

TON *und* BILD

ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG

NR. 37



Von Kopf bis Schulter

Liane Haid in dem neuen Super-Tonfilm »Das Spiel ist aus«

Ayuntamiento de Madrid

„L'ARLESIENNE“

Von
Heinrich Jordan (Paris)

Dieses filmische Melodrama nach einem Theaterstück von Alphonse Daudet mit der Musik von Bizet ist der zweite französische Grossfilm, den die neue Saison uns beschert. Selbst wenn das sprachliche Verständnis der ziemlich abundanten Dialoge kein Hindernis böte, könnte dieser Film wegen seines nationalen, ja mehr noch regionalen Charakters ausserhalb Frankreichs kaum aufgeführt werden. Der Tonfilm ist im allgemeinen kein Exportartikel. Ein Theaterstück, das in eine fremde Sprache übersetzt und auf einer fremden Bühne aufgeführt wurde, hat eine Verwandlung durchgemacht, die bisweilen bis an sein innerstes Wesen gehen kann. Im Tonfilm ist die künstlerische Gestalt ein für allemal fixiert. In der nationalen Eigenart des Sprech- und Tonfilms liegt vielleicht ein schwierigeres Hindernis seiner Internationalität als in seiner einmaligen sprachlichen Fassung. An die rhetorische Theatralik von Tourneurs „Accusée, levez-vous!“, die nicht allein ihren Grund in einer irrigen Auffassung des Tonfilms hat, und an die verflissenden Lyrismen von Baroncelli

„L'Arlésienne“
(„Die Arlesierin“)

Forderungen unseres eigenen Geschmacks zu stellen, wäre verfehlt. Das Publikum, noch unduldsamer als der unduldsamste Kritiker, würde, da es seinen Instinkten so wenig geschmeichelt sieht, heftig protestieren und sein Eintrittsgeld zurückverlangen. Und dennoch sind Werte vorhanden; man muss sich nur bemühen, sie zu erkennen.



Romantisches Picknick

Der Franzose, der Mann aus dem Volke, nicht etwa der Intellektuelle, verlangt vor allem eines: „poésie“. Das steht in Widerspruch zu der herkömmlichen Ansicht von der Rationalität des französischen Geistes, und durch nichts wird diese These besser widerlegt als durch den Hinweis, dass alle modernen arationalen Kunsttendenzen in Frankreich ihren Ursprung haben. Dieses Bedürfnis nach „Poesie“ — dieses Wort in einem andern als dem uns geläufigen Sinne genommen — erklärt auch die Besonderheit des französischen Theaters, das gewöhnlich mit dem Pauschalurteil „veraltet“, „pathetisch“ usw. abgetan wird. Als mir einmal ein alter „clochard“, einer jener Bettler, die sich von den Abfällen der Markthallen nähren und unter den Seinebrücken schlafen, mit Verzückung ein Racinesches Versdrama, das er aktelang auswendig zitieren konnte, erklärte, sah ich, welche lebendigen Werte in einem von uns missverstandenen theatralischen Stil liegen. Der Tonfilm, sofern er nicht bloss eine charakterlose Marktware ist, stellt

gleichfalls einen Sonderfall der nationalen Eigenart dar, die als Voraussetzung eines richtigen Urteils verstanden sein will.

Was bedeutet nun „poésie“? Das Gegenteil von Sachlichkeit und Realistik; Lyrismus, Irrationalität, Sentiment, „poetischen Stoff“, wie ihn der Dichter Jean Paul in seiner Aesthetik verstand: Stoff, der schon poetisch ist, ehe er durch die künstlerische Formung zum Kunstwerk wird.

