

TON *und* BILD

ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 27



Sommerbrise

Die Filmschauspielerin Liane Haid

Binder phot.

Ayuntamiento de Madrid

NEUE RUSSENFILME

Die Möglichkeit, eine deutsch-russische Arbeitsgemeinschaft zu schaffen und russische Tonfilme auch in deutschen Versionen herzustellen, veranlasste einige der künstlerischen und wirtschaftlichen Leiter der Wufku, der zweitgrössten Filmproduktionsgesellschaft der Sowjetunion, nach Berlin zu kommen. Von ihnen erfuhr man interessante Einzelheiten über den Aufschwung des Filmwesens in Russland.

Der Tonfilm marschiert auch in Russland. Man benutzt dort nur die Lichttonapparaturen der Ingenieure Schorin und Tager; mit Nadelton arbeitet man nicht. Der erste hundertprozentige russische Tonfilm des Regisseurs Room, „Der Fünfjahrplan“, hatte grossen Erfolg und erbrachte den Beweis dafür, dass das russische Publikum den Tonfilm als solchen bedingungslos bejahte. Zurzeit sind noch eine ganze Reihe von Tonfilmen in Arbeit; einer der nächsten wird die „Sinfonie der Steinkohle“ sein, deren Regisseur Wertoff wir durch den „Mann mit der Kamera“ kennen. Besonders schön soll ein neuer Film der Regisseurin Olga Preobraschenskaja sein, „Der stille Don“, den wir in der kommenden Spielzeit wahrscheinlich auch in Deutschland sehen werden.

In künstlerischer Hinsicht hält man allgemein auf ein hohes Niveau; die einzelnen Regisseure vertreten gewisse Kunstrichtungen, von denen die Dowschenkos vielleicht die bezeichnendste ist: er arbeitet nach dem „synthetischen Prinzip“. Das heisst: ein kleines Alltagsthema wird von einer höheren, philosophisch betrachtenden Einstellung her vergrössert und psychologisch noch vertieft. Dowschenkos Spitzenleistungen sind die Filme „Erde“ und „Arsenal“. Andere Kunstrichtungen vertreten Regisseure wie Kawaleridse, Wertoff und Solowjew.

Die Russen legen gesteigerten Wert auf alle Arten von Kulturfilm. 60 Prozent ihrer Produktion bestehen aus Kulturfilm. In den Ateliers zu Kiew, mit die grössten der Sowjetunion, arbeiten zurzeit 30 Regisseurgruppen an 10 Spiel- und 20 Kulturfilm. (Jeder Regisseur verfügt über einen grossen Stab von Assistenten, mit denen er im Kollektiv arbeitet, daher der Name Regisseurgruppe.)

Von der Frage des Manuskriptstoffes und nicht zuletzt von der Klarstellung der Patentsituation wird es abhängen, ob man künftig deutsch-russische Tonfilmversionen herstellen kann.

