

TON *und* BILD

ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 32



Helene Sieburg

in dem neuen Grossfilm von E. A. Dupont: »Zwei Welten«
Greenbaum-Produktion der Emelka

Ayuntamiento de Madrid

Vom Manne, der fremdes Leben stahl

Ein Filmszenario. Von André Chamson

Dieser Versuch eines literarischen Filmszenarios ist in der französischen Zeitschrift „Europe“ erschienen.

Mietkaserne, in der verschiedenste Lebensläufe sich zu verschmelzen scheinen. Treppenflure und Türen, dunkle Winkel, Wände, die kaum zu trennen vermögen. In jedem Stockwerk spinnen des Nachts Geräusche und schmale Lichtstreifen an dem heimlichen Faden der Gestaltwerdung von Menschenschicksalen.

Nebeneinander und doch einander fremd — wie es in Grossstädten geschieht, in denen die Menschen nichts Vergangenes gemein haben — leben zwei Familien. Von jeder der beiden Wohnungen aus öffnen sich drei Türen auf den Treppenflur, und allnächtlich zieht eine ungewisse Stille getrenntes Leben in ihren gemeinsamen Bann.

Da links wohnt ein Mann inmitten der Seinen. Innerhalb seiner engen Welt ist er mächtig, gebietet irgendwo in der Stadt über ein Bureau, Telephone... Die ihn kennen, lesen ihn aus seiner Arbeit. Sein Leben verläuft gleichförmig. Zu Hause umgeben ihn Frau und zwei Kinder.

Auch rechts wohnt eine Frau mit Mann und Kindern. Eine untätige Natur, nur mit ein wenig Putz beschäftigt. Zu oft allein. Ihr Mann kommt nachts spät heim, und alles ist für sie Erwartung.

In der untern Etage ein einzelner Herr. Frei. Unabhängig. Den beiden Ehepaaren entgegengestellt. Er verbringt ein ironisches, allzu beherrschtes Dasein, das zwischen zwei Entscheidungen stets wohlausegewogen bleibt. Gleichwohl erinnert dieser Mann ohne Beruf in Gesicht und Gestalt — durch die Anordnung von Fleisch und Bein, von Linie und Fläche — an den ersten seiner Nachbarn, ist ihm aber unähnlich im

Glanz des Auges und den Bewegungen seines Mundes.

*

Allein vermöchte ein solches, zwischen Wohnung und Wohnung nach aussen hin streng geregelt erscheinendes Leben wirklich allen zu genügen? Der erste der Männer stösst sich unablässig am Bilde der eigenen Handlungen...

Indes spürt er im Hause auf Schritt und Tritt das Geheimnis der übrigen Existenzen. Erhascht auf der Treppe den Anblick eines Gesichtes — das Auge einer Frau unter dem Hutrand, die dicke Lippe eines Alternden. Im obern Stockwerk wohnt in jedem Zimmer eine einzelne Person oder ein Paar. Vielfältiges Leben dringt nachts aus den Türspalten, erzittert durch die Wände. Durch den Zufall später nächtlichen Heimkommens gerät der erste der drei Männer diesem geheimen Leben auf die Spur. Er unterliegt der entwürdigenden Begierde, das Ohr an Türen zu drücken, zu horchen und einen Blick hinein zu tun: dabei findet er dann wieder zu sich selbst zurück. Die Gewohnheit wird stärker als er, wird übermächtig, und nachts, wenn die Seinen schlafen, stiehlt er sich davon, eilt insgeheim an diese, an jene Stelle des stummen, finsternen Hauses, von Geräuschen angelockt, von einem Lichtschein gebannt...

Hier verbringt eine Frau die späten Abendstunden mit der Pflege ihres einsamen Körpers, in dem alle Kraft brach aufgespeichert liegt. Dort erwägen ein paar Angestellte stundenlang ihre unbedeutenden Zukunftshoffnungen und erzählen einander voll Stolz von anderen Männern, die an leitender Stelle stehen und Entscheidungen zu treffen haben. Hinter jeder Tür Streit und Vereinigung: Geister und Leiber stürzen

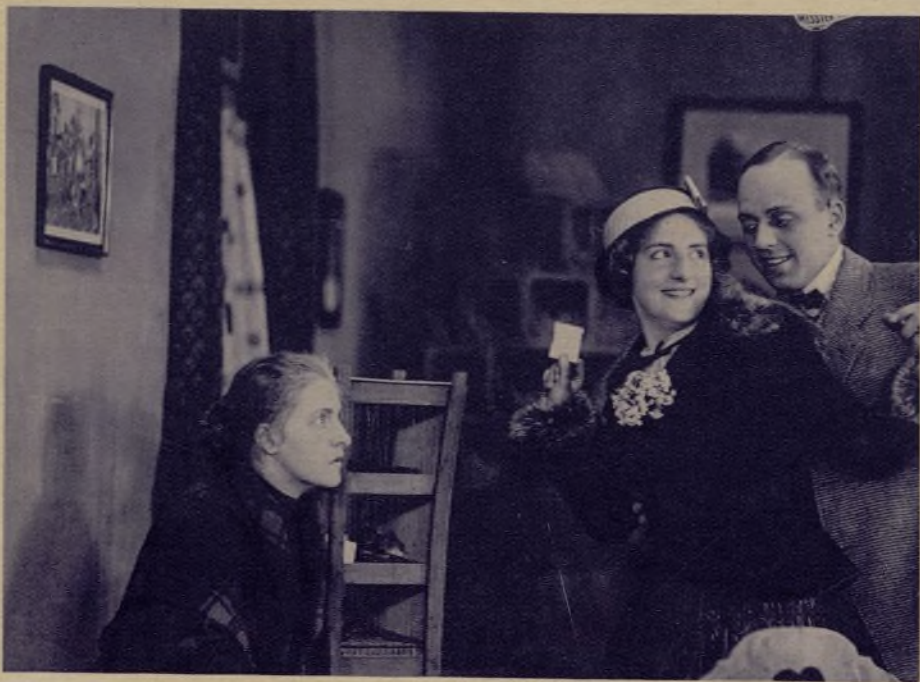
taumelnd ineinander oder entreissen sich lange ertragenem Zauber...

Gleich einem erwachten Schlafwandler irrt der erste im Hause umher, ein geheimnisvoller Zeuge dieses mannigfachen Lebens, Dieb der Gewohnheiten, Freuden und Schmerzen der andern.



Marlene Dietrich in ihrem ersten in Hollywood gedrehten Tonfilm »Marokko«

Paramount



Ihre erste Doppelrolle

Henny Porten, die jetzt mit »Kohlhiesels Töchter« ihre erfolgreichste Doppelrolle im Tonfilm auffrischt, — in ihrer allerersten Doppelrolle in dem Film »Abseits vom Glück« Anno 1915

Denn er ist nicht ein erotischer Beschauer, der nach den Ausbrüchen geheimer Lust giert, nicht der an Begierden Kranke, sondern ein Allesneider, der auf der Suche nach einem andern Leben ist.

Das ganze Haus dient seiner Leidenschaft, der glühendste, der am sehnlichsten erwartete Raub aber vollzieht sich jeden Abend von neuem auf dem gleichen Treppenabsatz, vor den Türen, die, genau wie seine eigenen angeordnet, sich hintereinander auf Korridor und Zimmer seiner Nachbarin öffnen. Häufig allein, wartet sie unter dem Schein ihrer Lampe. Ein Spalt in der Tür gibt sie preis. So beginnt er, der Unbekannte, an ihrer Seite zu leben und stiehlt ihr Abend um Abend die Ungelöstheiten ihres Daseins...

*

Und nun wird ein verborgenes Einverständnis offenbar. Der Mann ohne Beruf aus dem unteren Stockwerk umgibt die Verlassene mit zärtlicher Fürsorge. Der Lauscher macht dessen Leidenschaft zu seiner eigenen, dient ihr wie ein geheimnisvoller Gott, versetzt sich gelegentlich an des andern Stelle, fängt Briefe auf und leitet sie weiter, lässt Warnungen ergehen, gibt Zeichen. Er lebt zu gleicher Zeit in beiden Lagern,

teilt das Begehren des Entbrannten, er-späht die Widerstände und Kümernisse der Frau.

Endlich nimmt das Schicksal vor seinen Augen feste Form an und die fremde Nachbarin wird die Geliebte des fremden Nachbarn.