„L'Arlésienne“ ist ein provençalisches Liebesmärchen. Seine Atmosphäre richtig erfasst zu haben, ist das grosse Verdienst des Regisseurs Baroncelli. Trotzdem der Film mehr technische Fehler hat, als eigentlich erlaubt sein dürfte, bringt er den Tonfilm um ein Stück vorwärts. Er befreit ihn aus der erdrückenden und erstickenden Enge seiner vier-



Eine pathetische Grossaufnahme

wandigen Dekorationen, in der ihn die Mikrofonfurcht bisher gehalten hatte, und schenkt ihm Weite, Raum, Bewegung. Und dieser Umstand beweist wie nichts anderes, welcher grundsätzliche Unterschied zwischen dem stummen Film und dem Tonfilm besteht. Die Dimension des stummen Filmes war die Fläche, räumliche Verhältnisse und Begebenheiten wurden in der Flächenprojektion dargestellt. Dies ist die Voraussetzung der russischen Montagetechnik, die aus der blitzschnellen Folge von Einzelbildern die Szene aufbaut. Der Ton schafft räumliche Werte. Das macht die Technik des bisherigen Filmes unanwendbar. Der Tonfilm hat andere Ziele, er muss andere Methoden haben. Es ist grund-



Poesie eines nächtlichen Reigens

ALLERLEI TONFILM

Zeichnungen von Ottomar Starke



»Das ist ja doch wohl eine Fliege?«

»Im zweiten Akt machen wir eine Lawine, und wenn sie durchs Tonfilmatelier fliegt, erzeugt sie auf unserer feinen Apparatur den Lawinendonner.«



»Warum geben sie denn das Alarmzeichen, wo wir endlich eine halbwegs gute Einstellung haben!«
»Im Hof hat einer geniesst!«

sätzlich kein Lob, wenn man einem Tonfilm die Beweglichkeit der Stummkamera nachrühmt. Ein Beispiel über die raumbildende Wirkung des Tones aus „L'Arlésienne“: Man sieht einen Bauernhof, der an drei Seiten von den Hauswänden eingeschlossen ist. Auf einer Seite befinden sich ein paar Stufen, die zu einer Art Rampe und der Haustür führen. Eine Frau tritt aus der Tür, kommt auf der Rampe näher und steigt die Stufen herunter. Währenddessen hört man immer gleichbleibend das Gurren einer Taube, ohne sie zu sehen. Man fühlt und sieht mit einem Male, dass der Raum Tiefe hat. Noch stärker würde die Raumempfindung werden, wenn der akustische und der optische Ablauf einander entgegengerichtet wären, also etwa wenn sich irgendein Körper nähert und eine von ihm unabhängige Lautquelle immer schwächer wird. Die Farbe ist ein Erfordernis des Tonfilms, da ihr, wie schon Goethe in seiner Farbenlehre nachwies, raumbildende und dynamische Kraft zukommt. So wie in den besten stummen Filmen sich schon der Tonfilm ankündigte, also der technischen Möglichkeit die künstlerische Notwendigkeit voranging, ebenso verlangt der Tonfilm nach der Farbe.



Nicht nur Goethes, auch der Diva letzte Worte sind immer wieder:
»Mehr Licht!«



»Und wer ist das, um den alle herumschwänzeln?«
»Das ist der Tonmischer!«
»Und der, um den sich keen Aas kümmert?«
»Das ist der Regisseur!«

Solche wertvollen Stellen, wie die beschriebene, finden sich in „L'Arlésienne“ leider recht selten, und das einzelne Gelingen ist scheinbar mehr dem Zufall als künstlerischer Absicht zu verdanken. Die Tauben gurren viel zu häufig, und wenn sie zu gurren aufhören, beginnen die Hühner zu gackern. Die handelnden Personen sind von Melomanie befallen. Jeden Augenblick beginnen sie irgendein Instrument zu spielen oder zu singen oder melodisch zu schluchzen. In der Anwendung richtig erkannter Prinzipien herrscht noch grosse Unsicherheit. Manchmal führt die abwechselnd stilisierte und realistische Darstellung zu einem kopflosen Durcheinander. Man sieht beispielsweise Pferde, die von einem Mann in der Mitte an Seilen gehalten werden, im Kreise traben und Getreide ausdreschen. Dazu hört man die Bizetsche Musik, die mit dem Bild zu einem wunderschönen „poetischen“ Rondell verschmilzt. Einen Augenblick später sieht man die Pferde auf der Landstrasse nach Hause treiben und hört ihr Stampfen und das Läuten ihrer Glocken.