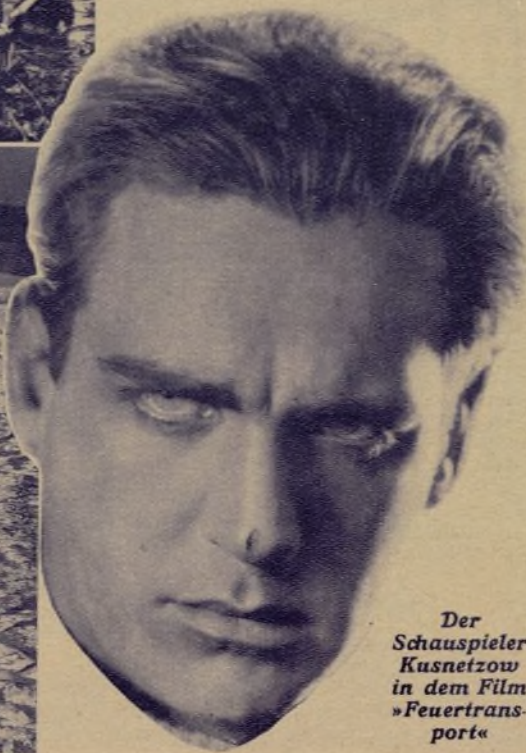


Die Schauspielerin Krjaro in dem Film »Feuertransport«



Rechts: Aus dem Film »Der Riese«

Unten: Aus dem Film »Der stille Don« — Regie: Olga Preobraschenskaja



Der Schauspieler Kusnetzow in dem Film »Feuertransport«

GEOGRAPHIE DES OPERNTONFILMS

Nicht ohne Nebengedanken angeregt von Dr. Kurt London

Man sagt, wir werden bald Operntonfilme zu sehen und zu hören bekommen. Möglicherweise sogar unter Mitwirkung der Berliner Staatsoper. Allerdings: wie man eigentlich einen Operntonfilm macht, hat sich bisher noch nicht recht herumgesprochen. Das eine jedenfalls scheint festzustehen: man will auf Kulissen möglichst verzichten, dafür den ausschweifenden Reisegelüsten der Librettisten folgen und Opernexpeditionen nach den verschiedensten europäischen und überseeischen Ländern unternehmen. Weil es nämlich der Sinn eines Operntonfilms sein soll, den Ort der Handlung in Originalaufnahmen zu bringen. Der Zuschauer wird dem Zuhörer vorangestellt, er soll etwas sehen fürs Geld.

Das heisst, um gleich mit ein paar Beispielen aufzuwarten: Carmen zieht ihre dämonischen Register im wirklichen Sevilla; Aida trifft sich mit Radames am Nil oder vielleicht am Fusse der Cheopspyramide, ein stimmungsvolles Bild, wenn man an die vielen Sterne des Wüstenhimmels denkt, die der wehklagende Operateur auf den lichtempfindlichen Filmstreifen bannen soll. Beim „Fliegenden Holländer“ müsste man sich für die Nordsee oder die Ostsee entscheiden; Heringsdorf wäre indessen nicht zu empfehlen. — Italien und Frankreich sind auch sehr bevorzugte Opernländer; wem es indessen darum zu tun ist, über den abendländischen Kontinent hinaus zu gelangen, der hat grosse Ausdehnungsmöglichkeiten nach Ostasien oder Amerika. Turandot verdrängt bekanntlich in China ihre Komplexe, und Madame Butterfly weint in Japan ihre bitteren Tränen; die „Opferung des Gefangenen“ geschieht in Mexiko, diesem seit jeher unruhigen und unzuverlässigen Lande — genug, den verwegenen Globetrottergelüsten sind keinerlei Grenzen gesetzt.

Nun gibt es bekanntlich eine Menge Leute, die sich aus merkwürdigen Statistiken ein Spezialvergnügen machen. Hier ein neuer Vorschlag: die Aufstellung eines „Leitfadens der Operngeographie mit besonderer Berücksichtigung des Tonfilms“. Wer weiss, am Ende liesse sich diese Privatbeschäftigung noch finanziell auswerten, denn es gibt Opernländer, bei deren genauerer geographischer Beschreibung der eine oder andere Produktions-, Szenen- oder Aufnahmeleiter gerade in der Schule gefehlt hat, als es der Lehrer durchnahm...

Die Librettisten sind in ihren Angaben jedenfalls nicht zuverlässig genug. Und die Bühnenausstatter erhöhen die allgemeine Verwirrung. Wenn z. B. einmal, Gott behüte, der Plan bestünde, Wagners „Parsifal“ zu vertonen, und einer der massgebenden Herren der Filmgesellschaft quälte sich in der Oper zunächst damit ab, sein Interesse an der weihewollen Musik wachzuhalten, um nicht durch lautes Schnarchen den Nebenleuten peinlich aufzufallen, dann würde er angesichts des prachtvollen Bühnenlaubwaldes (der sechs Meilen gegen den Wind nach Kleister riecht) möglicherweise annehmen, die Burg Monsalvat befinde sich in Bayern. Er könnte auf den Gedanken kommen, Monsalvat komme von Salvator, einer ausgezeichneten Brauerei. In Wirklichkeit handelt es sich dabei um eine Verballhornung des Wortes Monserrat, eines Berges, der in Spanien steht und

