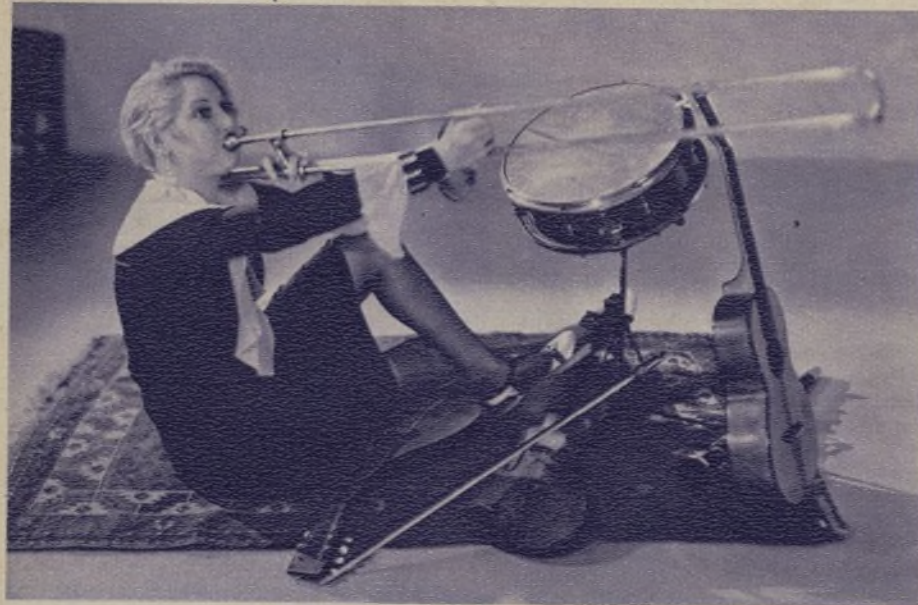
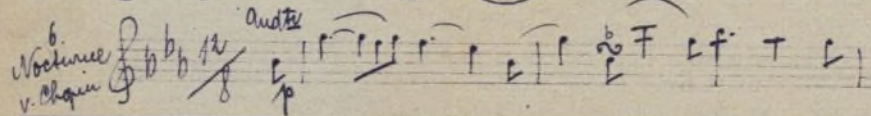


*Eine der grossartigen Revueszenen*

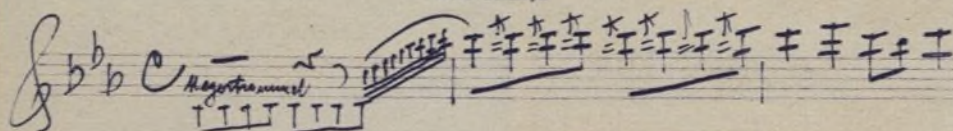




Die Mutter weint —  
«Nocturno» von Chopin



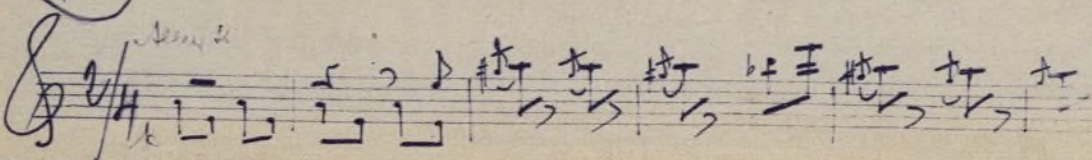
Nichts ist anmutiger als Frau und Musik...  
Metro-Goldwyn



Wumba-Wumba



Das Motiv der Kamele



Das ewige Motiv «Ich liebe Dich» von Grieg

# Abschied vom Kinoschlager

Der Tonfilm hat in Deutschland endgültig seinen Einzug gehalten, und mit ihm zog in die Lichtspielhäuser eine neue, dem grossen Publikum zum Teil recht fremde und ungewohnte musikalische Illustration. Sind es zunächst die Filmwerke des Auslandes, die eine bei uns etwas unpopuläre Art der Tonuntermalung aufweisen, so muss man auch bei unseren eigenen Filmen damit rechnen, dass künftig eine extra komponierte Begleitmusik den Bildgeschichten mitgegeben wird. Eine Begleitmusik, die ganz ohne Zuhilfenahme der üblichen Kinotheken zustande kommt. Aber das ist doch wohl des Tonfilms vornehmste Bestimmung. Nämlich, dass er den Kinobesitzern ermöglicht, ihrem Publikum beste Filmmusik zu bieten, ohne über einen eigenen Schmidt-Gentner oder Schmidt-Boelke zu verfügen.

Es heisst daher, Abschied nehmen vom Kinoschlager, von jenen mehr oder weniger klassischen Klängen, die bisher die Vorgänge auf der Leinwand zu begleiten pflegten. Man hat oft genug geschimpft, dass die heiligen Güter der klassischen Musikliteratur durch die Filmmusik profaniert und missbraucht werden. Weniger freilich in den grossen Filmpalästen als in den kleinen und kleinsten Kintöpfen der City und an der Peripherie der grossen Städte. Dort lebte die Filmmusik von den allmählich populär gewordenen Brocken klassischer Musikwerke. Und diesen Brocken, die sich beim grossen Publikum so eingebürgert haben, dass sich bestimmte optische Vorgänge mit der akustischen Wahrnehmung verbunden haben, heisst es jetzt Lebewohl sagen. So erfreulich es ist, dass eine weniger verbrauchte Musik auch in die Volkskinos einzieht, so ist es doch ein bisschen schmerzhaft für den, der oftmals seinen Spass hatte (trotz gelegentlicher Entrüstung) an den würdigen und feierlichen Klängen, die so im Laufe der fünf Jahre so etwas wie klassische Schlager geworden sind.

Es haben sich nun einmal für die einzelnen Phasen im Leben einer Filmheldin ganz bestimmte Melodien eingepreßt, und es dürfte nicht leicht sein, sie dem Publikum wieder abzugewöhnen. Von der ersten Begegnung eines Mädchens mit einem Manne (wozu Griegs „Ich liebe dich“ gespielt wird) bis zu der Szene, in der unsere Heldin mit allen Zeichen grosser Verzweiflung von dem Sofa des Filmschurken aufspringt (Richard Strauss' „Don Juan“ ist hier unvermeidlich als „Sinnlichkeitsmotiv“), gibt es feststehende Takte in jeder Kinothek. Wenn dann der elende Verführer enttäuscht zurückbleibt, so kann man sicher sein, dass Schuberts H-Moll, die „Unvollendete“ erklingt. Ueberhaupt die arme „Unvollendete“, sie hat es glücklich bis zum Filmschlager gebracht. In kleineren Kinos, wo das Publikum noch mitzuerleben und mitzufühlen gewillt ist, kann man zu den üblichen und unvermeidlichen Takten aus Schuberts grossem Werk einen seltsamen Text hören der gewöhnlich an dieser Stelle mitgesungen wird. Er lautet: „Frie... da... wann gehst du weg, wann kommst du wie... da!“

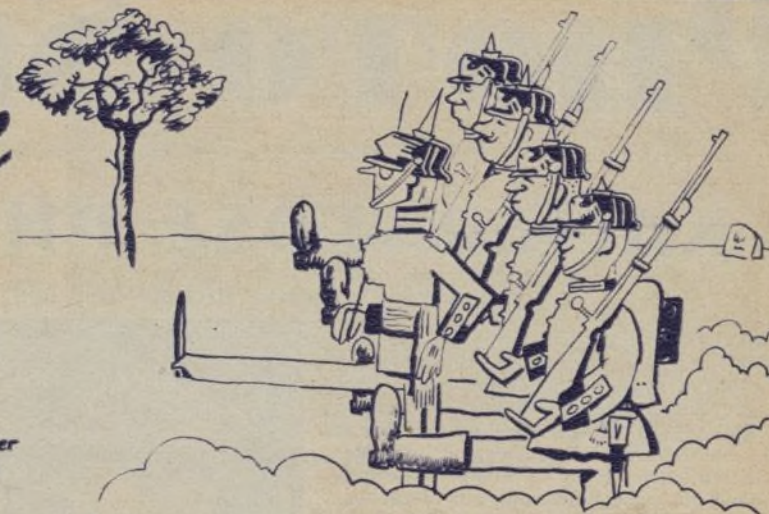
Es ist selbstverständlich, dass eine Mutter nur nach den Klängen von Chopins „Nocturno“ weint und die Kapelle den „Persischen Markt“ intoniert, wenn der Hauptdarsteller, wie weiland Ismael, in die Wüste

flieht. Denn diese paar Takte aus Kettelbys „Persischem Markt“ sind, seit es im Film Kamele zu sehen gibt, das Kamelmotiv. Man ist gewohnt, Kamele zu sehen, wenn man diese Melodie hört, oder man kann auch sagen, man ist gewohnt, diese Melodie zu hören, wenn man Kamele sieht. Ja, der optische Vorgang wäre bisher schwer gefährdet gewesen, wenn etwa zu diesen Klängen ein Mädchenpensionat sichtbar geworden wäre. Was wäre eine Verfolgung ohne das Motiv aus „Hans Heiling“ oder eine Negertanzszene ohne die allseits bekannte Wumba-Wumba-Musik.