*

Da frohlockt er, als wäre er selbst der Liebhaber. Allabendlich vor der Heimkehr des Ehemannes bewacht er die heimlichen Zusammenkünfte. Leidenschaftlicher noch als an der Spannung beim Kampf der Leiber nimmt er Anteil an den Auseinandersetzungen, an dem Entsetzen, den Gewissensbissen der Frau. Nicht die Wollust, die hier Stillung findet, fesselt ihn an die fremde Tür, sondern die Lust, ein anderes Leben zu stehlen...

Und durch die Macht gemeinsamer Leidenschaft wird sein Gesicht, das das Schicksal in Fleisch und Bein wie das Gesicht des Liebhabers geformt, im Ausdruck aber verschieden gestaltet hat, dem des andern immer ähnlicher. Augen und Mund beider gleichen sich mit der Zeit immer mehr. Die Maske des Mannes, der fremdes Leben stiehlt, wird gleich der Maske des Mannes ohne Beruf.

*

Wie aber kann diese geheime innere Spannung, diese Raserei von Seele und Körper ihre Lösung finden? Wie kann die Leidenschaft, fremdes Leben zu stehlen, zur Entspannung, zu sich selbst kommen? Wie kann der Mensch sich selbst wiederfinden, nachdem er der Gefangene des andern geworden?

Der Gang der Ereignisse löst, was menschlicher Geist auf immerdar immer unentwirrbarer verknüpfen würde: der



Duplizität der Filmereignisse, oder: Zweimal auf dem Balkon...

Einmal: Ralph Arthur Roberts und Felix Bressart in dem Atlas-Film »Die zärtlichen Verwandten«...

... und dann: Käthe Dorsch in dem Felsom-Film »Die Lindenwirtin«

betrogene Ehemann (der zweite der Nachbarn) kommt dem Geheimnis seiner Frau auf die Spur. Eines Abends versteckt er sich in seiner Wohnung und belauscht, hinter der inneren Zimmertür versteckt, den Liebhaber. Dieser (der dritte der Nachbarn) wird zudem noch von der Wohnungstür aus belauscht, und zwar von dem Manne, der fremdes Leben stiehlt (dem ersten der Nachbarn).

Der Ehemann steht im Zimmer, er hebt eine Waffe, nicht grösser als seine verkrampfte Faust, und furchtbarer noch als seine Wut. Der Liebhaber eilt auf die Tür zu. Durch sie schlägt die Kugel hindurch...

Da ertönt aus der Finsternis des Hauses ein Schrei, das Aufschlagen eines Körpers auf dem Treppenflur. In plötzlicher Angst wieder versöhnt, stürzen Mann, Frau und Liebhaber zur Tür, öffnen sie.

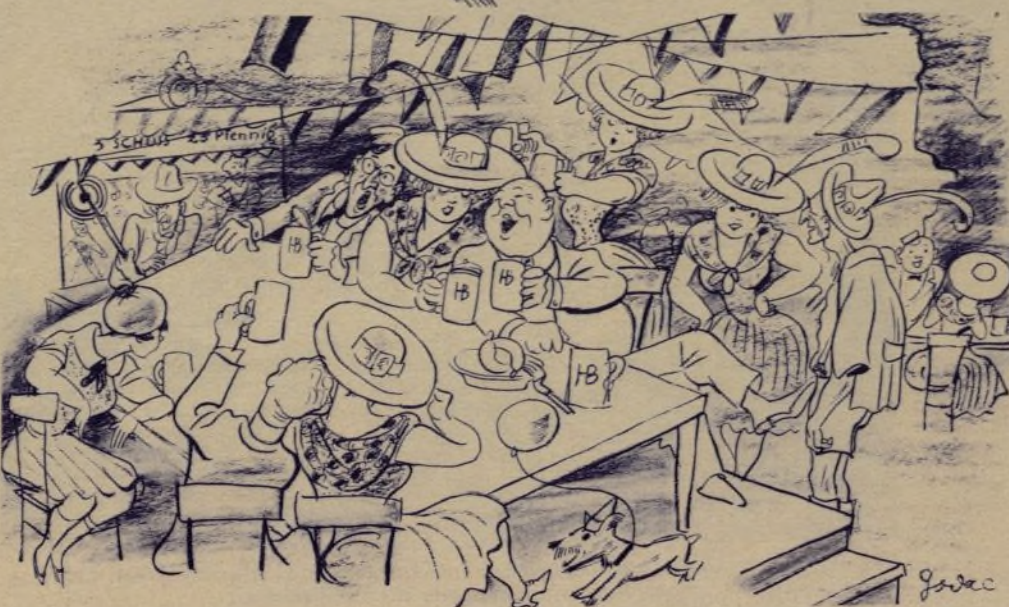
Dort liegt ein Toter, von der Kugel getroffen. Sein Gesicht, im Augenblick des Todesschrecks erstarrt, ähnelt dem des Liebhabers. Allein es ist ein anderer. Ein Fremder. Der heimkehrende Nachbar sicherlich? Alles löst sich durch den Tod eines Unschuldigen.

Eines Unschuldigen?

(Einzig berechnete Uebersetzung aus dem Französischen von Magda Kahn.)



Bockbierfest am Kurfürstendamm



Eigentlich ist die Bockbierzeit vorbei, aber der Film kennt keinerlei Unmöglichkeiten, und so liess man für den Film »Bockbierfest« die allen Berlinern wohlbekannte »Neue Welt« aus der Hasenheide in einem Atelier am Kurfürstendamm zu einem recht kurzen Leben erstehen

Zeichnungen von Godal

Ein Film wird eingekleidet

Der Film erweckt entschwundene Zeiten zu neuem Leben und neuem Erlebnis. Zeit, Milieu, wahre Begebenheit, Dichtung, Menschen und Persönlichkeiten bringt er uns, wir sehen sie, hören sie sprechen. Oder er zaubert uns etwas vor aus unserer Welt: Alltag, Tingeltangel, Geselligkeit, Glück, Sehnsucht. Seit Jahren wandelt wieder Napoleon unter uns, mal in Tempelhof, mal in Paris. Manchmal mit einem Tageslohn von 15 Mark, manchmal — wenn er eine neue Inter-
nierung auf irgendeiner Insel wieder mitmachen soll — für ein phantastisches Honorar. Pharaonenreiche blühen auf in Neubabelsberg, mittelalterliche Burgen, das Jerusalem aus der Bibel in Hollywood. Römische Legionen marschieren auf Los Angeles, Armeen des 18. Jahrhunderts exerzieren bei Potsdam, ja, sogar die Zukunftsstadt, in der unsere Enkel leben werden, ist für uns bereits erlebt, erledigt...

Der Film arbeitet schnell. In wenigen Tagen muss alles bereit sein: Kulissen, Apparaturen, Mikrophone, Darsteller.

Und Kostüme. Nur wenige wissen, dass fast sämtliche Filme der Welt in Berlin „angezogen“ werden. Einige Schritte hinter dem Schönhauser Tor. Eine schlichte Tafel führt zu einer Flucht von Werkstätten, wie man sie kaum noch irgendwo findet. Etwa 180 Arbeiterinnen sind dauernd damit beschäftigt, ganze Zeitalter, komplette Opern und Filme einzukleiden. Einmal waren es sogar 10 000 Kostüme, die die Berliner Firma Theaterkunst Hermann J. Kaufmann in zwei Monaten für einen amerikanischen Film zu liefern hatte, ein andermal brachte sie es fertig, in 14 Tagen 5000 altägyptische Kleider anzufertigen. Ganze Armeen hängen sauber sortiert in ihren Magazinen.

Man wandert durch Damen- und Herrenschnidereien, durch Putzmachereien, Stofflager, Kaschierwerkstätten. In einer Hutmacherei erstehen blitzschnell Rokohüte, Lederpanzer verfertigt eine Sattlerwerkstatt, Klempner

stellen serienweise Königskronen und Ritterrüstungen her, Schmiede hämmern auf dem Amboss ein Waffenarsenal aller Zeiten zusammen, aus Hanfseil werden die schwersten Kettenpanzer geschneidert, eine Malerwerkstatt schabloniert serienweise die Kulissen. In einem Archiv liegen Zehntausende von Zeichnungen erster Mode- und Kostümezeichner, wie Professor Stern, Kainer, Zamora, Aumont, Böhm u. a. m. In besonderen Werkstätten werden speziell billige Stoffe fabriziert, die nur für Theater und Film Verwendung finden; denn die Welt, in der diese Stoffe zu glitzern haben, ist nun einmal die Welt des Scheins, und das Licht, das sie in allen Farben leuchtend zurückwerfen sollen, das Licht der Jupiterlampen und Scheinwerfer...