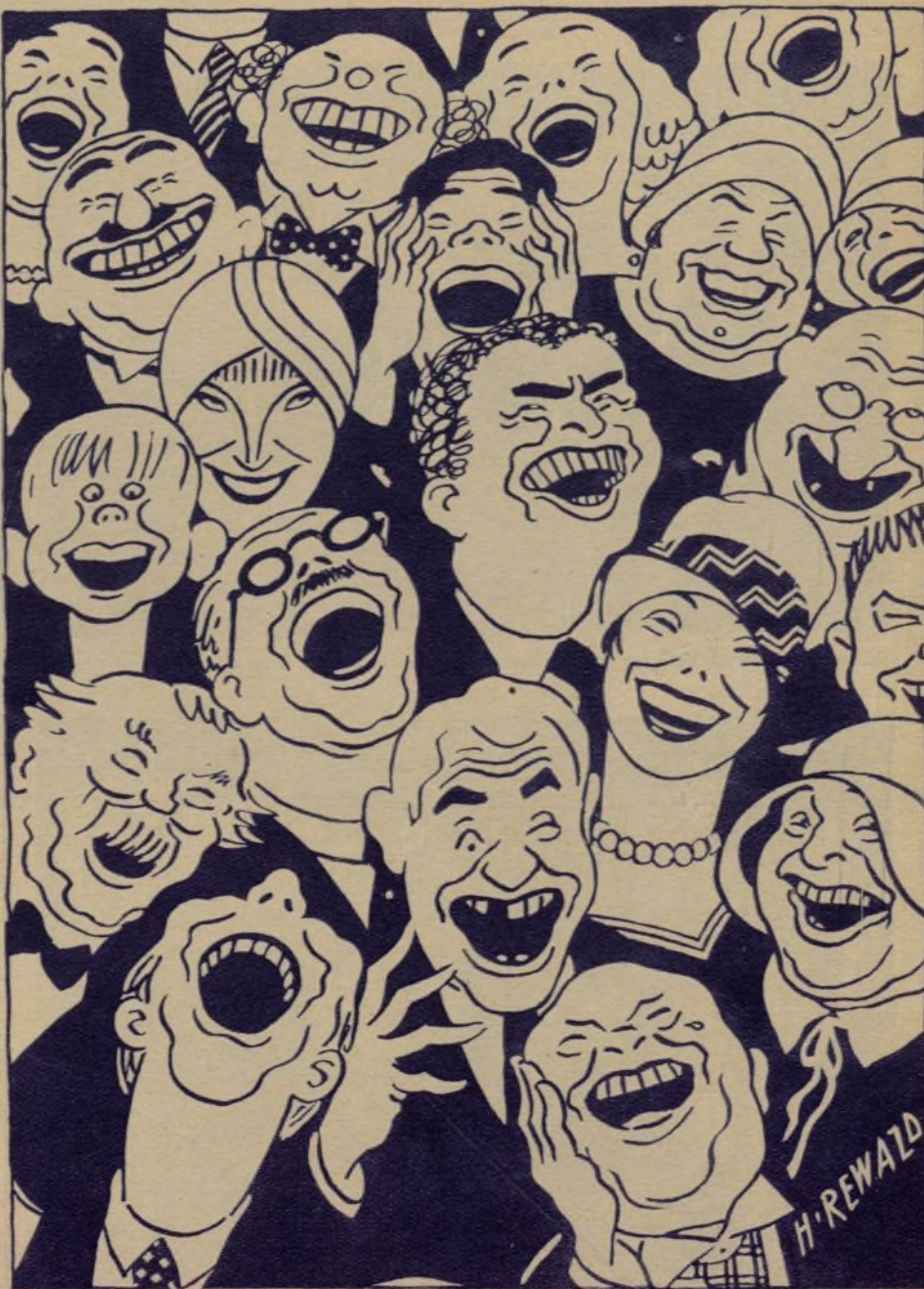
ganz bestimmt keine Laubwälder sehen lässt.