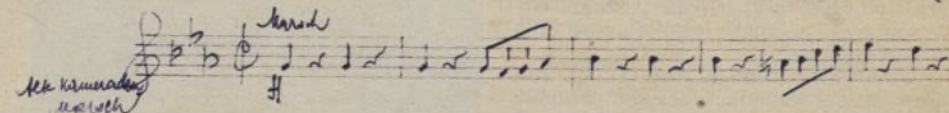
Da es auch sehr bald synchronisierte Wochenschauen geben dürfte, so heisst es auch hier Abschied nehmen von mancher lieben und vertrauten Weise. Das unheimliche Nahen von Lavamassen oder die Rauchwolken eines gewaltigen Petroleumbrandes kann man sich kaum noch ohne die Musik von Bece denken. Und wenn die ersten Helmspitzen auf der Leinwand erscheinen, pflegt der routinierte Kapellmeister natürlich den „Alte Kameraden“-Marsch anzustimmen. Dabei ist es allemal ziemlich gleich gewesen, welcher Nationalität diese Helmspitzen angehört haben. Als vor einigen Monaten die erste tönende ausländische Wochenschau, eine Art Reportage in Magazinform, eine Parade vor dem englischen König zeigte, spielte die vorüberziehende Kapelle natürlich das „God save the king“. Da ging ein hörbares Erstaunen durch das Parkett des Universums, denn das „God save the king“, das die gleiche Melodie hat wie „Heil dir im Siegerkranz“, war man natürlich nicht mehr gewohnt, im Kino zu hören. Damals erlebte man in einem kurzen Augenblick die ganze Abhängigkeit des Tonfilms von der herstellenden Nation. Ausserdem konnte man bei fast jeder Aufnahme hören, wie sich das Publikum rundherum wunderte, wie komisch die Ausländer zu den verschiedenen Bildern musizierten. In Wahrheit war es nämlich gar nicht so komisch. Es waren nur eben andere Klänge, die der fremde Tonfilm zu Bildern spielte, die uns unter anderen Melodien bekannt waren. Oh, man könnte eine hochgelehrte Abhandlung schreiben über dieses so überaus aktuelle optisch-akustische Thema, wenn man ein erfahrener Musiker wäre. Aber das bin ich nicht, und deshalb will ich nur noch auf die Gefahr des tönenden Kulturfilms aufmerksam machen. Der Kulturfilm wird künftig nur mit einem wissenschaftlichen Vortrag laufen ohne musikalische Untermauerung. Auch hier wird das Publikum künftig auf manche vertraute Einrichtung verzichten müssen. Die Zeiten, in denen der Kinokapellmeister „Auf, in den Kampf Torebehehero!“ zu spielen pflegte, wenn ein Hummer und ein Seestern aufeinander losgingen, sind vorüber. Auch zum Liebespiel der Weinbergschnecken wird man nicht wieder so bald Leoncavallos „Mattinata“ zu hören bekommen. Und niemals wieder wird eine Seenadei unter den Klängen von „Sonny Boy“ sterben. Denn dass man ohne die schluchzende Melodie dieses Al Jolson-Schlagers überhaupt sterben kann, das kann sich das deutsche Kinopublikum schon gar nicht mehr vorstellen.

Es heisst Abschied nehmen von den Kinoschlagern, denn jetzt hat der Tonfilm endgültig seinen Einzug in Deutschland gehalten und mit ihm eine neue musikalische Illustration.

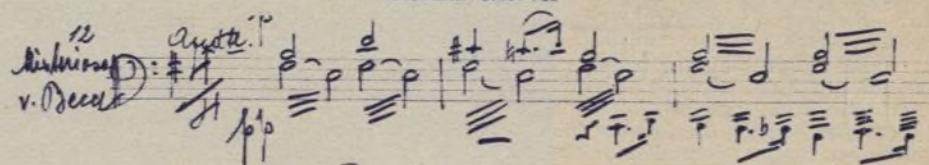
Fränze Schnitzer.



Der Marsch der  
Helmspitzen



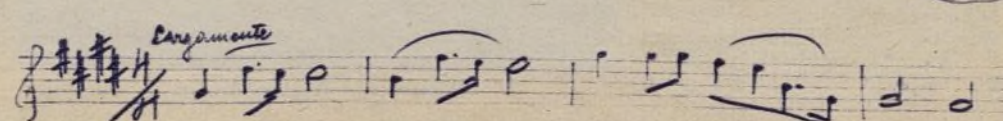
Der Star mixt sich die Töne selbst — das Ende der Filmmusik  
Norma Shearer



Wenn die Lava  
kommt...



Der Kultur-  
kino-Schlager





# PHOTO-SPIEGEL

## KAMERALOSE PHOTOGRAPHIE

Von Hans Reuter (Berlin). Mit fünf Aufnahmen des Verfassers

**E**xaktheit und Unbestechlichkeit der Darstellung charakterisieren in erster Linie die Leistungen der modernen Photographie. Mit photographisch-technischen Mitteln — sei es mit oder ohne Apparat — werden Wirkungen erzielt, die der menschlichen Hand versagt bleiben. Selbst die beste Zeichnung aus Menschenhand wird im Vergleich zur Photographie stets als ein subjektiv beeinflusstes Bild zu bewerten sein.

Bereits vor 200 Jahren (1727), also lange vor der Erfindung der Photographie durch Daguerre, entdeckte der Hallenser Arzt Dr. Heinrich Schulze, dass man mit Licht auf eine silbersalzhaltige Schicht zeichnen kann. Zur Beweisführung bediente er sich eines undurch-



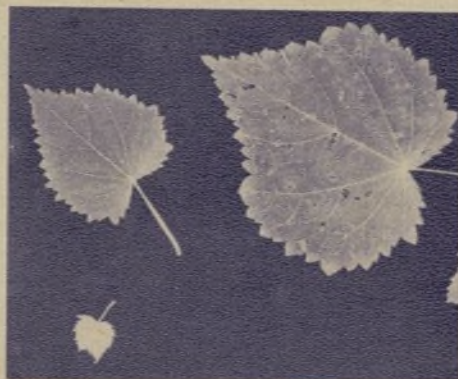
Lichtzeichnung eines alten Weinglases

dernea, ja sogar als die Photographie der Zukunft ausgegeben wird. An sich liegt dem Verfahren absolut nichts Geheimnisvolles oder Neuartiges zugrunde.