Figurine für ein Apachenkostüm



Figurine einer grossen Staatsrobe



Figurine des Königs von Neapel



Die Waffen, in denen die Legionen Roms im Film den Marsch gegen Carthago antreten, stammen aus dieser Werkstatt

E.A. DUPONTS
*Zwei
Welten*



Greenbaum-Produktion der Emelka

Ayuntamiento de Madrid



E. A. Duponts

ZWEI WELTEN

Produktion: GREENBAUM-FILM der EMELKA

Entwurf von Norbert Falk. Nach einer Idee von Tekla von Bodo. Manuskript und Dialog von Franz Schulz.

Regie: **E. A. DUPONT.**

Produktionsleitung: Georg Witt. Musik: Otto Stransky.
Bauten: Alfred Junge. Photographie: Charles Rosher.
Aufnahmeleitung: Fritz Grossmann. Tonaufnahme nach dem R. C. A.-Verfahren.

PERSONEN:

Maria Paudler	Anton Pointner
Helene Sieburg	Fritz Spira
Peter Voss	Meinh. Juenger
Hermann Valentin	Teddy Bill
Friedrich Kayssler	Miriam Elias
Paul Graetz	André Engelmann

Ferner: Brandt, Terry, Ranewsky, Monosson, Newlinsky.

Verleih für Deutschland:

Bayerische Filmgesellschaft m.b.H.
im EMELKA-Konzern

DER REDEFILM

Von
Gertrud Isolani

Es handelt sich nicht um Ton- oder Sprechfilm, sondern um eine neue Spezies, die sich erst mit der Zeit und langjähriger Praxis ergeben wird: den Redefilm. Was dieser Begriff alles umfaßt, ist nicht ganz leicht zu definieren. Grob gesagt, soll diese Art Film die Kunst der Rede pflegen. Da gibt es natürlich eine Fülle von Möglichkeiten der rhetorischen Kunst, die heute im politischen, künstlerischen, wissenschaftlichen Leben nicht allzuviel gilt und oft genug vernachlässigt wird, wieder aufzuhelfen und sie zu praktischen Zwecken nach allen Seiten hin auszubauen.

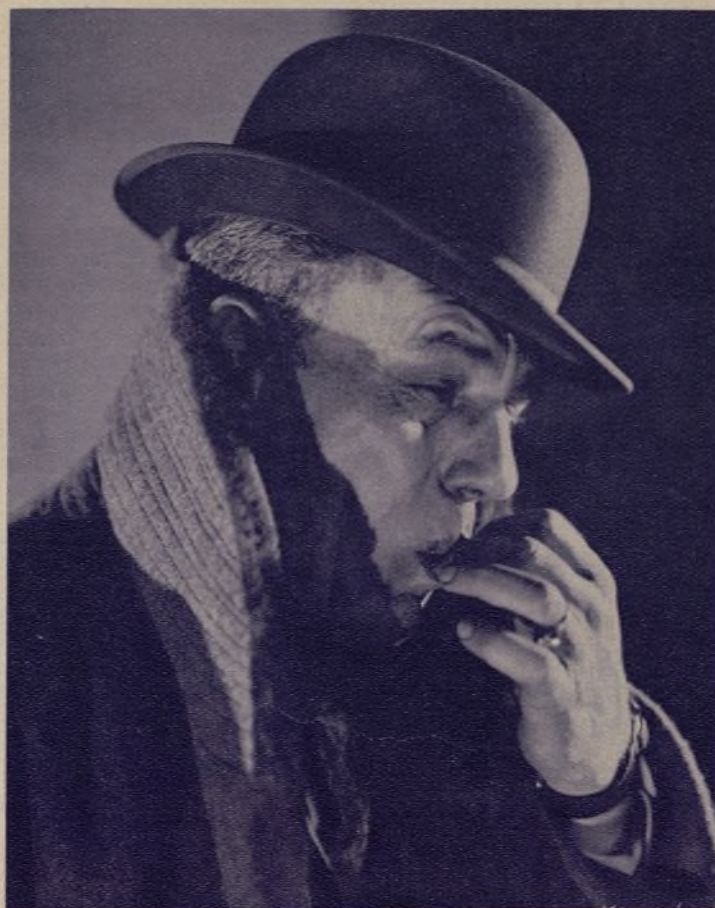
Dieser Redefilm, wie ich ihn mir denke, wird auch historisch-wissenschaftliche Aufgaben zu lösen haben. Hätte man die Sprechfilmapparatur schon einige Jahrzehnte früher erfunden, so hätten wir heute die Möglichkeit, Bismarcks Reden nicht nur inhaltlich zu kennen, sondern auch ihren ganz persönlichen Atem, ihren Tonfall, ihre sprachliche und somit geistige Akzentuierung. Spätere Generationen werden also den Vorzug haben, unsere grossen und minder grossen Redner in ihrer ganzen sprachlichen Lebendigkeit ebenso kennenzulernen wie wir Zeitgenossen, sie werden alle Nuancen einer wichtigen Parlamentsrede zu studieren vermögen und brauchen sich nicht über die Deutung einer zweifelhaften Textstelle zu streiten, sondern können sie am gehörten (nicht mehr nur gedruckten) Wort wahrhaft nachprüfen. Der Redefilm hat die Aufgabe, unser aktuellstes Erleben, wie es sich in den Reden von Parlamentariern, politischen Versammlungsrednern, Universitätslehrern, Dichtern, Wirtschaftsführern usw. spiegelt, einzufangen. Es wäre wünschenswert, wenn die Parlamente und wichtige Kundgebungen politischer, propagandistischer Art ihre Sitzungen tonfilmisch aufnehmen liessen und so der Volksmasse auf eine bequeme Art zugänglich machen, also gleichsam zur Nachprüfung übergäben. Manches gedruckte Wort einer solchen Rede würde sich im Sprechfilm ganz anders anhören, Ideen politischer, wirtschaftlicher, wissenschaftlicher Art bekämen erst Farbe und Nachdruck, Missverständnisse würden seltener, denn eine Rede ist eben keine Schreibe, das gesprochene Wort verliert an Kraft und Einprägbarkeit, wenn es schwarz auf weiss dasteht, mit einem Wort, es ist der Ton, der die Musik macht.

Auch die Persönlichkeiten

und Führerkräfte unserer Zeit werden uns durch solche tonphotographischen Filme bedeutend näher gerückt werden