Man sieht schon, dass ein derartiger Führer manchem Unkundigen wertvolle Dienste leisten könnte. Es wäre doch schliesslich eine Blamage, wenn man anlässlich Lohengrins Kahnfahrt im Beisein des gesamten Produktionsstabes im Konversationslexikon nachsehen müsste, wo eigentlich die Schelde fliesst. Den Leitfaden aufzuschlagen würde aber als up to date gelten.

Im Geiste sehe ich schon den Herrn Aufnahmeleiter vor einer Reise nach dem fernen Osten den „Leitfaden der Operngeographie mit besonderer Berücksichtigung des Tonfilms“ aufschlagen und unter Puccini oder Japan folgende Angaben vorlesen:

„Butterfly, Madame, spielt in einer Hafenstadt des Inselreiches Japan. Schöne Aufnahmen von Yokohama oder Nagasaki. Der Fujijama ist nicht, wie fälschlich verbreitet, im ganzen Lande zu sehen, sollte aber als Hintergrund immer einkopiert werden. Empfehlenswerte Teehäuser mit schönen Geishas: „Zu den 10 000 Freuden“ für Regisseure, Stars und Produktionsleiter; „Zum weisen Konfutsé“ für Autoren, Aufnahmeleiter und Operateure; „Zum mildtätigen Buddha“ für Hilfsregisseure und mehr oder weniger Komparsen.“

Also: Geographen, die zum Film wollen, bieten sich hier glänzende Aussichten! — Sofern man erkannt hat, wie Operntonfilme eigentlich gemacht werden müssen...



Chaplin

Zeichnung von Hans Rewald



Der Regisseur Wolhoff gehört, wie man sieht, zu der temperamentvollen Sorte — sein Kameramann Courant ist viel kaltblütiger



Richard Eichberg bei der Inszenierung seines Kriminal-Tonfilms »Der Greifer«



Um Missverständnissen vorzubeugen — auf diesem Bild ist der Regisseur Wilhelm Thiele nicht der Mann am Megaphon, sondern der mit der Brille

Regisseure bei der Arbeit

Von Georg Lorant

Ehemals, in den guten alten Zeiten des stummen Films, wo noch nach Herzenslust gebüllt werden konnte, war das Megaphon sein Marschallstab gewesen. Heute, wo die Tonfilmateliers die wahre Freude für jedes Mitglied der Antilärm-Liga bilden könnten, winkt er höchstens nur mit der Hand und kann sein Temperament nur bei den Proben richtig loslassen. Man hat viel über die Stentorstimme geschertzt, die sozusagen zur Regiebegabung zu gehören schien, aber diese Scherze waren nicht ganz begründet. Die Stentorstimme bildete nur ein Mittel, ein Instrument der Suggestion, die der Regisseur aufwenden musste, um dem Schauspieler seine Gedanken einzugeben, ihn zum folgsamen Werkzeug seines Willens zu machen, ihm eine Gestalt, eine Auffassung, eine Geste aufzuzwingen.

Darauf kommt es nämlich an; denn weit mehr als im Theater ist im Film der Regisseur der Alleinherrscher, der Feldherr des Ganzen,



Fritz Lang inszeniert eine Massenszene für »Metropolis«



Robert Land zeigt Nikolai Kolin, wie er eine Szene spielen soll

der Autokrat einer Kunstgattung, dem sich alle anderen zu unterordnen und zu fügen haben. Das Wesen des Films bringt es mit sich, dass ihm die Verantwortlichkeit fast zu hundert Pro-

zent zufällt, dass er über alles zu bestimmen hat, dass Schauspieler, Architekten, Kameraleute

und Musiker nur ausführende Organe sind — vom Autor abgesehen, der als der Primärschaffende ihm die Unterlage für die Arbeit geliefert hat.