Micky Silly u. Konsorten

oder: Felix, der Kater und Micky, die Maus.
VON L. v. SEUFFERT

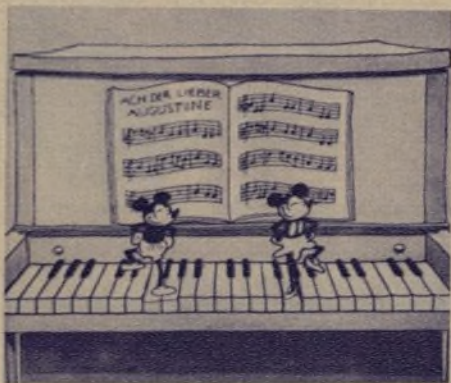
Es ist eine ebenso originelle als erstaunliche Menagerie, die sich im Laufe der Jahre zur innigen Freude der Menschheit auf der zweidimensionalen Sphäre des rollenden Streifens entwickelt hat! Felix, der Kater, unvergessenen Gedenkens, ist ihr Ahnherr, und er prägte seinen zahlreichen Nachfahren in unverkennbarer Weise die charakteristischen Eigenschaften auf, die ihm sein genialer Schöpfer verliehen hatte: die groteske Gestalt, die eigentümlich vermenschlichte und karikierte Bewegung (wer hat ihn

erfreuen sich derselben verblüffenden Vielfältigkeit. Gross ist die Zahl der Taten, die er und seine ihm ebenbürtige Partnerin und Nachahmerin, Muschi, die Filmkatze, vollbracht haben, und mit goldenem Griffel stehen sie in der Geschichte des stummen Films verzeichnet.

Und trotzdem verblissen sie wie Schemen, seitdem zum stummen Bildablauf der Ton sich gesellte, seit die zeichnerische Fläche sich durch den Klang erweiterte zur räumlichen Totalität, und seit aus dem Schosse des Tonfilms geboren ward: Micky, die wonnigste, die frechste, die entzückendste, die musikalischste aller Mäuse! — Oh, Micky, du verdienst in einem Dithyrambus besungen zu werden, denn den Griesgram gibt es wohl nicht, der nicht Fröhlichkeit in sein Herz einziehen fühlte, wenn er dich

hüpft, und zappelt und musiziert, das bläht sich und dreht sich, das macht die unmöglichsten Kunststücke im Takte, des Jazz, des Walzers, des Schlagers, und man möchte am liebsten mittun, so sehr ist der Doppelrhythmus ihrer Dynamik im Einklang.

Wenn etwa der gemarterte Musikflügel in „Jeder seine eigene Jazzband“ anfängt, sich zu drehen und zu winden, nach allen Seiten sich auszudehnen, wenn er plötzlich zu einem breitmäulig zähnefletschenden Ungeheuer wird, und zu guter Letzt anfängt, mit den vorderen Beinen auf sich selbst zu spielen — „das muss man gesehen haben, meine Herrschaften, da muss man hineingetreten sein!“ Oder die Frühlingsymphonie „Im wunderschönen Monat Mai“, in der nicht nur Blumen, Pflanzen, Bäume, Tiere