Der Fischer
Der Filmschauspieler Charles Dickford

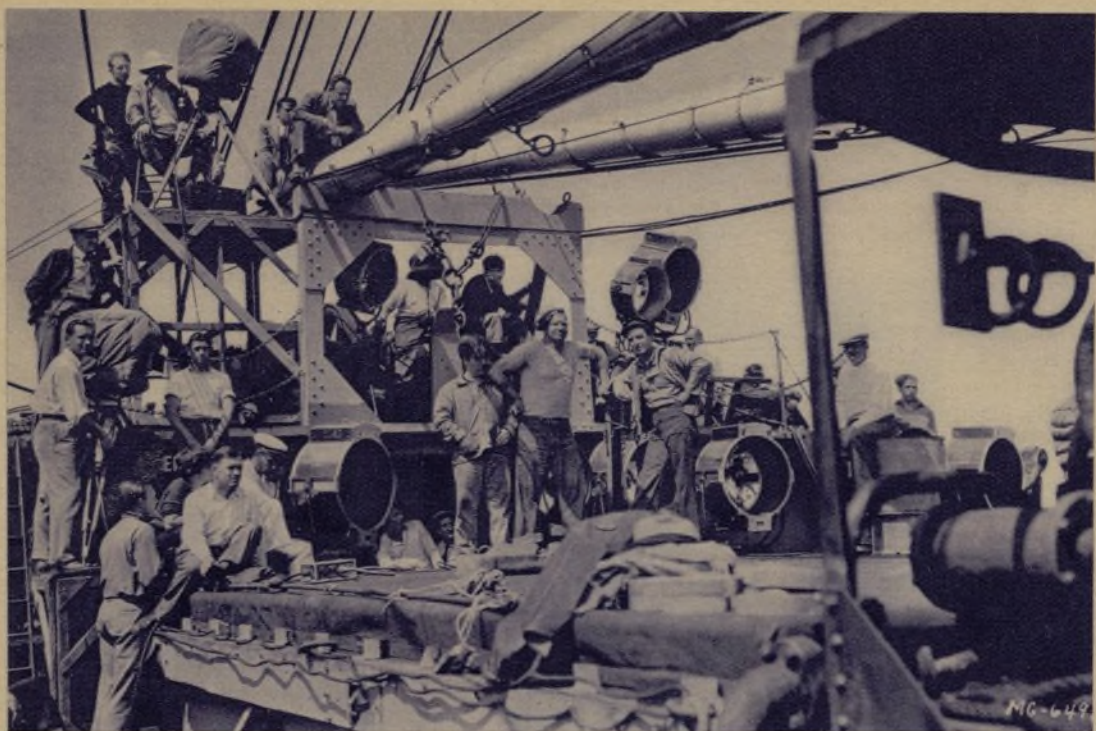


Seine letzte Rolle
Der kürzlich verstorbene »Meister der tausend Masken«, Lon Chaney in seiner letzten Rolle, in dem Metro-Goldwyn-Film »The unholy three«

als durch noch so exakte Wiedergabe von Interviews, familiären und indiskreten Nachrichten in der Presse. Wir wollen nicht wissen, dass der Minister Soundso heute den Gesandten X. empfangen hat, sondern wir wollen wissen, was zwischen ihnen gesprochen wurde und wie es gesprochen wurde. Aus dem Tonfall lässt sich manches heraushören, was zwischen den Zeilen steht, manches, was eine gedruckte Reportage gar nicht vermitteln kann. Ein Archiv solcher Redefilme wird dem Historiker unendliche neue Hilfsmittel zur Erkenntnis einer Zeit und ihrer geistigen Strömungen bieten. Aber auch das künstlerische Element der Rhetorik wird zu profitieren haben. Man wird auswählen müssen unter den Rednern des Landes, man wird den guten Bau, die fein abgewogene Steigerung einer Rede wieder zu schätzen wissen und wird mit Hilfe der Technik die zündende Wirkung einer guten Rede auf die Hörschaft in ihrer Reichweite multiplizieren können. Die Phrasenmacher und eitlen Schwätzer, die Redner mit falschem Pathos und komödiantischer Geste, die Vielredner, die ihren Mangel an Taten mit schönen und reichlichen Worten zuzudecken pflegen, werden durch den Redefilm rasch erkannt und angeprangert werden, der einfache Mann

aus dem Volke wird Kritik üben dürfen und die Geheimnistuerei der internen Konferenzen durchschauen können. Er wird auch die Möglichkeit haben, von grossen wissenschaftlichen Kongressen ein getreues Bild zu erhaschen und wird teilhaben an bedeutenden Erfindungen und gelehrten Fortschritten, wie sie sich in den Vorträgen und Diskussionen unserer Wissenschaftler und Entdecker darstellen.

Eine Fülle von Aussichten ist hier gegeben; dieser Redefilm wird ganz andere Ziele verfolgen müssen als z. B. der heutige Ton- oder Sprechfilm, der eine gewisse Sparsamkeit des gesprochenen Wortes beachten muss, um nicht unkünstlerisch und kitschig oder geschwätzig zu wirken. Der Redefilm wird dagegen nicht nur auf die Qualität, sondern auch auf eine gewisse Quantität des Wortgebrauchs sehen müssen. Hier gilt es abzuwägen, auszusuchen und das Wesentliche zu erkennen. Die Klippe der Eintönigkeit muss geschickt umgangen werden. Hier winken neue Wege zu einer bisher noch verschlossenen Erkenntnis der Zeit.



So entsteht ein Tonfilm . . .

Tonfilm-Stossseufzer

Von Leo Hirsch

Wenn ich Tonfilm-Autor wäre,
würd' ich Hühner gackern lassen
und in Ton und Bild das hehre
Mondkalb
(denn die Elemente passen)
Eiertänze tanzen lassen.

Würd' ich meine Dialoge
Kühen in die Schuhe schieben,
welche mit dem einen Ooge
pipen,
(denn die Weiber sind durchtrieben)
wenn sie mit dem andern lieben.

Hätt' ich eine Dichterrente,
würd' ich Boxer boxen lehren,
bis man sie im Tonfilm könnte
lente
(denn man kann sie ganz in Ehren)
ihre Zähne gurgeln hören.

Und so wäre selbst der Aerger
der Kritik ganz leicht zu zügeln,
schrieb' ich einen Heidelberger
Tonfilm,
(denn man muss sich überflügeln)
wo sich Spree und Donau prügeln.

Liesse ich den alten Fritz
mit Pariser süßen Mädchen
und mit prima Mikoschwitzen
Jannings
(denn man darf den Geist nicht schädigen)
und Napoleon erledigen.

Würd' ich Happy-Enden säen,
dass die Weekendkinder wachsen,
und die laxen Taxenmaxen
flaxen,
bis sie für die Filmfaxen
brünstig pax tobiscum flehen.

Abseits von Hollywood



Oase in der Wüste am Palm Springs



... und so wird eine Baseballszene gedreht

Kinos, wie man sie nicht kennt...

Die feuchte Leinwand

Im Osten Berlins hat sich noch ein Kientopp erhalten aus der Väter Tagen, ein Kientopp mit feuchter Leinwand! Die feuchte Leinwand teilt die Kinobesucher sozusagen in Vorder- und Hinterhaus, in normale, wohlhabende Leute, die, wie in jedem anderen Kino auch, vor der Leinwand sitzen und sich ihren Film ansehen, und in die, die — dahinter sitzen.

Denn eine feuchte Leinwand wird durchsichtig, ein Bild, das auf die rechte Seite projiziert wird, erscheint auch auf der linken — nicht ganz so scharf, aber immerhin, es ist da und kann in klingende Münze umgewandelt werden.

Die Hinterhausbewohner des Kinopalastes haben für ermäßigten Eintrittspreis doppelten Genuss, ihre Köpfe fliegen hin und her in dauernder Folge, und je mehr Schrift auf der Bildfläche erscheint, um so häufiger drehen sie sich herum; denn auf der linken Seite erscheint das Bild natürlich gespiegelt und die Schrift auch. Spiegelschrift können nun aber nur geübte Stammkunden entziffern, die andern fahren mit den Köpfen herum und schauen zur Wand, wo in der Fortsetzung des Lichtkegels ein Spiegel hängt, der nun wieder die unleserlichen Hieroglyphen in lesbare Schriftzeichen wandelt. Wenn der Herr Kinobesitzer gut gelaunt ist, stellt er sich manchmal an die Wende zwischen Vor- und Hinterhaus und liest den Leuten da hinten die Titel vor.

Der Tonfilm wird für die Hinterhausbewohner des geknickten Handtuches ein Segen sein: Der Ton findet seinen Weg auch um die Ecke, die gespiegelten Helden und Diven reden auch linksseits ganz verständlich, das Köpfewenden wird aufhören, wenn hier dereinst Tonfilme laufen werden.

Unterm Sternenhimmel

Ein Stück Erde, umgrenzt von den Hinterfronten hoher Mietkasernen, mit Kies bestreut und einigen Blumentöpfen umgeben, nennt der Grossstädter stolz „Garten“. In solch einem Garten hat ein tüchtiger Kinobesitzer eine Leinwand aufgespannt und darüber aus schwarzem Tuch einige Meter Dach aufgebaut. Gartenkino heisst diese Sommerbühne und auf Stühlen sitzen die Besucher unter dem seltenen Sternenhimmel dieses Sommers.

Der Kinobesitzer wäre mit seiner Freiluftbühne ganz zufrieden, wenn nicht die Zahl der Zaungäste die Zahl der zahlenden Kunden weit übersteigen würde — denn die Hausbewohner brauchen nur aus den Fenstern zu schauen und sie haben das schönste Gratisvergnügen. Der Kampf ist entbrannt — gegen Hochparterre hat der Besitzer vermittels eines undurchsichtigen Segeltuches gesiegt, aber Hochparterre ist mit der ersten Etage befreundet, und in dieser ersten Etage sind sämtliche Fenster ausverkauft, was man von den Stühlen im bezahlten Parkett nicht behaupten kann.