Zunächst: Welche Objekte sind für die kameralose Photographie besonders geeignet? Einmal alle fein konturierten Dinge, wie zarte Pflanzen, Blätter sowie extremitätenreichen Tierkörper, alle durchbrochenen Strukturen, Gewebe, Spitzen, Holzquerschnitte, aber auch geschliffene Steine, Glas, Schaum usw. Gleich ob es sich nun um durchsichtige oder undurchsichtige Dinge handelt, die anzuwendende Methode ist von einer geradezu verblüffenden Einfachheit. So braucht man etwa bei der Wiedergabe von Blättern diese nur auf die sauber



Kofferschüssel-Idyll



Blätter der Zimmerlinde

sichtigen Papiers, in das Wörter und Figuren eingeschnitten waren. Dieses Papier wurde auf eine mit silberhaltigem Schlamm gefüllte Flasche geklebt. Die Sonne, die ungehindert Zutritt durch die ausgeschnittenen Stellen zum Papier hatte, liess die Schrift nach kurzer Zeit dunkel und deutlich lesbar auf dem sonst ganz weiss gebliebenen Kreidesilberschlamm erscheinen. Dieses Verfahren geriet später in Vergessenheit, ebenso ähnliche Versuche von Davy und Wedgwood (1802), sicherlich, weil ein Mittel (unterschwefelsaures Natron erst 1890 von Herschel erfunden) zum Fixieren der Kopien fehlte; denn sobald die Schablone von der Unterlage entfernt wurde, wirkte auch schon das Licht auf die Schattenflächen, auf denen das Chlorsilber bisher unverändert geblieben war. — Auf diese Weise wurde die kameralose Photographie entdeckt, die, heute wieder neu ausgegraben, in vielen Blättern und Zeitschriften, um den Sensationshunger und das Unterhaltungsbedürfnis zu stillen, als etwas unerhört Mo-

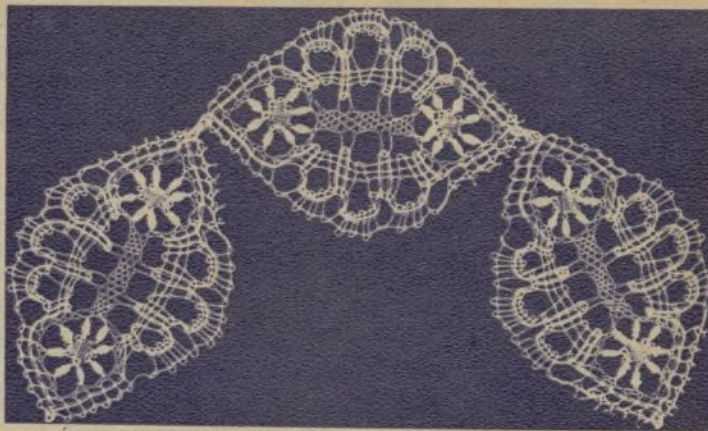


Blätter von Wiesenblumen

geputzte Glasplatte des Kopierrahmens zu legen. Hierbei wird genau, wie beim Kopieren eines Negativs (das betreffende Blatt wirkt ja jetzt als Negativ), das Papier eingelegt und der geschlossene Bildrahmen der Belichtung ausgesetzt. Die Blätter dürfen nicht ganz ausgetrocknet sein, da andernfalls das Licht nicht durch die feine Aderung, die ja das eigentliche Reizvolle abgibt, hindurchfinden kann. Die Schatten der undurchsichtigen Partien bleiben bei der Entwicklung weiss. Hierdurch erscheinen die Bilder der Objekte leuchtend klar und frei von jeglichem Ballast. — Reizvolle Schattenbilder, die auch durch ihren Reichtum an Mitteltönen wirken, ergeben sich beim Arbeiten mit durchsichtigen Körpern, z. B. aus Glas, besonders aber aus Kristall. Auf das planliegende Entwicklungspapier (mit oder ohne Zwischenschaltung von Glasscheibe) werden die Gegenstände aufgelegt, nachdem man vorher auf der Unterlage (möglichst weiss) die vorteilhaftesten Wirkungen der durchbrechenden Lichtstrahlen



ausprobiert hat. Viele dieser so entstehenden Lichtzeichnungen (z. B. von Gläsern mit geätzten Mustern) erscheinen fast als getreue Abbildungen des Originals. Ganz absonderliche Formen, deren Existenz man beim Betrachten der Gegenstände gar nicht vermutet, werden mit Hilfe des Lichtes von Kristallgefäßen aufgezeichnet. Die oft tief in das Glas hineingehenden Schliffe wirken wie Prismen, die das Licht in der mannigfachsten Weise ablenken oder umbilden. Auch Reflexe machen sich bemerkbar. Die Dauer der Belichtungszeit richtet sich ganz nach der Intensität des Lichtes. Steht eine genügend starke Lichtquelle zur Verfügung, dann gelingt es ohne weiteres, auch von lebenden Dingen, wie Fliegen, Ameisen usw., Aufnahmen zu machen. Natürlich erhält man nach dem vorgeschriebenen Kopierverfahren nur Negativabdrücke. Werden Positivbilder gewünscht, so ist der Originalabdruck als Negativ zu benutzen. Um die Kopierdauer beim zweiten Druck abzukürzen, ist das papierstarke (nicht kartonstarke Kopierpapier) auf der Rückseite mit Vaseline oder einem anderen, nicht verharzenden Fettstoff zu bestreichen. Von Bedeutung ist noch, welches Papier Verwendung findet. Die Verarbeitung des an sich wenig gradationsfähigen Auskopierpapiers macht zu sehr vom Sonnenlicht abhängig. Ein schnelleres Experimentieren ist mit Kunstlichtpapieren möglich. Diese dürfen allerdings nicht



Abdruck einer Spitze

zu empfindlich sein oder zu hart arbeiten. Weiches oder zu kontrast arbeitendes Material scheidet daher von vornherein aus.

## MIT DER KAMERA AN DIE RIVIERA

Von Thomas Mendelssohn. Mit drei Aufnahmen des Verfassers

Wenn ein Kameramann auf Reisen geht, nimmt er auch seine Kamera mit; fährt er aber nach dem Süden, so sollte er sie auf jeden Fall einpacken, denn der Süden ist das Paradies der Photographen. Stets schönes Wetter und viel, sehr viel Licht, das ist der Süden in seinem Auge. — Aber schon beim Kofferpacken tauchen die ersten Schwierigkeiten auf: Was soll und darf man alles mitnehmen und was wird man dort unten wohl kaufen können? Die Kamera und einige Films (siehe weiter unten!) gehören selbstverständlich in den Koffer. Wenn es nicht zu viel ist, kann man es unbesorgt mit über die vielen Grenzen nehmen, die man passieren muss, bevor man in das gelobte Land kommt. (Nach Dietze, „Presse-Illustrationsphotographie“, 6. Auflage, gelten in den in Frage kommenden Ländern folgende Zollbestimmungen: Frankreich: Zollfreiheit für eine gebrauchte Kamera, bis zu zwölf Kassetten und Zubehör; Italien: nur eine gebrauchte Kamera zollfrei, nicht dagegen sonstige Materialien; Schweiz: zum Reise-



Friedhof und Kirche von Menton

April, 16 Uhr. Blende 7. Belichtung  $\frac{1}{10}$  Sekunde. Zeiss-Ikon-Filter mittel. Perutz-Grünsiegel-Film. Skopar 4,5

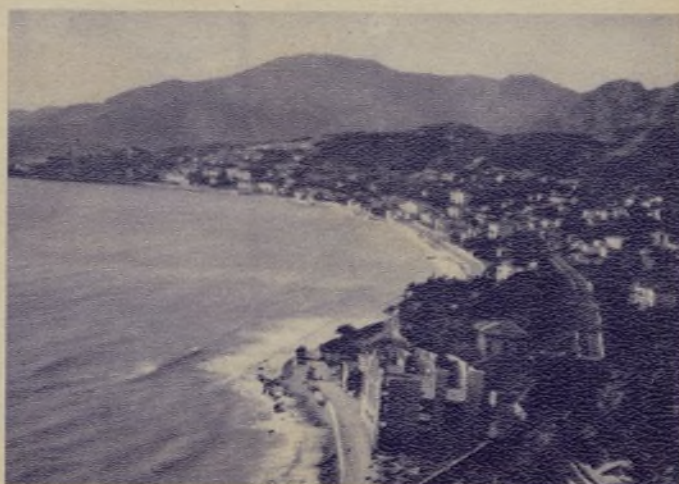
gepäck gehörende Platten oder wenige Films bei vorübergehendem Aufenthalt zollfrei.)

Auf die Entwicklungskünste der Händler kann man sich noch weniger verlassen als bei uns, und deshalb sollte sich ein ernsthafter Amateur darauf einrichten, selbst zu entwickeln (wenn er es nicht vorzieht, das zu Hause nach seiner Rückkehr zu tun). Besonders während der Hochsaison arbeiten die Händler wegen der grossen Belastung schlecht, und man findet nur selten ein Geschäft, wo gut entwickelt wird. Chemikalien bekommt man nach einigem Suchen überall. An Negativmaterial ist die Auswahl meist beschränkt: überall findet man Kodak- und Agfa-Films, manchmal gibt es auch Zeiss-Ikon-, Plavic- oder Gevaert-Films. Lumière-Platten bekommt man ebenfalls, nicht aber immer die Farbenplatten dieser Firma, obwohl das Land besonders zu ihrer Benutzung reizt. Es ist also am besten, man nimmt sich so viel Platten und Films mit, wie man vor den Zollbeamten zu verantworten sich getraut.