Jeder gute Regisseur wird über eine suggestive Kraft verfügen müssen, wenn er die Zügel seiner Arbeit, vor allem die künstlerischen, in der Hand behalten soll. Besitzt er schauspielerische Talente, so wird er seinen Darstellern die Szenen vorspielen, wie auf diesen Bildern Fritz Lang oder Robert Land, aber es ist nicht erforderlich, dass er solche histrionischen Fähigkeiten besitzt. In viel höherem Masse muss er die Ausdruckskraft der Geste oder des Wortes besitzen, um dem Darsteller klarmachen zu können, was er von ihm verlangt. Es kommt nicht darauf an, den Schauspielern eine Szene vorzuspielen, sondern darauf, ihnen klarzumachen, wie und was sie zu spielen haben. Ein so guter Schauspieler wie Emil Jannings wird von seiner Rolle eine eigene Auffassung haben — trotzdem wird ein Regisseur wie Josef von Sternberg ihm Anweisungen geben müssen; denn

selbst der beste Schauspieler kann sich nicht sehen, kann sich nicht hören, und nur der Regisseur wird sich ein Bild davon machen können, welche Situation, welche Geste, welcher Tonfall sich am harmonischsten in das Ganze einfügt, das Erforderliche am besten trifft, die stärkste mögliche Wirkung heraufzubeschwören vermag. Der Schauspieler — und auch der beste — hat bei der Eigenart der Filmherstellung, bei der Zerrissenheit der Szenenfolge stets nur jenen kleinen Ausschnitt vor den Augen, den er eben zu spielen hat — der einzige, der jederzeit während der Arbeit das Ganze überblicken muss und kann, ist eben der Regisseur.



Richard Oswald in Beduinenschmuck — aber nur, wenn die richtige Sonne glüht



Josef von Sternberg bei der Inszenierung der Schlusszene aus dem »Blauen Engel«



Charlie Chaplin als Regisseur eines seiner Filme

PHOTO-SPIEGEL

„GEZEICHNET ODER GEKNIPST“

Von E. Schrammen. Mit drei Photos und drei Silhouettenlichtbildern von E. Schrammen und Toni v. Haken-Schrammen

Die aufmerksamen Leser des „Photo-Spiegels“ werden sich eines Beitrags in Nr. 10 von diesem Frühjahr entsinnen, in dem auf die Möglichkeiten einer freien, kamerалosen Lichtbildnerei hingewiesen wurde.

In Ergänzung dieses Beitrags ist es gewiss amüsant und anregend, einige Bilder zu vergleichender Betrachtung vorzuzeigen, die einmal in dem eigentlichen Verfahren des

Photographen, also mittels der Kamera entstanden sind, ein andermal in der seinerzeit beschriebenen Art des freien Lichtbildens.

Mit voller Absicht sind von vornherein für dieses Vergleichen weitgehende Übereinstimmungen der Bildresultate angestrebt worden. Die Ergebnisse sind aber verständlicherweise doch

grundverschieden und lassen uns lehrreiche Einblicke in die wesentlichen Bedingtheiten der Lichtbildnerei gewinnen.

Da ist zunächst das „Motiv“ das gleiche bei allen Beispielen, die schönen Sommerblumen in voller Sonne, ebenso wie das Gespann des Holzfällers. Auch die „Auffassung“, die Wahl des Bildausschnitts weisen bedeutende Ähnlichkeit auf. Zwei weitere Gegenüberstellungen von ungleichen Motiven sind für die Beurteilung der verschiedenen Darstellungsweise charakteristisch: erstens die Photographie als unübertreffliche Darstellerin zahlloser Einzelheiten und zweitens die Graphik als auswählende, bewusst gestaltende Kunst.