Die letzte Schlacht aber hat der Kinobesitzer gewonnen: Vor dem letzten Akt erscheint auf der Leinwand: „Da der Abend zu kühl geworden ist, rollt der letzte Akt des Dramas im Innern des Theaters.“ Und die zahlenden Gäste strömen in das Innentheater, das an die Gartenbühne grenzt. Die Zaungäste aber hängen betrogen aus ihren Fenstern; sie werden nie erfahren, ob es zum Happy-end kam, es sei denn, dass sie Eintritt bezahlen für das Innentheater. Das werden sie aber bestimmt nicht tun. Grekow.



Markt in Tia Juana in Mexiko, wohin die Filmsterne gehen, wenn sie sich von der Prohibition erholen wollen

Zeichnungen von Ali Habert

Kientopp unter Palmen

Von
Peter Paris

Es ist nicht gelogen, nicht einmal übertrieben, es ist tatsächlich wahr: dieser Kientopp steht wirklich unter Palmen. Das klingt nicht nur wie ein Märchen, das ist auch märchenhaft. Und wer es nicht selbst gesehen hat, der soll ja nicht herkommen und sagen: das gibt es nicht.

Das gibt es wirklich. Und es hat manchmal etwas Hollywoodhaftes an sich. Mitten im weiten Feld steht plötzlich ein Schild mit der Aufschrift: Casino. Zwei Schritte vom Meeresstrand, mitten im Geröll, aus vertrockneten Algen und zwei drei verrosteten, verrotteten Autos hebt



Lyen Dyers
in dem Ufa-Film »Rosenmontag«

sich in flammender Lichtschrift, rot, gelb und grün, das Wort Bar. Und mitten drin im Palmenwald, einsam, wie vom Himmel gefallen, steht der Kientopp. Der Kientopp unter Palmen. Mit Lichtreklame auf Schaukasten und Standphotos und einer Kasse, und einem Kontrolleur, und einem Orchester — das alles, keine zehn Schritte vom nächtlichen Meer, keine zehn Schritte von den ersten schneebedeckten Bergen. Steht da und ist. Im Anfang war die Autostrasse, und dann war der Kientopp. Und alles übrige kommt erst sehr viel später. So sieht es aus, und so ist es.

Auf der grossen Autostrasse sausen und summen die Cadillac und Hispano Tag und Nacht, rattern im Vollmondlicht die kleinen Peugeot und die noch kleineren Rosengart über den Asphalt, donnern an gegen das Brausen des Meeres, und ein Rolls kommt gegliedert lautlos unter den Sternen einher, und Mercedes und Horch schwimmen dahin, weiss leuchten die Schilder auf: I. A. Berlin. Es geht von Antibes nach Cannes, und von Nizza nach Grasse. Und in das Gleiten und das Brausen hinein spielt der Kientopp, tönt das Orchester. Hart an der grossen Strasse. Unter den grossen, vielgefierten Schirmen echter grüner Palmen, die sich riesengross gegen den Sternenhimmel erheben und sich im Bergwind beugen, steht der Kientopp mit Lichtreklame. Gegenüber von Afrika, sozusagen.

Der Ort, zu dem dieses Kino gehört, liegt nämlich ziemlich weit hinten, halb schon im Gebirge, auf einem steilen Kegel. Da oben ein Kino hinzusetzen, hat sich keiner getraut. Aber Kino muss sein. Und deshalb steht es unten an der Strasse, im Palmenhain. Und man muss zwanzig

Minuten gehen zu Fuss. Man muss früh zu Abend essen, wenn man zur Zeit da sein will. Und man will zur Zeit da sein. Denn der Kientopp spielt nur dreimal in der Woche. Freitags, Sonnabends und Sonntags. Und wer etwas auf sich hält, der geht Freitags.

Wir sind auch Freitags gegangen. Wir sind vier Monate lang jeden Freitag vom Bergkegel heruntergestiegen und waren im Kino. Es war unsere einzige Unterhaltung. Es war unser Klub, unser Café, unser literarischer Zirkel, unser Ball und unsere Bar, alles in einem. Denn was ein richtiges Riviera-Kino ist, so ein Landstrassen-Kino, das nennt sich Casino und hat einen grossen Garten mit Tischen und Stühlen, das hat einen grossen Vorraum mit einer Bar, dessen Wände mit doppelmannshohen, riesigen Plakaten beklebt sind. United Artists und Paramount und Ufa haben da riesengross ihre Helden abgebildet. Die studiert man, wenn man seinen Kaffee trinkt und sich unterhält, wenn es noch nicht angefangen hat. Man kommt nämlich zeitig. Das will alles richtig studiert sein. Man muss wissen, was nächste Woche gespielt wird, man muss wissen, ob der hinkommt und jener und ob nicht gar vielleicht das hübsche Mädchen, dessentwegen man vom Bergkegel kam, inzwischen — abgereist ist. Und dann klingelt's, so laut, dass man's hinten im Gebirge noch müsste hören können, und alles strömt in den Saal.

Aber man soll nur nicht glauben, dass es drinnen genau so ist wie in allen Kientoppen. Es ist ganz anders. Man hat Loge. Loge ist Ehrensache. Wir haben Loge zehn, jeden Freitag. Und neben uns, zum Beispiel, sitzt in Loge neun Paris von Gütersloh mit seiner Frau, einer von Oesterreichs besten Dichtern, und in Nummer acht sitzt Herr von Deb-schitz, der Altmeister des deutschen Kunstgewerbes, und in Nummer sieben sitzt der Schwede Orel, der Strindberg ins Französische übersetzt, und in sechs der Amerikaner Charles Beadle, der den besten Roman über Montparnasse geschrieben hat, und in fünf sitzt der junge Renoir, des grossen Malers jüngster Sohn, bekannter Keramiker, der mit seinem knallroten Bugatti vom Kegel herabgestürzt ist. Alle sind sie vom Kegel heruntergekommen, und alle kommen sie jeden Freitag. Manchmal reist einer ab, dann kommen zwei dazu. Und man spricht über Malerei und moderne Literatur und über Theater, und ringsum einen sitzen die „gosses“, die Dorfbuben, rauchen die verbotene Zigarette, sitzen die Dorfschönen und der Friseurlehrling, der „Beau“, und es wird italienisch gesprochen und französisch und deutsch und schwedisch und englisch und spanisch.

Wir kennen unser Kino. Wir kennen auch sein Orchester. Wir wissen, dass die erste Geige immer betrunken ist, dass im Klavier zwei Stränge geplatzt sind, und dass der Pauker die Pausen nicht richtig zählen kann. Wir wissen das und freuen uns, wenn es nicht klappt. Wenn's klappte, machte es keinen Spass. Wir alle, die gosses und die Schönen und die Schriftsteller und die Maler, haben unseren Riesenspass daran. Und dann gibt's den „Entracte“, den Zwischenakt, und alles strömt in den Ballsaal, der nebenan ist. Das Orchester zieht um und spielt „Solo mio“, und danach tanzen wir. Dazu gibt's ein „demi blonde“ zu trinken

oder einen „Mar“ oder gar einen „fine“. Und dann kommt der zweite Film. Und wenn der aus ist, dann ist es ein Uhr nachts. Es ist eine klare Sommernacht, und singend und pfeifend, und in tiefgründige Gespräche vertieft, ziehen wir wieder kegelan, nach Hause. Als sie „Ben Hur“ spielten, war es sogar zwei Uhr nachts.

Das ist so jeden Freitag. Aber eines Freitags geschah etwas Besonderes. Etwas für Filmkenner. Da gab es einen französischen Film, der hiess „L'Homme à l'Hispano“. Und da war plötzlich alles Wirklichkeit geworden. Ich habe diesen Film ein dutzendmal gesehen, in Berlin, in Paris, in London und jetzt auch an der Rivierastrasse. Ich bin immer noch überzeugt, dass es der beste französische Film ist. Den Namen des Regisseurs weiss ich nicht. Auch die Namen der Darsteller kann ich nicht mehr zusammenbringen. Sie sind mir trotzdem wie liebe alte Bekannte. Dieser Film spielt im Süden, unter Palmen, am Meer, unterm Sternenhimmel, mit Hispanos und bleichem Mondlicht. Es ist ein richtiger französischer Film. Ein Nichts von einer Handlung ist unter diesem Himmel zu einem Traum von Licht und Melodie geworden. Ein Zaubergebilde, das ungeheure grosse Sehnsucht erweckt. Und dann ist man plötzlich hier, die Leinwand wird wieder hell, man tritt auf die Strasse, unter die Palmen, und alles ist da. Da ist der Film plötzlich die Wirklichkeit geworden, oder die Wirklichkeit der Film. Wer weiss, eben hast du es fotografiert gesehen, traumhaft schön, und hier liegt es vor dir, und du siehst es noch einmal.