La Mortola

April, 15 Uhr. Blende 9. Belichtung  $\frac{1}{15}$  Sekunde bei klarem Himmel. Plavic-Film. Skopar 4,5



Bucht von Garavan

Januar. Skopar 4,5. Filter. Perutz-Grünsiegel-Film



Bei der Bestimmung der Belichtungszeit muss man vorsichtig sein und darf sich — wenigstens am Anfang — nicht auf das Gefühl verlassen, denn man wird infolge der veränderten Lichtverhältnisse bestimmt falsch schätzen. Man benutzt am besten eine Belichtungstabelle, die für alle Breitengrade eingerichtet ist (Rheden-Tabelle mit dem Einsatz für Südeuropa), oder einen guten optischen Belichtungsmesser. Nach dem ersten Dutzend Aufnahmen wird man dann schon die

Zeiten einigermaßen richtig schätzen können. Selbstverständlich muss man auch Gelbfilter in verschiedenen Stärken mitnehmen, aber man darf nicht hoffen, damit auch nur eine Wolke auf die Platte bannen zu können, denn die gibt es — ausser über dem Gebirge — nicht. Man muss sich also darauf beschränken, den Himmel nicht weiss wiederzugeben, sondern durch ein Filter als helles Grau, das dem Helligkeitswert des Himmels entspricht. — Zu erwähnen wäre ferner

noch, dass man im italienischen Grenzgebiet vorsichtig sein muss, da dort das Photographieren verboten ist. In solchen Gebieten einem plötzlich auftauchenden Karabinieri gegenüberzustehen, ist nicht besonders angenehm.

Zum Schluss noch einige wichtige Vokabeln: Bloc-Film: Filmpack (manchmal auch film-pack); plaque: Platte; chassis: Kassette; adapter: Filmpackkassette; epreuve oder copie: Abzug; developper: entwickeln.

## DOME SEHEN DICH AN...

Von Werner Goldschmidt

Im Anfang war Albert Renger-Patzsch. Und nach ihm kam die Sintflut der photographischen Kunstkonjunktur. In ihr schwammen die Epigonen und Effekthascher, die Vonoben- und Vonuntenphotographen. Nachdem während dreier Jahre die Hirne total verwässert wurden, treten die Fluten allmählich zurück, es wird Ebbe, und mit der nötigen Distanz kann man jetzt allmählich erkennen, wer sich gerettet hat.

Zu diesen ganz wenigen, die ohne Konzessionen an den plötzlich entdeckten Geschmack einer photobegeisterten Menge ihren Weg gegangen sind, deren Arbeiten auch vor einem geläuterten Qualitätsempfinden standhalten, ohne dass man bei einem Wiedersehen mit ihnen sich darüber wundern müsste, so etwas früher einmal schön gefunden zu haben — zu diesen ganz wenigen guten Photographen gehört Albert Renger-Patzsch.

Erfolg ist bekanntermassen ein zweischneidiges Schwert. Eine Zeitlang schien es, als ob dem Renger-Patzsch der Erfolg, den er mit seinen Photos hatte, nicht gut bekommen wäre. Seine Arbeiten bekamen etwas Klischeehaftes und er war zeitweise von Manier nicht mehr allzu weit entfernt.

Nun bringt er zusammen mit Dr. Willy Burmeister im „Deutschen Kunstverlag“ ein Buch „Norddeutsche Backsteindome“ und rechtfertigt damit in glänzender Weise die Begeisterung, die man ihm als Photographen entgegengebracht hat.

So kühl und so vorsichtig man im Urteil über Photobücher geworden ist, die einen im Laufe der letzten Jahre angesehen haben — dieses Buch ist eine Tat. Man verstehe das richtig. Es ist nicht allein dieses, dass der Photograph es so herrlich verstanden hat, bei der Wiedergabe der Kirchen und einzelner ihrer Teile das kunsthistorisch-Interessante schön aufzuzeigen; es ist auch nicht, dass er mit seinem Photoapparat den ein-



Der Herr Kapitän ...

Herbert Gehr, Steglitz, phot.

fachsten Menschen an die Hand nimmt und ihm nun die Augen öffnet, ihm diese „transzendentalen Gebete in Stein“, wie Burmeister in der Beschriftung zu den Photos sehr schön sagt, ganz nahe bringt, deutlicher, konzentrierter, nackter in der Schönheit ihrer romanischen oder gotischen Formen und Ornamente, dass der Geist spürbar wird, den die steinerne Form umschliesst.

Es ist vielmehr, dass man hinter den Bildern dieses Buches ganz eindringlich die wahre Ethik der Photographie spürt. Alle Diskussionen darüber, ob die Kunst eine Kunst sei, ob sie keine Kunst sei, ob sie eine soziale Angelegenheit sei und ob sie scharf oder unscharf zu sein habe, erübrigen sich, wenn man den Weg erkennt, den die Photographie in diesem Buch begeht, nämlich:

Mittler zu sein zwischen dem einfachen Menschen und der Umwelt, die sich ihm verschliesst. Aber nicht nur Mittler zu umgestürzten Würfelbechern, zu schiefgesehnen Kaffeetassen und aufgerissenen Affenmäulern, sondern Führer zu jenen Gebieten, deren Schönheit, wie hier, nur einem kleinen Teil von Menschen sichtbar wird, vielen anderen aber meist verschlossen bleibt.

Dann wäre noch zu sagen, dass Willy Burmeister zu den Bildern einen Text verfasst hat, der kunsthistorisch mit tiefem Verständnis geschrieben ist, so geschrieben, dass ihn auch der Laie mit Vergnügen lesen kann. Leider ist dieses schöne Buch sehr teuer — es kostet 24 Mark.



Fussgängerbrücke in Görlitz

Ewald Höniks phot.

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.



# TON BILD

ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 4



*Die berühmte Zigarettenspitze – aber kein Edgar Wallace!*

*Die Filmschauspielerin Mary Kid*

*Binder phot.*

Ayuntamiento de Madrid



# DAS KÄNGURUH

Von Flimmericus

Howson

Müller sass auf einem grossen Lastwagen neben dem Kutscher. Hinter ihm stand eine umfangreiche Kiste, auf der mit grossen Buchstaben die Worte gemalt waren: Vorsicht! Nicht stürzen! Langsam fuhr der Wagen durch das Tor. „Was haben Sie da, Herr Müller?“ fragte der Pförtner.

„Das Känguruh für die Trickaufnahme.“

„O je, kann man das nicht mal sehen?“ „Ich kann doch hier im Hof unmöglich die Kiste aufmachen, Verehrtester! — Das Tier läuft mir ja fort!“

Der Pförtner näherte sein Gesicht einem der Löcher, die offensichtlich der Luftzufuhr dienten, zog aber seine Nase gleich wieder zurück.

„Puh! Ihr Känguruh riecht aber nicht gut!“

„Wenn Sie eineinhalb Tage in einer Kiste eingeschlossen sind, würde auch nicht gerade Ozon darin enthalten sein“, polterte Müller. „Aber nun lassen Sie mich mal weiter.“

Der Wagen holperte über den Weg zum Atelier.

„Vorsichtig, Mensch! — Mit Hackepeter können wir nichts anfangen!“

Auf die Kunde von Müllers Ankunft sammelte sich die ganze Belegschaft um den Wagen.

„Zurücktreten, Kinder! — Ihr macht mir das Tier scheu!“

„Och, Herr Aufnahmeleiter, nur ein Stückchen Känguruh möchte ich sehen!“

„Wirst's morgen in natürlicher Grösse bewundern können, Maxe. — Aber nun geht mal alle auf eure Posten und stört mich nicht beim Abladen.“

Niemand rührte sich.

„Kreuzmillionendonnerwetternochmal!“

Das half. — Die Männer zogen sich brummend zurück.