Worauf beruht nun die Verschiedenheit der Resultate, zunächst: welche grundsätzlichen Möglichkeiten hat der Kameramann, um seine Bildabsicht zu verwirklichen? — Wir wollen uns

das Wesen des „Lichts“ nicht einig sind, ist für einen guten Lichtbildner ein feines, geschultes Gefühl für das Licht unerlässlich. Aber schon bei diesem Vorgeplänkel sind dem Photographen unübersteigbare Grenzen durch die äusseren Umstände gesetzt.

Nachdem dann eine wohlberechnete Auswahl unter dem Negativmaterial getroffen ist, kommt die „Aufnahme“. Das „Objekt“ bemächtigt sich eigengesetzlich des Eindrucks der Aussenwelt und übermittelt das „Gesehene“ in unbestechbarer Treue dem Negativ, der Platte oder dem Film.

Nun hat der erfahrene Kameramann weitere und nicht belanglose Mittel der ferneren Bildgestaltung an der Hand: die Art des Entwickelns, die Wahl des Positivmaterials und die endgültige Bestimmung des Bildausschnitts sind wichtige Faktoren im Werdegang des fertigen Photo-bildes. Sie geben dem feinfühligsten Lichtbildner einen weiten Spielraum, dem allerdings auch gesetzmässige Grenzen durch das Wesen der Kameraphotographie gezogen sind.



Sommerblumen

E. Schrammen phot. — Photographik Toni v. Haken-Schrammen

bei dieser summarischen Betrachtung auf das Gebiet der photographischen Naturwiedergabe beschränken, ebenso wie wir bei den abgebildeten Beispielen die gegenstandslose Photographie und abstrakte Malerei vorerst beiseite liessen.

Nun, der Photograph entscheidet sich zunächst für sein Motiv. Er sucht in wiederholter Betrachtung den Standpunkt und die Zeit für die Aufnahme zu ermitteln. Obschon sich die Gelehrten über





Holzarbeiter mit Gespann

Toni v. Haken-Schrammen phot. — Photographik
E. Schrammen

Dies ist in grossen Zügen der Weg des Lichtbildners — soweit er seinem schönen Kunsthandwerk treu bleiben und nicht die Photographie vergewaltigen, ihre Eigentümlichkeit verwischen und mit den Gestaltungsmöglichkeiten anderer Gebiete vermengen will. Gerade die neue Photographie macht es sich peinlich zur Aufgabe, innerhalb ihrer Grenzen zu bleiben hervorragende Resultate geben ihr dabei recht.

Wie wesentlich anders ist der Vorgang bei jedem graphischen Verfahren, wo eine zeichnerische Begabung der Ausgangspunkt und die



notwendige Grundlage für bildmässiges Gestalten ist!

Wir möchten da, mit allen Vorbehalten einer so kurzen Betrachtung, zwei Typen unterscheiden, die sich in der Wirklichkeit oft schroff gegenüberstehen, oft aber auch ineinander übergreifen.

Mit stets wachem Interesse, verwandt der Jäger natur eines guten Photographen, nimmt der erste Typ die Eindrücke der Aussenwelt auf. Sich unerbittlich an sein „Vorbild“ heranarbeitend, gibt der „nach der Natur“ Schaffende den Kunsttheoretikern die Gelegenheit, tiefgründige Betrachtungen über Wert und Daseinsberechtigung seiner Art und Arbeit aufzustellen.

Da ist der zweite Typ, auch ein Augenmensch, aber er sättigt sich gewissermassen am Erlebnis der Aussenwelt und bringt zu ganz anderer Stunde und in völlig umgestalteter Form sein inneres „Schauen“ in komplizierter Verbundenheit mit dem optischen Erfassen der Natur, seine Bildvorstellung zur Verwirklichung.