So etwas kann einem passieren in unserem Kientopp unter Palmen. Es ist einer der seltsamsten Eindrücke, die ich vom Film jemals gehabt habe. Szenenwechsel und doch nicht. Die Musik hört auf, und doch spielt sie weiter. Das muss man erlebt haben. Aber ich werde trotzdem nicht sagen, wo er liegt, dieser Kientopp unter Palmen. Ich verrate den Namen des kleinen französischen Nestes nicht, das auf dem Bergkegel liegt. Es ist zu finden zwischen Nizza und Antibes — an der grossen Autostrasse nach Hollywood. Mehr sage ich nicht.



Die ach so malerische Pose!
Anita Page

Metro-Goldwyn phot.

Ton oder stumm?

Von E. A. Dupont

Um es gleich vorweg zu sagen: ich bin von Kopf bis Fuss auf Tonfilm eingestellt. Der stumme Film ist tot, und ich kann gestehen, dass mir der Abschied von ihm nicht schwer gefallen ist. Ich habe nicht lange zu überlegen brauchen, und während andere an der Zukunft des Tonfilms noch zweifelten, hatte ich bereits „Atlantic“ begonnen. Selbst als dieser mein erster Tonfilm herauskam, war man allgemein noch nicht auf Tonfilm umgestellt. Ich sage das nicht, um mir selbst ein Loblied zu singen, sondern ich stelle nur fest.

Natürlich verlangt der Tonfilm eine ganz andere Dramaturgie als der stumme Film, und nicht bloss eine andere Dramaturgie. Aber das sind Probleme, die sich nur durch praktische Arbeit lösen lassen und die sich in der Arbeit auch tatsächlich lösen. Es bestehe dann, so ist vielfach mit anderen Einwendungen gegen den Tonfilm als wichtigstes Bedenken geäussert worden, es bestehe dann aber die Gefahr, dass der Tonfilm zum photo- und phonographierten Theater würde. Davon kann keine Rede sein und ebensowenig von der Aengstlichkeit, mit der manche den Tonfilm als kommenden Ersatz und als Gefahr für das Theater selbst gesehen haben.

Das Theater hat grundandere Gesetze als der Tonfilm, obwohl es viele der Mittel mit dem Tonfilm gemein hat. Aber der Tonfilm ist und bleibt doch vor allem Film, das heisst Bewegung, Beweglichkeit im Szenenwechsel, eine weitaus bedeutendere Möglichkeit, Raum und Zeit im sprechenden Bild zu überholen, eine grössere Möglichkeit zu kontrastieren, Welten gegeneinander zu stellen und Menschen zu verbinden. Es sind das alles Vorteile, die der Tonfilm nicht bloss dem Theater mit der schönsten Drehscheibe, sondern auch dem stummen Film in fast gleicher Stärke voraus hat. Und darum nicht mehr stumm.

Der stumme Film war eine Kunst und eine Mechanik. Die Kunst darin hatte wohl etwas Mechanisches und gespenstisch Unwirkliches, Unlebendiges. Das musste man unbedingt merken, wenn man einen stummen Film vollkommen stumm sah, also kein Orchester dazu spielen hörte. Die Tatsache, dass in jedem Kino zu jedem stummen Film Musik gemacht werden musste, sagt ja alles, sagt ja ganz deutlich, dass man die Unhörbarkeit dessen, was man sah, als einen Fehler, als ein Manko betrachtete. Und darum nicht mehr stumm.

Nun ist die Mechanik des Films so weit vervollständigt worden, dass man die Figuren, die man auf der Leinwand sieht, auch von der Leinwand sprechen, singen, atmen und schweigen hören kann. Und je vollständiger die Mechanik, je ausdrucksreicher der Mechanismus, desto grösser sind natürlich auch die künstlerischen Ausdrucksformen. Schon von der Bühne her wird eine Oper oder ein Stück von Shakespeare ein desto grösserer Genuss sein, je grösser die technischen Möglichkeiten der Bühne sind, alles andere natürlich in jedem Falle vorausgesetzt. Um so mehr muss man diesen Gesichtspunkt für den Film gelten lassen. Worauf kommt es an? Auszudrücken, was Menschenherzen erfüllt und erschüttert. Wir haben Ohren und Augen. Und darum Tonfilm.





Steckbriefe

I. Helene Sieburg

ist unter den jungen deutschen Schauspielerinnen eine der begabtesten. Typ Grete Mosheim in Schwarz, ein feiner Kerl, ernst, voller Temperament, und doch gelöst zugleich. Sie hatte in der Volksbühne ihren ersten grossen Erfolg. Die Filmregisseure interessierten sich trotzdem nicht für ihre Art, aber Dupont holte sie und gab ihr die Hauptrolle in seinem neuen Film.

II. Maria Taudler

ist das Pendant zu Helene Sieburg. Sie ist blond, ursprünglich, mutwillig bis zum Uebermut und traurig bis zur Trostlosigkeit, eine ausgezeichnete Naive, eine Instinktschauspielerin. Leopold Jessner hat sie entdeckt, und seit ihrem ersten Auftreten im Staatstheater gehört sie als beste Vertreterin dieses Genres zu den Schauspielern, die das Gesicht des Berliner Theater- und Filmlebens mit bestimmen.

III. Peter Voss

(nicht der Millionendieb) spielte seine erste grosse Rolle in dem Film „Spielereien einer Kaiserin“ nach dem berühmten Theaterstück von Dauthendey. Blond, hochgewachsen, ein herbes und nobles Profil, ein Kopf, wie aus Stein gehauen, ist Peter Voss einer der wenigen „jugendlichen Helden“, die wir haben.

IV. Friedrich Kayssler

ist ein Künstler von vielen Graden und vielen Begabungen und von einem besonderen Ernst, von einem geradezu sittlichen Willen zur Kunst in allem. Kayssler war jahrelang Direktor der Volksbühne, Regisseur, Kayssler ist Dramatiker, Lyriker, Verfasser ausgezeichneten Aphorismen und geistreicher Epigramme, Schriftsteller und — Schauspieler. Und was für ein Schauspieler! Sein preussischer General im „Streit um den Sergeanten Grischa“, um nur Kaysslers letzte Bühnenleistung zu nennen, bleibt unvergesslich.

V. Paul Graetz,

„der“ Berliner, Kabarettist von Niveau und Humor wie kaum ein anderer, auf der Bühne und im Film ein Charakterdarsteller von Format. Sein Repertoire reicht vom „sprechenden Affen“ des Amerikaners O'Neill bis herauf zu den grossen Shakespeare-Chargen, seine Stimme vom Funkturm bis zum Wedding.

VI. Hermann Valentin

seine Stimme ist präzise, er artikuliert mit der gleichen klaren Schärfe und Vehemenz, mit der er seine Rollen umreissst. Ein besessener Menschendarsteller, ein Charakter, dessen Konturen man aus seiner Silhouette deutlich erkennt, gehört er zu den Unentbehrlichen unseres Theater- und Filmlebens.

DIE ANDERE SEITE

Von
L. von Seuffert

Es scheint ein ungeschriebenes Gesetz der Courtoisie zu sein, dass man Menschen, die in der Öffentlichkeit stehen, die daher wehrlos dem Ansturm der Reportage-Photographie und des Films ausgeliefert sind, der Mitwelt fast stets nur in Bildern zeigt, die sie in gleichmässiger, wohltemperierter, heiterer oder in irgendeiner anderen „sympathischen“ Gemütsverfassung zeigen. Alle stärkeren Affekte der Erregung, der Leidenschaftlichkeit usw. bekommt man nur höchst selten zu sehen, etwa bei Politikern (Mussolini!), bei Erbkämpfern sportlicher Höchstleistungen und ähnlichen Gelegenheiten.