Die Transportarbeiter wollten bereits die Hebestangen ansetzen, aber Müller wehrte ab: „Das geht nicht! — Holt mal den kleinen Kran.“

In diesem Augenblick kam der Regisseur vorbei: „Na, Müller? — Alles geklappt?“

„Jawoll! — Tadellos und fehlerfrei angelangt!“

„Wo wollen Sie das Tier stehen lassen?“

„Ich schaffe es mit dem Aufzug in den Keller, sperre es dort ein, nehme den Schlüssel an mich und werde die Fütterung selbst besorgen. Die Anweisung habe ich mir von Hagenbeck geben lassen.“

„Schön! — Achten Sie darauf, dass der Wächter hier des Nachts des öfteren vorbeigeht.“

Müller nickte eifrig. Der Regisseur empfahl sich. Der Kran kam. Die Kiste wurde heruntergehoben, in den Aufzug geschoben und in den Keller befördert. — Müller schloss den Verschlag hinter sich zu, nachdem er sich aus der Kantine allerhand Grünzeug geholt hatte, und hantierte geheimnisvoll hinter der Tür.

„Mensch!“ sagte Maxe zu seinem Kameraden. „Det Biest hat 'n Jewicht?! — Janz kolossal!“

Müller kam aus seinem Verschlag, schloss die Tür sorgfältig hinter sich ab und seufzte erleichtert.

„Nun wollen wir mal frühstücken.“

Als bald schwebte Frau Mönkebie, die Garderobiere, mit einem Riesentablett aus der Kantine und verschwand in Müllers Zimmer.

Nach zwei Tagen wurde Müller nervös. Alle zwei Stunden rannte er in den Keller.

Die Mönkebie schimpfte: „Seitdem det Vieh da unten is, kann man iebahaupt nicht mehr mit ihm auskommen.“

Müller stand bei seinem Regisseur und rang die Hände:

„Die Geschichte mit dem Känguruh muss aber jetzt gemacht werden! Ich kann das Tier nicht mehr bändigen!“

„Morgen, mein Lieber. — Sie wissen doch, durch die Krankheit der Wana wird die Dekoration erst heute erledigt.“

Müller quetschte einen Seufzer heraus und schlich davon.

Am nächsten Tage stellte es sich heraus, dass die Aufnahmen wiederholt werden mussten.

Und dann — endlich sprach der Meister doch mal das grosse Wort: „Nun wollen wir das Känguruh drehen.“

Müller eilte in den Keller. — Alles fieberte vor Erwartung.

Plötzlich krachte es in der Tiefe — jemand schrie — man lauschte erschrocken — dann unterschied man Müllers Stimme:

„Halt iiiih!“



Einige Arbeiter rannten in den Keller. Auf der Treppe stiessen sie mit Müller zusammen, der mit rotem Kopf völlig ausser Atem herauftraste.

„Es ist entsprungen! — Es hat einer heimlich an der Tür gedreht!“

Alles stürzte an die Balustrade, die an der Aussenwand des Ateliers entlang lief. Man wollte wenigstens noch ein Zipfelchen von dem Känguruh sehen.

Jedoch nirgends war eine Spur von dem Tier zu entdecken.

Müller hatte sich fassungslos auf einen Stuhl fallen lassen.

„Gehen Sie nach Hause!“ sagte der Meister. „Erholen Sie sich! — Es wird auch ohne Känguruh gehen.“

Müller erhob sich schwankend und wurde von zwei Arbeitern hinausgeleitet.

Es verging eine Woche — Müller kam nicht wieder.

„Wat is'n los, Frau Mönkebie?“ fragte Maxe eines Tages. „Kommt Müller nicht wieda?“

„Nee.“

„Nanu?“

„Ja, in der Kiste war nur 'n bissken Ziegen-dreck und vertrocknete Kräuter.“

„In der Kängurukiste?“

„Ja. — Und in einer Ecke des Kellers liegt ein Haufen Steine.“

„Und das Känguruh?“

„... war nie in der Kiste drin.“





# MOMENTAUFNAHMEN AUS RUSSISCHEN KINOS

## I. Das Orchester im Vorraum.

Musik und Stimmengewirr. Menschen an kleinen Tischen, Rauchschwaden, ein kleines Büfett mit Obst und Gebäck. Gänge nach links und rechts, vorn und hinten, Säulen dazwischen. „Tschai!“ ruft einer, das Teeglas in der Hand — wir befinden uns im Vorraum eines Moskauer Kinos.

Drin wird gespielt. Draussen sitzen die Wartenden, unterhalten sich gedämpft und rauchen. Stehen auf den abgetretenen Teppichen, Moskauer Arbeiter mit ihren Mädchen, Chinesen, Tartaren, Georgier mit pechschwarzem Haar und gelblichem Teint. An den Säulen Filmphotos, die den sozialistischen Aufbau darstellen. In einer Ecke ein Stehpanorama zum Kurbeln — die einzelnen Phasen der „Pjatiletka“, des Fünfjahrplans, werden sichtbar. Rotarmisten promenieren in ihren langen Mänteln, langsam, würdig. Die Türen öffnen sich, Moskauer Volk zieht hinaus, neues Moskauer Volk zieht in Schwaden hinein — —

## II. Der Kulturfilm im Varieté.

Das Innere eines Leningrader Kinos, hoch, weiträumig, stuckbesetzt, ersichtlich ein Theater aus zaristischer Zeit. Auf der Bühne ein Musikclown mit rotgepudelter Nase, eine ungeheuerliche Trompete in der Hand. Er tanzt und tutet und deklamiert währenddessen die Strophen eines langen satirischen Poems — ganz wie in der Scala, wäre der Gast versucht zu denken. Jedoch es ist nicht ganz wie in der Scala. Die Zerrtöne der Trompete sind zwar unpolitisch, aber um so politischer sind die Strophen. Und so werden die Zerrtöne zu einer eigenartigen, hass- und hohngefüllten Pointierung des politischen Chansons. Das

*Die französische Schauspielerin Edith Jehanne in dem Film »Tarakanowa, die falsche Zarentochter«*

D. L. S.



Aus dem Film »Der weisse Teufel«

Ufa

Publikum sitzt, horcht und entläßt sich in Lachen und Beifall.

Das Publikum sitzt, sieht und verharret



Alter Bauer aus Eisensteins  
»Generallinie«

in andächtigem Staunen. Fünf Minuten später. Eine Leinwand ist heruntergelassen, und die Bilder eines Propagandafilms folgen einander, eines Films von Baumwolle, Durst, Traktoren und Sowjets. „Turksib.“ Man sah ihn später in Berlin, und auch hier sass das Publikum in andächtigem Staunen. Nur dass die Zusammensetzung des Auditoriums eine andere war, in Leningrad und in Berlin. In Berlin ein wohlhabendes Publikum, das die künstlerischen Vorzüge des Films zu werten unternimmt. In Leningrad ein Publikum aus Arbeitern, Angestellten und Funktionären, deren jeder zu jeder Einzelheit, jedem Traktor, jeder Schienenschwelle in einem unmittelbaren Verhältnis steht.



Ivan Mosjukin in dem Film »Der weisse Teufel«

## III. Das Publikum in Moskau und Leningrad.

Wie sie sitzen. Wie sie gucken. Die Gesichter flach nach oben. Grosse, naive Augen, schwere Gesichtszüge, den Mund halb offen, gespannt. Die Männer in grauen, dicken Mänteln, hochgeschlossen, oder in Joppen und Kniehosen mit Schaftstiefeln und Gamaschen. Die Frauen, leicht an die Männer gelehnt, mit Kopftüchern und glänzenden Dorfäugen, ebenfalls in grauen dicken Mänteln.

Und die Aufmerksamkeit. Und das Staunen. Was da geschieht, ist vielen neu und den anderen eine Bestätigung. Und allen eine wichtige Sache. So wichtig wie die Arbeit am Tage, in der Fabrik, im Sowjet, wie die Diskussionen im Klub, wie der Aufmarsch am roten Feiertag, wie — und hier mündet das russische Kino — der Versuch des Aufbaus des ganzen Systems.

P. A. O.



## Hollywood? Hollywood!

Ein Chanson von Max Kolpe.

Verleih: privat.

(Der Titel „Glanz und Elend der Filmstars“ wurde von der Zensur verboten.)

Man liest:

Von Wolkenkratzern mit fünfzig Etagen,  
von prunkvollen Palästen,  
von Luxustierchen und rassistigen Cars...

Man hört:

nur von den Millionengagen,  
die „sie“ verjubeln in Orgien und Festen,  
in den Spielklubs und Bars.

Und sagt dann:

C'est Hollywood!  
That's Hollywood!  
Das ist Hollywood!  
Das Paradies der Stars.