Einen dritten Typ, den Gestalter der gegenstandslosen, abstrakten Kunst, wollen wir, wie gesagt, aus dieser kurzen Betrachtung auslassen.

Dass die Möglichkeiten der bildmässigen Gestaltung für die beiden ersten Typen ganz andere sind als für den Kameramann, leuchtet vollkommen ein. Besonders wird es sich immer um eine mehr subjektive Erfassung des Natureindrucks handeln, um ein Uebersetzen in eine persön-

liche Handschrift und Anschauung, im Gegensatz zu der gegebenen Objektivität des Apparates.



Abendlandschaft

Photographik E. Schrammen



Alter Weissdornbusch

E. Schrammen phot.

SENSITOMETRIE

Etwas ganz Besonderes ist das als Band 17 der „Photofreund-Bücherei“ erschienene „Handbuch der Sensitometrie“ der Franzosen Lobel und Dubois, übersetzt und für deutsche Verhältnisse bearbeitet von Leopold Kutzleb. Jeder Lichtbildner wird auf den Packungen des Negativmaterials die Angabe der Empfindlichkeit suchen, die man bei uns meist in Scheiner-Graden ausdrückt. Er wird auch wissen, dass eine durchschnittlich empfindliche Platte etwa 17 Grad Scheiner aufweist und dass rund je drei Grade die doppelte bzw. halbe Belichtungszeit — entsprechend der halben bzw. doppelten Negativempfindlichkeit — bedeuten. Dass dennoch zwei Negative gleicher Scheiner-Empfindlichkeit grundsätzlich verschieden in ihrem Aufbau sein können, wird jeder wissen, der auf „gleich empfindlichen“ Platten einmal ein und dasselbe Motiv aufgenommen hat und beide Negative vollkommen gleich entwickelte. Das eine ist vielleicht brillant, das andere aber ausgesprochen flau ausgefallen; warum, weiss man gewöhnlich nicht. Die Ursache liegt in der verschiedenen Gestalt der Schwärzungskurven beider Platten. Jedes Negativmaterial reagiert verschieden auf Lichteindrücke. Während die Empfindlichkeitsbezeichnung in Scheiner-Graden nur angibt, welcher schwächste Licht-

eindruck noch eine Schwärzung auf der Schicht hervorruft — man bezeichnet ihn als Schwellenwert —, sagt die Angabe nichts darüber, wie gross der Belichtungsspielraum nach oben ist, welche Helligkeitsunterschiede das Negativ richtig wiederzugeben imstande ist. Da aber selbst bei Aufnahmen im Freien die Helligkeitsunterschiede ebenso gut zwischen eins und zehn wie zwischen eins und fünfhundert schwanken können, erhellt ohne weiteres, dass die Kenntnis des Verlaufs der Schwärzungskurve unerlässlich ist für die Wahl der jeweils geeignetsten Platte, will man ein richtig aufgebautes Negativ erhalten.

Hinzu kommt, dass nicht nur die Eigenschaften der Schichtemulsion von Einfluss auf die Form der Schwärzungskurve sind, sondern auch die Art und Dauer der Entwicklung. Man kann also auch bei einer weniger geeigneten Platte sehr wohl durch die Entwicklung eine Verbesserung der Tonabstufungen im Bildaufbau erzielen.

Je besser man also die „sensitometrischen“ Eigenschaften von Negativ und Entwickler kennt, je sicherer man in der Auswertung dieser Kenntnisse ist, desto unabhängiger wird man von der exakten Berechnung der Belichtungszeit, desto weniger schadet es, wenn man bei einer Schicht, die Helligkeitsunterschiede von

1:100 richtig wiedergibt, eine Aufnahme mit einem Helligkeitsumfang von 1:30 doppelt oder auch dreifach solange als „normal“ belichtet.