Diese Tatsache ist insofern absolut begreiflich und zweckmässig, als Gefühlsäusserungen stärkerer Art, besonders solche negativen Charakters, wie etwa Wut, Schreck, Angst usw. oft eine Verzerrung der Gesichtszüge bedingen, die einen unvorteilhaften und deshalb unsympathischen Eindruck erwecken könnte. Und das will man und wollen natürlich auch die Betreffenden selbst nach Möglichkeit vermeiden.

Ganz besonders gilt diese Regel natürlich für das weibliche Geschlecht, soweit es in der Öffentlichkeit steht, also in erster Linie für die Bühnen- und Filmkünstlerinnen, denn ihnen ist am meisten daran gelegen, die Reize ihrer

Schönheit, Anmut, Eleganz, Liebenswürdigkeit im besten Licht zu zeigen, und das amerikanische Schlagwort „keep smiling“ ist für sie meistens selbstverständliches Gebot. Sie wagen es deshalb nur ganz ausnahmsweise, sich in der Verkörperung ernster, trauriger oder unangenehm erregter Gemütsverfassung im Bilde festhalten zu lassen, obgleich ein solcher Ausdruck oft ein Antlitz wunderbar verschönen und veredeln kann und jedenfalls mehr Eigenleben und Temperament verrät als die ewig

lächelnde Allerweltmaske. Wir müssen schon an die wenigen „Allergrössten“ denken, an Asta Nilsen, an Maria Falconetti (die „Johanna von Orleans“), an Tilla Durieux, um uns derartiger Bilder zu entsinnen, während man die Hunderte von süss grinsenden, nichtssagenden, wohlondulierten Puppenköpfe zeitweise kaum mehr erträglich findet.

Es wirkt deshalb direkt erfrischend und erfreulich, wenn man zufällig mal auf bildlich festgehaltene Affektäusserungen trifft, bei denen nicht die „schöne Linie“ Hauptzweck der Aufnahme ist, sondern der Mut zur Lebenswahrheit des dargestellten Gefühlsausbruches.

Wer würde z. B. annehmen, dass unser zartes „Bergnerlein“ auch einmal „so“ sein könnte wie auf dem „Nju“-Bild: eine kleine Megäre, der gegenüber der hilflose arme Jannings unbedingt den kürzeren zieht! — Und das Karpfenschnüthen, mit welcher die liebreizende Lillian Harvey dem ahnungslosen Rundfunkreporter (Ettlinger) im „Liebeswalzer“ wutentbrannt eine Standpauke hält, ist sicher mehr temperamentvoll, als dem Gebot klassischer Schönheit entsprechend.

Jedenfalls ist es interessant, auf solche Weise auch einmal die „andere Seite“ kennenzulernen. Nicht nur die glänzende, glatte, schöne, beherrschte Oberfläche.



Die zornige Bergner
Deutlich phot.



Felix Bressart

R. A. Roberts

Richard Oswalds Tonfilm - Schwank

„Die zärtlichen Verwandten“

mit Charlotte Ander, Adele Sandrock, Camilla v. Hollay, Lotte Lorring, Harald Paulsen, Paul Henckels, Wilhelm Bendow, Harry Nestor, Gustl Gestettenbauer

System **TOBIS** Musik: Willy Rosen Atlas-Verleih
Weintraubs Syncopators

Der grosse Lacherfolg im Universum (Lehniner Platz)

Täglich 7 u. 9¹⁵. — Sonntags 5, 7 u. 9¹⁵.



Tibor v. Halmai — Charlotte Ander
kreieren den Kollo-Schlager

„Zuerst das rechte Bein“

im grossen deutschen Revue-Operetten-Tonfilm

„NUR DU“

Uraufführung in Kürze



PHOTO-SPIEGEL

Alte Traditionen — Neue Richtungen

Von Hans Reuter (Berlin)

Die Romantik ist tot. Es lebe die neue Sachlichkeit! Die Welt ist schön, doch um ihre Reize zu erobern, wandelt man nicht mehr verückt durch die Auen. Die Natur wird heute auf herbere Art gewonnen. Statt in der Landschaft aufzugehen, fühlt sich der Mensch in der Natur heute als Herr. Dieser gegen früher grundlegend veränderten Einstellung ist auch die Gestaltung eines Kunstwerkes unterworfen. Man empfängt nicht mehr von der Natur das Gesetz, sondern man gibt es. In der Malerei machte der Impressionismus die Entstehung eines Bildes vom Naturerlebnis abhängig. Der Expressionismus aber, die uns heute geläufige Form, will objektiv nachschaffend — gegenwartswahr — sein. Wer nun gewohnt ist, die Kunst als Einheit zu sehen, wird auch der Photographie die schöpferischen Kräfte nicht absprechen können, die in der Malerei bestimmend sind. Gemeinsam ist auch das Ziel der führenden Richtungen in der Malerei und Photographie. Beide fordern Sachlichkeit. Wenn auch mancherlei in der Photographie zum Teil aus der Malerei, zum Teil aus

*Alte Schmöker,
Hornbrille und
Perlenkette —
die Requisiten
des Stillebens
bis 1929*



Malerisch, „verschwommen“



*Ein braves Motiv mit viel Romantik —
früher die Wonne eines jeden Liebhaberphotographen*

der Graphik übernommen wurde, so handelt es sich hierbei wohlverstanden nur um Richtlinien für etwas, das man nicht gerade glücklich „künstlerische“ Photographie nannte. Der moderne Photograph hat das Künstlerische sehr bald in bildmässige, gegenständliche Photographie umgewandelt.

Diese Formulierung war eine Rettung in letzter Stunde, geriet doch die Photographie immer mehr in Gefahr, ganz in das Schlepptau des Impressionismus zu kommen. Es gab Zeiten, in denen auf der ganzen Linie diese Richtung uneingeschränkt regierte. Von der Photographie blieb natürlich kaum noch das Photographische gewahrt. Nach und nach setzte eine trostlose Verflachung ein, die mit einer Epoche mittelmässiger Schablonenarbeit endigte. Die mehr oder weniger bewusste Anlehnung an malerische Vorbilder brachte es ganz von selbst mit sich, dass neben dem Bestreben, malerische Effekte zu erreichen, auch in der Komposition der Figuren und Gegenstände durchaus die künstlerische Auffassung der Malerei und Graphik dominierte. Photographische Studien wurden zum Abklatsch gemalter Bilder erniedrigt.

Diese Schmierographien waren offenkundig ein Ausklang des Impressionismus in der Photographie. Wie in der Malerei ging auch die dem Impressionismus verwandte Form in der Photographie vom Naturerlebnis aus. Die einsame Birke am Bachstrand und andere von Stimmung geschwängerte Feld-, Wald- und Wiesenmotive waren die hauptsächlich bevorzugten Aufnahme-themen. Diese Bilder sprechen deutlich das Fehlen jeder Innerlichkeit und jedes geistigen Verbundenseins mit dem Schaffenden aus. Wie kommt es nun, dass diese Art Photos heute uns absolut nicht mehr gefallen können? Die grossen Umwälzungen, die



Modern ist oft rätselhaft!
Zwei alte Damenstiefel — die Silhouette eines alten Seebären