Aber:

Man liest nicht:  
Von jenen andern „Millionen“,  
die nach Engagements lungern  
vergebens während des ganzen Jahrs.

Man hört nicht:

Dass sie in Dachkammern wohnen,  
dass sie darben und elend verhungern  
vor den Spielklubs und Bars...

Und sagt nicht:

C'est Hollywood!  
That's Hollywood!  
Das ist Hollywood!  
Das Paradies der Stars.

(Dieses Chanson kann zu jeder beliebigen Kino-  
musik gesungen werden. Auswechselbare happy  
end auf Wunsch beim Verfasser erhältlich.)



Die G'schamige  
Mary Moran  
Metro-Goldwyn



Figurine von Professor Richard Teschner

Als Max Goldschmidt aus Wien mich auf meiner letzten Reise nach Hollywood begleitet und dort jenen Film gedreht hatte, in dem so ziemlich alle Hollywooder Stars auftraten — fing er damals an, von einem Film zu träumen, in dem kein einziger lebendiger Star vorkommen sollte? Kein Star, kein Statist, nichts, was da fleugt und krecht, was eine Rolle auffassen, eine Gestalt interpretieren, Allüren annehmen, dem Regisseur widersprechen könnte? Oder hatte er in Dollywood (das Wortspiel ist von Charlie Chaplin, „Dolly“ bedeutet bekanntlich „Püppchen“) eine gewisse Abneigung gegen jenes Püppchenhafte gefasst, das nur sozusagen lebendige Mimen aufbringen können, denn eine Marionette hat immer Charakter.

Gleichviel, Max Goldschmidt kehrte nach Wien zurück und verband sich dort mit dem wohl grössten zeitgenössischen Marionettenbildner, Professor Richard Teschner, um eine Anzahl kleiner Filme herzustellen, in denen alle Rollen von Puppen dargestellt werden sollten. Der erste dieser Filme „Traum im Karneval“ ist nun fertig.

Es ist ein kleines galantes Rokokospiele von einer schönen Frau, die auf dem Heimweg vom Ball von drei unheimlichen Masken geängstigt wird, von dem Galan, der darauf heldenhaft den Degen zieht, von dem Hündchen, das unterdessen, in den angstvollen Träumen Madames, zu einem gefährlichen Drachenwesen anschwillt, von allerhand argem Unfug von ganz unglaublichen Nachtgespenstern —

## Traum im Karneval

Der erste Marionettenfilm / Von Arnold Köllriegel

und wie am glücklichen Ende des Spieles der süsseste kleine Mohr, der Madame die Morgenschokolade gebracht hat, diskret einen Vorhang vorzieht vor ein Rokokobett. —

Das alles, wie gesagt, von kleinen Puppen dargestellt, die aber natürlich auf der Filmleinwand die Dimensionen von wirklichen Menschen gewinnen. Ist das Experiment schon einmal ernstlich versucht worden? Ich weiss es nicht. Das eine steht fest: Marionetten von Richard Teschner sind mehr als Marionetten, sie sind, möchte man sagen, mehr als Menschen! So ein Mensch hat Fehler, er lebt irgendwie falsch, entfernt sich von seinem Typ, seiner Idee, seiner Persönlichkeit — so eine Teschner-Puppe ist so, wie sie ihr Schöpfer gewollt hat. Der Gedanke nun, der gespenstische Gedanke, einen ganzen Film von Puppen-



Der Film-Puppenspieler in seinem Puppenatelier



Das Hündchen und der Mohrenknabe



Der Puppen-Star



Der grässliche Traum



Figurine von Professor Richard Teschner

schatten spielen zu lassen, beruht darauf, dass der lebende Mensch ja doch niemals ganz dem künstlerischen Willen eines andern gehorcht, eines Dichters, eines Regisseurs. — Püppchen kann man nach Belieben drehen.

Aber, wenn das nur wahr ist! Diese bequemen Stars des Professor Teschner, die man nach der Vorstellung aufhängt, statt ihnen Soupers zu geben, Stargagen, Autos, Villen — wenn sie nicht hängen, sondern vor der Kamera agieren, entfalten sie, auch sie, nicht zu viel Eigenleben? Ich will über den Karnevalsfilm nichts sagen, den muss man sehen und wird man sehen — aber wenn ich seinen verehrten Darstellern etwas vorzuwerfen habe: sie sind mir zu menschlich! Nichts Menschliches ist ihnen fremd, ausser natürlich dem Hündchen. Die „Leading Lady“ erinnert mich an — — nein, ich irre mich, es ist natürlich in ganz Hollywood nicht ein einziges Menschenantlitz so ausdrucksvoll!

## Unsere Lieblinge werden gesammelt

Briefmarken, Schmetterlinge, Vasen und Fahnenbilder werden gesammelt — Mark Twains Onkel sammelte sogar Echos, warum sollen da unsere Film-Lieblinge zurückstehen, warum soll man sie nicht in Alben kleben und sie hin und wieder liebevoll übers Gesicht streicheln? Wenn man nicht die Originale bekommen kann, nimmt man auch mit den Porträts vorlieb, und so ist für all die begeisterten Sammler eine eigene Industrie hervorgeblüht: die Filmpostkarten-Industrie!

Wir haben eine Filmpostkarten-Verkäuferin interviewt: Das Geschäft geht grossartig. Die Sammler, meist sind es Sammlerinnen, wollen nicht nur ein Porträt ihres Lieblingsschauspielers haben, um ihn über ihr Bettchen zu hängen — nein, sie wollen diesen, ihren Schauspieler in sämtlichen Rollen vorrätig haben; hat Harry Liedke einen neuen Film gedreht, geht die Hausse in Harrys los. Nun haben die meisten Verehrerinnen auch noch die Spezialität, diese neuerworbene Postkarte an den Helden persönlich einzuschicken, mit Rückporto und der Bitte um eigenhändige Unterschrift; so etwas erhöht den Wert der Sammlung um ein beträchtliches. Auch hier hat die Postkartenindustrie zur Entlastung der Schauspieler vorgesorgt. Viele Karten tragen ohne Preiserhöhung die Faksimileunterschrift des Porträtierten, und auch dieses Faksimile genügt schon vielen Sammlern. Der Verkauf der Künstlerkarten ist reines Saisongeschäft: hat ein Film eingeschlagen, gehen die betreffenden Porträts wie warme Semmeln — ein Versagen des Films bedeutet auch Absatzstörung auf dem Sammlermarkt. Nur die neuesten Schlager gehen, Helden alter Filme werden fast gar nicht gefragt — so ist Asta Nielsen zurzeit ein schlechtes Geschäft. Wir haben so lange keinen Film von ihr zu sehen bekommen, was brauchen wir da Ansichtskarten — Filmruhm ist vergänglich. Nicht allein die Qualität erobert die Herzen der Sammler — Hauptsache ist Quantität, man will seinen Liebling möglichst oft sehen — und dann kaufen! Auch Chaplin muss weit zurückbleiben hinter Harry und Henny Porten, denn er bringt nur einen Film pro Jahr heraus, und die anderen beiden ein Dutzend!

Greko.



Agnes Petersen und Victor Varconi  
in dem Film „Rhapsodie der Liebe“  
Regie: Stefan Szekely



# PHOTO-SPIEGEL

## BILDAUFMACHUNG

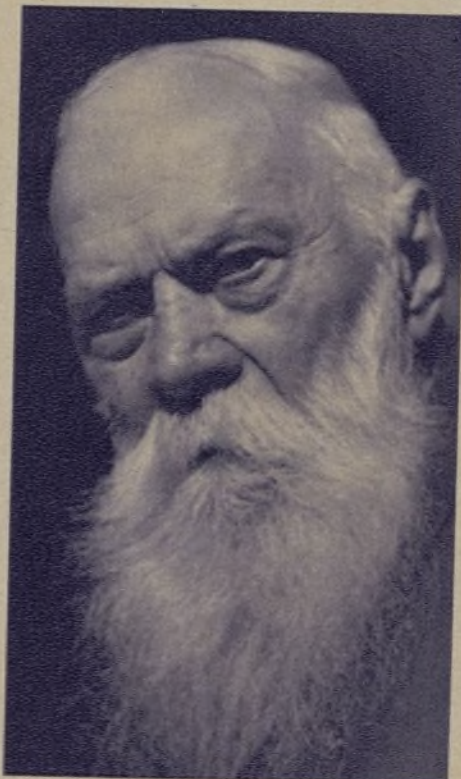
Geschmack und Geschick / Von Hans Kohout (Essen)

Durch die Kritiken der Ausstellungen und Wettbewerbe zieht sich wie ein roter Faden die Beanstandung der Bildaufmachung. Gedanklich möchte es erscheinen, als wenn die Wahl der Aufmachungsmittel, weil sie in das Gebiet der Kultur hineinreicht, die schwierigere, die Aufklebearbeit dagegen, weil rein technisch, die leichtere Arbeit wäre. Erfahrungsgemäss ist diese Annahme unzutreffend. Im Gegenteil, wo Bildkultur vorhanden, fehlt es zumeist an der Handfertigkeit, und wo diese besteht, an der Kultur. Nur ganz vereinzelt finden wir beides, Kultur und Handfertigkeit, vereint. Die Bildaufmachung kommt vorwiegend in Frage für:

1. die Mappenaufbewahrung,
2. Albums,
3. die Rahmung.