Genau so steht es mit dem Positiv. Auch das Entwicklungspapier weist verschiedene Gradation der Schwärzungskurve auf. Man würde nicht halb so viel schlechte Kopien zu sehen bekommen, wenn die Sensitometrie der Papiere besser studiert würde. Kann man doch ebenso von einem flauen Negativ einen brillanten Abzug herstellen wie von einem kräftigen Negativ eine flau Kopie. Die richtige Kopie herzustellen, ist das Kunststück; es wird zu einer exakt löslichen Aufgabe, wenn man weiss, was das Papier leistet, wie das Negativ aufgebaut ist und wie man den Aufbau des Positivs bei der Entwicklung zu beeinflussen imstande ist.

Man glaube nicht, dass das Gebiet der Sensitometrie etwa für Spezialisten oder wissenschaftliche Forscher sei. Das Handbuch beweist vortrefflich das Gegenteil, ist es doch so geschrieben, dass auch der ahnungslose Laie sich ohne Mühe schnell hineinliest und — es mit Genuss und viel Anregung nicht mehr aus der Hand legt, bis es ausgelesen ist! Die Nutzanwendung ist keineswegs schwierig, bleibt nur zu wünschen, dass vor allem die Fabrikanten von Negativ- und Positivmaterial den Bestrebungen zur Kenntnisvertiefung mehr entgegenkommen. Dazu aber ist notwendig, dass die zwar gebräuchliche, aber nur begrenzt richtige Scheiner-Bezeichnung ersetzt wird durch die Eder-Hecht-Bezeichnung, dass die Werte der Eder-Hecht-Skala rein zahlenmässig auf einprägsamere, leichter vergleichbare Ziffern umgerechnet werden, etwa so, dass an Stelle von 84 Graden Eder-Hecht die Zahl 1 oder auch 10 gesetzt wird und alle übrigen in Prozenten, Bruchteilen oder Vielfachen ausgedrückt werden. Es ist weiter notwendig, auf den Packungen die Keilkonstante anzugeben, also die Richtung der Schwärzungskurve, um „hart“ oder „weich“ arbeitende Emulsionen ohne weiteres kenntlich zu machen. Schliesslich ist die Empfindlichkeit für Farben zu vermerken, und zwar bezogen auf die Allgemein- (= Blau-) Empfindlichkeit. Entsprechend ist bei den Papieren für das Positivverfahren vorzugehen. Geschieht das, dann hat das „Handbuch der Sensitometrie“ sich auch im Millionenheer der Amateure restlos durchgesetzt.

K. R.



Pferderudel in der ungarischen Puszta

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.



ERICH BURGER

Charlie Chaplin

BERICHT SEINES LEBENS

Mit 121 Abbildungen und einem Vorwort von Charlie Chaplin.

In sorgfältigster Ausstattung auf mattem Kunstdruckpapier.

Einbandentwurf K. E. Mende.

Kartonierte RM. 5,—. Kostbarer Ganzleinen-Geschenkband RM. 6,50.

Illustrierter Sonderprospekt gratis und franko!

Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin SW 100.



ICH HABE NIE GEDACHT

dass Photographieren so einfach ist, und ich freue mich, gleich so gute Resultate erzielt zu haben, die ich Ihrer fachmännischen und sachgemässen Beratung verdanke. Solche und ähnliche Versicherungen unserer Kunden erhalten wir täglich; sie sagen mehr, als wir Ihnen erzählen können. Besuchen Sie uns, auch Sie werden nicht enttäuscht sein! Markenkameras wie AGFA, VOIGTLÄNDER, ZEISS IKON, PATENT ETUI, LEICA, MAKINA, ROLLEIFLEX usw. liefern wir gegen bequeme

TEILZAHLUNG

zum Originalistenpreis ohne Aufschlag. PHOTOKATALOG 25 kostenlos. Lehrbuch gegen Einsendung von M. 0,40 auf Postcheckkonto Berlin 112375.

Photo- u. Kinohaus **Kölling & Kundt** Berlin SW 68, Friedrichstrasse 35. Kostenloser Photokurs für Anfänger. Eintritt jederzeit.