mit elementarer Gewalt in das Leben der Völker eingriffen, haben naturgemäss auch vor der Entwicklung des Einzelmenschen nicht haltgemacht. Wir alle sehen und empfinden heute gegen früher ganz anders. Nicht mehr die vom Objekt ausgehende Stimmung, nein, sein Wesen interessiert uns. Frei von jedem Ballast, der ja doch nur ablenkt und den Gesamteindruck verdirbt, wollen wir das betreffende Objekt in strenger Sachlichkeit unmittelbar auf uns einwirken lassen. Es sind dies ja ganz allgemeine Forderungen, die man heute an die bildschaffende Kunst stellt, soweit sie wie die Malerei und Graphik, ähnlich der Photographie, sich nur mit dem Bildermachen befasst. Der Photograph als Ausdruckskünstler muss seinem persönlichen Erlebnis mit Hilfe einer Apparatur und einer lichtempfindlichen Substanz Form und Ausdruck verleihen. Dabei wird es oftmals nicht ganz ohne Gewaltsamkeit abgehen. Die an manchen Stellen zu beobachtenden Auswüchse sind gewiss eine ganz natürliche Folge dessen, dass die Photographie so lange Zeit in engen Fesseln geschlagen war und sich mit Haut und Haaren bestimmten Regeln aus längst vergangenen Epochen der Malerei verschrieben hatte. So stark wie die Photographie bis in die jüngste Zeit an dem Althergebrachten klebte, so gewaltsam war das Hinüberreisen in neue Bahnen, und ähnlich wie beim Spielfilm wurde die neue Richtung in der Photographie zunächst dem Sensationshunger und dem Unterhaltungsbedürfnis dienstbar gemacht. Die Sucht, originelle Bilder herauszubringen, zeitigt die tollsten Stilblüten. Was soll man dazu sagen, wenn jemand ein Paar abgetretene Stiefel, vor einer weiss getünchten Wand hängend, zum Motiv wählt. Oder ein paar Eier auf den Boden pfeffert und das undefinierbare Etwas unter ausgeklügelten Licht- und Schatteneffekten photographiert. Ebenso wenig schwer ist es, aufs Geratewohl irgendwelche Gegenstände von oben und unten mit oder ohne Verzerrungen festzuhalten. Jemand, der versteht, an sich denkbar einfache Dinge so wiederzugeben, dass der Beschauer auch wirklich ein ästhetisches Vergnügen bei der Betrachtung des Bildes hat, dessen Arbeiten sind von dem Gedanken der modernen Sachlichkeit durchdrungen. Irgendwelche Spielereien — sie mögen noch so

originell sein —, die aber, statt den Bildgedanken klar und eindeutig auszusprechen, unentwirrbare Rätsel aufgeben, sind sehr weit von der gesunden neuen Sachlichkeit entfernt. Hinzu kommt auch noch, dass die Ideen zu dieser Art Verrücktheiten absolut nicht neu sind. Schon vor Jahrzehnten wurden solche Aufnahmen gemacht. Man war allerdings damals ehrlich genug, ohne jede Bemäntelung diese Produkte als Ulkaufnahmen zu bezeichnen. Auf der gleichen Linie bewegen sich andere einseitige Lösungen, die sich gegenseitig zu übertrumpfen suchen in ganz abwegigen Bildausschnitten vollkommen entstellender und verzerrender Perspektiven. Photographien dieser Art vermögen keine Klärungen herbeizuführen. Sie überraschen gewiss gleich einem Schwarm von Eintagsfliegen durch ihr plötzliches Erscheinen, verschwinden aber auch mit der gleichen Schnelligkeit.

Wer sich aber auf die ursprüngliche Aufgabe der Photographie besinnt, weiss, dass jene ersten Arbeiten, besonders die Aufnahmen des Engländers Octavius Hill (um 1845), auch heute noch, vom ästhetisch-künstlerischen Standpunkt gesehen, es mit jedem Lichtbild der neuen Zeit aufnehmen können. In der Tat besteht auch ein merklicher Parallelismus zwischen der modernen Lichtbildkunst und den Aufnahmen zu Beginn der Photographie. Hier wie dort klare Formulierung des Bildgedankens ohne jede Effekt-
hascherei.



Auch das nennt sich »modern«
Das weinende Ei!

Wer das Wertvolle der ersten photographischen Versuche mit modernen Ausdrucksmöglichkeiten zusammenzubringen versteht, nur der ist berufen, Träger einer neuen photographischen Kunst zu werden. Keineswegs wird aber eine Stiländerung von bleibender Dauer von Leuten ausgehen, die nicht über ein hohes technisches Können bis ins kleinste und ein gesundes Empfinden für bildmässige Werte verfügen.



Wirklich moderne, bildmässig ästhetische Auffassung
Aenne Biermann phot.

Amateurarbeit

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass das maschinelle Entwickeln und Kopieren in Massen selbst bei gewissenhaftester Arbeit niemals die individuelle Tätigkeit ersetzen kann. Vor allem aber wird der einzelne Amateur naturgemäss seinen eigenen Arbeiten immer grössere Aufmerksamkeit und Interesse entgegenbringen, als dies von fremder Stelle geschehen kann. Dazu kommt noch etwas anderes.

Auf keinem Gebiete spielt die Tücke

„Aber der unangenehme Aufenthalt in der Dunkelkammer!“ wird mancher einwenden. Doch damit kann man den modernen Amateur nicht mehr erschrecken. Denn man hat Entwicklerdosen, in denen man sogar bei Tageslicht entwickeln kann. Der Amateur, der ja meist vor Ungeduld brennt, das fertige Bild in den Händen zu haben,



Am Pflug

Edith Heller phot.

tisch gearbeitete Schalen und Tröge, Entwicklertrommeln für Filme und Platten, so dass die Arbeit damit zur Freude wird.
F. H.



Gespenserschach

Tilly Voigt (Dresden) phot.

des Objekts eine so grosse Rolle wie in der Photographie. Unter- und Ueberbelichtung auszugleichen, in ruhiger Ueberlegung der Ursache des Misserfolges nachgehen und nach Abhilfe zu suchen, mit einem Wort das geruhige Arbeiten, ist eine Aufgabe, die für jeden Amateurphotographen von grösster Wichtigkeit ist, um sich die Freude an seiner photographischen Arbeit zu erhalten.

sündigt sehr häufig auch gegen den Grundsatz, nach welchem eine haltbare Photographie nur dann zu erzielen ist, wenn das Fixiernatron vollständig entfernt wurde. Auch hier sind die Entwicklerdosen anzuwenden und verhindern Misserfolge. Wer aber in Schalen entwickelt und fixiert, um jedes einzelne Bild im Entstehen kontrollieren zu können, für den gibt es mannigfache prak-

KOLIBRI

Wenn uns heute jemand erzählen würde, dass 8 mal 2 gleich 16 sei, so hätten wir für diese „Neuigkeit“ nur ein mitteilendes Lächeln übrig. Aber ein berechtigtes Staunen geht jetzt durch die Reihen der Amateure, besonders der Kleinbildanhänger, verursacht durch die Tatsache, dass auf Grund dieses einfachen Exempels von der Zeiss Ikon A.-G. ein neues und ideales Kleinbildformat geschaffen wurde. Immer wieder hörte der Amateur: „Kleinbildfilme haben wir nicht; wir führen nur die gangbarsten Sorten 4 mal 6½ und 6 mal 9 cm!“

Und nun? Jetzt gibt die von der Zeiss Ikon A.-G., Dresden 85, neu herausgebrachte „Kolibri“ die Möglichkeit, aus den überall erhältlichen Spulen für 8 Aufnahmen von 4 mal 6½ cm 16 Bilder von der Grösse 3 mal 4 herauszuholen. Dieser ganz auf schnellste Aufnahmebereitschaft eingestellte kompakte und trotzdem elegante Apparat ist eine Höchstleistung nicht nur durch die Präzision seiner Ausführung, sondern auch durch die Vereinigung wertvoller Eigenschaften; wir finden das lichtstarke Zeiss-Tessar 1:3,5, den neuen Compurverschluss für 1/100 Sekunde und die bemerkenswerte Entfernungsskala. Letztere ist so eingerichtet, dass sie für jede Distanz ohne Zuhilfenahme einer Tabelle direkt ablesbar den Tiefenschärfenbereich angibt. Die „Kolibri“ ermöglicht, mit grosser Geschwindigkeit und mit geringem Kostenaufwand das Geschehene auf den Film zu bannen. Vorbei die verpassten Gelegenheiten. Und gerade bei dem rührigen Amateur wird sich der Anschaffungspreis — er beträgt 175 Mark — durch die geringen Ausgaben für Negativmaterial bezahlt machen.

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, Oranienburg. 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

Kartoniert RM. 5,—. Kostbarer Ganzleinen-Geschenkband RM. 6,50.
Illustrierter Sonderprospekt gratis u. franko!
Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin SW 100.

Wundervolle Weichheit,

nach Wunsch aber auch höchste Brillanz, erzielen Sie mit der Eisenberger Ultra-Rapid-Platte (23° Sch.), der Platte mit Höchstorthochromasie. Wenn Sie diese Platte zum ersten Male benutzen, werden Sie bedauern, sie nicht früher gekannt zu haben! Fragen Sie bitte bei Ihrem Photohändler danach oder fordern Sie Bezugsquellen-nachweis durch die Eisenberger Trockenplattenfabrik Otto Kirschten A.-G., Eisenberg 24 (Thür).



Eisenberger
Photo Platten