Hinsichtlich der Aufmachung ist es durchaus nicht gleichgültig, für welche Aufbewahrungsart ein Bild bestimmt ist. Vom Geschmacksstandpunkt wird es z. B. nur in wenigen Fällen möglich sein, ein Mappenbild ohne weiteres mit Rahmen zu versehen und an die Wand zu hängen. Es sind da vielerlei Punkte inneren und äusseren Einflusses zu berücksichtigen. Abgesehen vom Gehalt des Bildes selbst, ist ein Wandbild nicht Ding an sich, sondern Teil des Raumes. Hieraus ergeben sich so viel Berührungspunkte, die einerseits vom Raum auf das Bild und zum anderen vom Bild auf den Raum hinwirken, dass nur feinsinnige Abwägung zwischen diesen Zusammenhängen das Richtige treffen wird. Bei Lichtbilderausstellungen werden dieser Frage oft Zugeständnisse gemacht, obzwar auch hier schon von der Bildaufmachung mit ziemlicher Sicherheit auf Geschmack und Geschick des Ausstellers geschlossen werden kann. Auch das Bild im Album wird nicht ohne weiteres in die Mappe und umgekehrt das Mappenbild nicht ohne

weiteres in das Album übertragbar sein. Hier sprechen künstlerische Gesichtspunkte mit sowie diejenigen der Bildgrösse. Der Mappe wird wohl ausschliesslich das Kunstblatt vorbehalten bleiben, dem Album aber das Andenken- und Erinnerungsbild. Gibt es nun Regeln, nach denen sich ein bestimmtes Gesetz für die



Studienkopf

Photo Gordon

Bildaufmachung aufstellen liesse? Nein! Weder für den Geschmack noch für die Arbeitsweise des Aufklebens. Nur Anhaltspunkte lassen sich geben, auf die entsprechend wachsender Erfahrung aufgebaut werden kann.

Zuerst der Geschmack. Für Bilder, die in neutralen Farben gedruckt sind, und das sind alle ungetonten Entwicklungs- und Auskopierdrucke, ferner alle Edeldrucke in Schwarz und Dunkelbraun, scheiden Vorstoss und Aufklebepappen in blauer, roter, gelber, grüner und schwarzer Farbe von vornherein aus. Eine Ausnahme macht allein der Vorstoss in Schwarz. Er kann für Bilder von alten Stadtwinkeln, altem Gemäuer und für Nachtaufnahmen gut angewandt werden, jedoch darf er höchstens 1 Millimeter breit sein. Für farbige Bilder kommen unter Umständen auch farbige Untergründe in Frage, aber nur dann, wenn der Farbton des Vorstosses sowohl wie der Aufklebepappe durch Schwarz stark gedrückt ist. Grelle Farben sind für alle Fälle zu verwerfen. Zweck des Vorstosses ist das Hervorheben des Bildes vom Untergrund. Erreicht man das durch keinen gleichwie getönten Vorstoss, so lässt man ihn weg. Die Aufklebepappe hat nicht nur den Zweck, die Flächenwirkung des Bildes zu steigern, sondern auch den Farbton des Bildes zu heben. Man lege ein Bild nacheinander auf gelbe, grüne, blaue, weisse und schwarze Pappe, der Beweis für die vollkommen verschiedene Wirkung wird erbracht sein. Im allgemeinen gelten folgende Richtlinien:

Für Bilder in neutraler Farbe, wie Schwarz, Dunkelbraun, sind verwendbar Aufklebepappen in Schwarzgrau (nicht blaugrau), Weiss, Gelblich (chamois), Dunkelschwarzbraun (nicht rotbraun). Vorstoss der drei ersten Farben hell-schwarzgrau, zu der vierten in der Farbe der Aufklebepappe, jedoch mehrere Töne



Gänsemarsch

Bromölumdruck von Cecile Mchlup, Wien





**Träumerei**

Willinger phot.

heller, oder dunkelschwarzgrau. Sehr wirksam ist auch der doppelte Vorstoss, d. h. eine Abkantung in Weiss zwischen Vorstoss und Aufklebepappe, jedoch ist die weisse Kante so schmal zu halten, dass sie nur andeutungsweise hervortritt.

Die Rahmung: Ein sehr heikler Stoff, schriftlich, ohne greifbare Beispiele, kaum zu behandeln. Immerhin gelte folgendes: Der Rahmen soll nicht nur Bildabschluss, sondern auch Ueberleitung zur äusseren Bildumgebung sein. Rahmen, die in ihrer Farbe und der Form das Bild beeinträchtigen oder wenn in der Gesamtbetrachtung zuerst der Rahmen und dann erst das Bild ins Auge fällt, sind unbrauchbar. Grösste Einfachheit in der Rahmung zeugt meist von hoher Bildkultur. Die äussere Kante der Rahmenleiste möge nicht von der Wand absteigen, sondern mit der Wand abschliessen, also an diese anliegen. Ein Beispiel für die Rahmenleiste gebe die längsdurchschnittene runde Stange, übrigens in mehr oder weniger feiner Verarbeitung für die Rahmung von Lichtbildern gleich gut verwendbar. Von der Farbe lässt sich schriftlich nur sagen, dass goldene und silberne Rahmen für das Lichtbild ebenso ungeeignet sind wie grellfarbene.

Die Arbeitsweise der Bildaufmachung: Als Klebstoff wird nur Kleister aus Weizenstärke (nicht Puder) verwendet, den Kleister nicht zu dünn und nicht zu dick einkochen (während des Kochens fortgesetzt gut rühren), ferner ein Flachborstenpinsel, möglichst mit Bindfaden, nicht mit Blech gefasst, da sonst die Gefahr von Rostflecken besteht. Sauer gewordener Kleister ist zu ver-

werfen. Auf dünnem Papier gedruckte Bilder erhalten ihre beste Wirkung durch Ganzaufziehen. Der Arbeitsgang ist folgender: Stark ineinander gerollte Bilder werden zunächst über die scharfe, aber glatte Kante eines Tischkastens glattgezogen. (Vorsicht, keinen zu festen Zug ausüben, da sonst Knicke und Brüche unvermeidbar.) Hierauf wird das Bild auf einer Zinkplatte (Glas ist zu glatt) mittels Winkel und scharfem kleinen Taschenmesser beschnitten. Die Zinkplatte liegt auf flacher Tischplatte unter zehn Zeitungsblättern, um ein Rutschen zu verhüten. Das beschnittene Bild wird mit sämtlichen Fingern der linken Hand fest auf die Anstreichunterlage gedrückt. Der Aufstrich des Kleisters erfolgt mit nicht zu stark versehenem Pinsel zwischen den Fingern und, was ausdrücklich betont sei, immer nur von der Mitte der Klebfläche aus. Der Kleister muss sehr gut verstrichen sein. Pfützen und Batzen sind gefährlich. Rollt sich eine Kante des Bildes durch den Aufstrich nach innen, so ist diese Kante sofort mit dem Finger niederzudrücken, bis sie vom Kleister so viel Feuchtigkeit aufgesogen hat, dass sie von selbst flach liegen bleibt. Diesem immer eintretenden Fall ist grösste Beachtung zuzuwenden, da durch das Innenrollen die Anstreichunterlage bekleistert wird, was der Untergang des Bildes, zumindest aber die Quelle von Schönheitsfehlern sein kann. Der Kleister darf nur so dünn aufgetragen werden, dass er beim Aufkleben nicht zwischen Bild und Unterlage hervorquillt. Hat das Bild vom Kleister so viel Feuchtigkeit angenommen, dass es von selbst flach liegen bleibt, so ist der Zeitpunkt zum Aufkleben gekommen. Ein kurzer, prüfender Blick über die angestrichene Fläche, ob überall Klebstoff aufliegt, besonders an den Rändern (gegebenenfalls Nachstreichen, von der Mitte aus), etwaige Unsauberkeiten sind mit einem Taschenmesser zu entfernen, und das Bild wird mit den vorher vom Kleister gereinigten Fingern schnell und sicher von der Anstreichfläche abgehoben, auf das bereitgehaltene Vorstossblatt aufgedrückt und über ein auf das

Bild gelegtes weisses Papierblatt erst mit der Handkante, dann mit dem Daumen und schliesslich, wenn nötig, die Ränder mit dem Rücken des Daumennagels fest und schnell angerieben. Unmittelbar hieran wird in der wie vorher beschriebenen Art auf die Rückseite des Vorstosses ein Papierblatt von der Stärke des Bildes über die ganze Fläche, also auch über den Vorstossrand, geklebt und hierauf das Ganze zwölf Stunden lang in einem Buch unter Druck gepresst. Dieses Verfahren hat auch den Vorzug, dass bei gerippter Pappe sich das Korn nicht durch das Bild drückt. Das Blatt bleibt nun vollkommen plan liegen. Sollte eine

**Im Kreis: Joko**

Ballé phot.



**Winter im Oberengadin**

Albert Steiner, St. Moritz, phot.



leichte Wölbung noch da sein, so verschwindet diese sofort durch leichtes Ziehen über die Tischkantenkante. Mittels Papierstreifen und Bleistift wird nun an allen vier Seiten von der Bildkante aus die Breite des Vorstosses angezeichnet und der Vorstoss mittels Lineal, besser mit einem Winkel, und Taschenmesser beschnitten. Das Bild ist nun fertig zum Aufkleben auf die Pappe, es wird nur

mit den Ecken angeklebt. Der unterste Rand der Pappe muss breiter wie alle anderen Ränder sein. Bei kartenstarken Papieren ist Ganzaufrichten nicht erforderlich, es genügt das Befestigen an den Ecken. Sehr bequem ist das Aufziehen mittels Kopierpresse, jedoch ist hierbei eine vollkommen kornfreie Zwischenlage zu verwenden, da sich andernfalls das Korn in das Bild hineindrückt.

## AM GARDASEE

Der vielgerühmte blaue Himmel Italiens macht es dem Photographen leicht. Die Lichtintensität der südlichen Landschaft schliesst von vornherein viele Schwierigkeiten aus, mit denen man in nördlichen Sphären zu kämpfen hat, und ist so gross, dass man zuerst, gewöhnt in Deutschland zu photographieren, sehr viel Ueberbelichtetes produzieren wird.

In der Ueberklarheit liegt natürlich auch eine Gefahr, der man vorbeugen muss; eine gewisse Tonigkeit macht oft erst den Reiz, auch der südlichen Landschaft aus. Anders im Hochgebirge, wo die Dünne der Luft alle Konturen ganz scharf heraustreten lässt und als Kunstmittel ausgenutzt werden kann.

Wirklich gute Photos fliegen einem, auch wenn das Atmosphärische und die starke Sonne gegeben sind, nicht so ein-

Oliven, schwarzgrüne Zypressen, blendendweisse Strassen, das ist die Landschaft am Vormittag. Dann, in der elften Stunde, kommt dem Nordwind vom Süden her eine Strömung entgegen, die „Ora“. Kräuselt sanft den See und treibt den langen, schaumigen Wellen kleine, kurze, entgegen. Auf der Mitte des Sees treffen sie sich. Man kann genau beobachten, wie sie eine Weile gegeneinander kämpfen, dann schläft der Nordwind langsam ein und die „Ora“ beherrscht das Wasser. Leicht und warm bläst sie heran, bringt Weiches, verwischt die scharfen Konturen, hüllt alles in einen leichten mittäglichen Dunst, der sich über die blitzende Landschaft legt. Das ist der Moment für die Liebhaber der tonigen, leicht verschwommenen Bilder.

Erst gegen Abend, kurz vor Sonnenuntergang, ist der Gardasee glatt wie sonst ein Gebirgsee. Sein betont architektonischer Charakter, der einem so leicht und selbstverständlich die Vordergrunde für die Aufnahme liefert, fällt nun besonders klar ins Auge. Jetzt ist der vielleicht beste Augenblick gekommen; denn mit der reinen Farbe, die am Morgen dominiert und so leicht betörend wirkt, ist für den Photographen ja nicht zu arbeiten. Der mit seinem Blau alles beherrschende See

kommt natürlich schwarz; so ist man gezwungen, alles umzudenken, selbst wenn man mit Gelbscheibe und allen technischen Hilfsmitteln ausgerüstet ist.

Noch eine Gefahr liegt in dem starken Kontrast von Licht und Schatten im Süden. Der Unterschied ist so gross, dass man, wo man auf sonniger Strasse vor Hitze umzufallen meint, ein paar Schritte weiter, im Schatten eines Hauses, sofort zu frieren beginnt.

Man kann sagen, dass es ratsam ist, bei Aufnahmen im Süden, trotz starken Lichtes, nicht zu kurz zu belichten, die Linse ziemlich eng zu schliessen und die Gelbscheibe nicht zu vergessen. L. Z.



Fritz Hansen

einer der bekanntesten deutschen Fachschriftsteller für Photographie, Ehrenmitglied des „Photographischen Vereins zu Berlin“ — ein wirklicher Pionier der Amateurphotographie in Deutschland, feiert am 1. Februar seinen 60. Geburtstag

Binder phot.



Castello Malcesine

L. Bloch-Zavrel phot.

fach zu. Man muss die Motive studieren wie ein Maler, sie zu verschiedenen Tageszeiten beobachten.

Der Gardasee, mehr als irgendein See des Kontinents, wechselt beständig seine Stimmungen, aber es ist System darin. Vom frühen Morgen weht kühl und reinigend der Nordwind, rauht das Wasser auf und holt das dunkelste, intensivste Blau aus den Wellen, das je ein See hergab. Da sieht alles wie poliert aus; jede Ritze in den felsigen Bergen, jede Furche, jede Erhöhung der Erde ist von übertriebener Plastizität. Hellblauer Himmel, dunkelblaues Wasser, Felsen, vom Rotgold bis zum Grauviolett, silbergrau

### Kurt Jacobsohn:

#### „Das Arbeiten mit farbenempfindlichen Platten und Filmen“

Die grossen Fortschritte der Sensibilisierungs- und Emulsionstechnik in der letzten Zeit machten eine gründliche Umarbeitung des Buches „Das Arbeiten mit farbenempfindlichen Platten“ von dem unvergesslichen E. König notwendig. Es ist dem Verlag sehr dafür zu danken, dass er mit dieser Arbeit einen Mann vom Range Kurt Jacobsohns betraut hat. Jacobsohn, anerkannter Forscher, Praktiker und Publizist, hat seine Aufgabe gut gelöst und uns ein neues, recht erfreuliches Buch auf den Tisch gelegt. Manches ist unverändert geblieben, manches gekürzt, aber das meiste ist völlig neu. Gemäss dem Titel und der Tendenz des Verlages (Union Deutsche Verlagsanstalt) ist das Büchlein vorwiegend praktisch orientiert, doch fehlt andererseits (und das ist wichtig) nirgends die wissenschaftliche Unterlage, ohne die ein Verständnis unmöglich ist. Auch hier findet man erfreulicherweise eine souveräne Beherrschung der Materie. „Physikalische Grundbegriffe“, „Sensibilisatoren“, „Farbenempfindliches Aufnahmematerial“, „Die Lichtfilter“, „Die Prüfung der farbenempfindlichen Platten“ und „Die Praxis des Arbeitens mit farbenempfindlichem Aufnahmematerial“ sind die einzelnen Kapitel. Es genügt zu sagen, dass sie alle völlig up to date sind; wir finden Hypersensibilisierung, Desensibilisierung und was es sonst noch Neues gibt. Die Illustration ist ebenfalls reichlich und gut.

T. M.