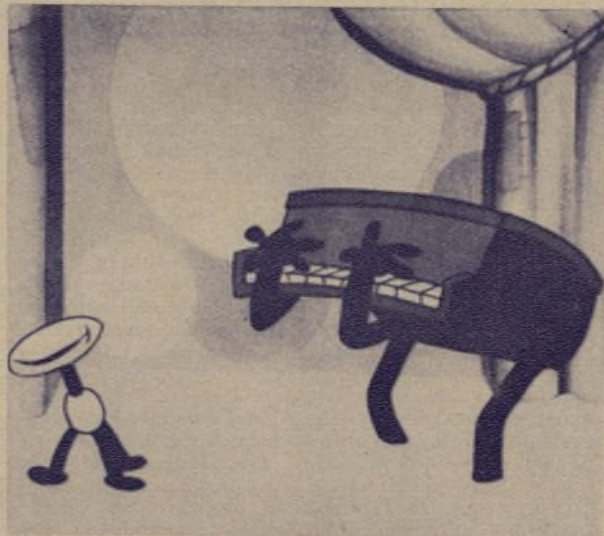


Jeder sein eigener Jazzer

nicht vor Augen, wie er, heftig sinnierend, die Vorderpfoten auf dem Rücken verschränkt, betriebsam und aufgeregt hin und her wandelt, die ganze Erscheinung personifiziertes, heftiges Grübeln!) und insbesondere die ins Unbegrenzte erweiterte Verwendungs- und Wandlungsfähigkeit seiner sämtlichen Körperteile und Gliedmassen, die er nach Belieben verlängert, verkürzt, einzieht, abtrennt, aufschwellen lässt, um sich in der unmöglichsten Weise ganz selbstverständlich ihrer zu bedienen, so z. B. den eigenlebendigen Schwanz als Ruder, als Schlittenkufe, als Fragzeichen, an dem er in die Höhe klettert usw. Aus der Haut und wieder hinein fahren sind für ihn und seine Abkömmlinge Kleinigkeiten, und auch die Gefährten und Helfer seiner staunenswerten Handlungen sowie seine Feinde, seien es Tiere, Pflanzen oder etwelche andere Gegenstände,

erfreuen sich derselben verblüffenden Vielfältigkeit. Gross ist die Zahl der Taten, die er und seine ihm ebenbürtige Partnerin und Nachahmerin, Muschi, die Filmkatze, vollbracht haben, und mit goldenem Griffel stehen sie in der Geschichte des stummen Films verzeichnet. Und trotzdem verblissen sie wie Schemen, seitdem zum stummen Bildablauf der Ton sich gesellte, seit die zeichnerische Fläche sich durch den Klang erweiterte zur räumlichen Totalität, und seit aus dem Schosse des Tonfilms geboren ward: Micky, die wonnigste, die frechste, die entzückendste, die musikalischste aller Mäuse! — Oh, Micky, du verdienst in einem Dithyrambus besungen zu werden, denn den Griesgram gibt es wohl nicht, der nicht Fröhlichkeit in sein Herz einziehen fühlte, wenn er dich sieht und hört, wie du beispielsweise mit einer Kollegin auf dem verstimmten Piano den „Lieben Augustin“ mit den Füsschen spielst und tanzst, oder wenn du den spiralig aufgeschnittenen Schweizerkäse als Pianolarolle verwendest und herrliche Harmonien damit hervorzauberst, oder wenn du dein süßes Schnäuzchen als Schallplattenträger benutzt und das spitze Schwänzchen deiner Gefährtin die Nadel ersetzt, und dieser lebendige Musikapparat uns zum Tanz aufspielt.

Aber Micky begnügt sich nicht damit, uns nur selbst in innigster Verbindung von Bewegung und Musik die erstaunlichsten Ueberraschungen erleben zu lassen, sondern ihr künstlerischer Vater „Ub“ Iwerks versteht es, alles, was da krecht und fleucht, ja, so ziemlich alles, was nicht niet- und nagelfest ist, manchmal sogar auch letzteres, in dem Bann seiner schier unerschöpflichen Phantasie zu verarbeiten, und seine „Silly“-Grotesken stellen in ihrer Einmaligkeit vielleicht die vollendetste Form des Tonfilms vor, die wir bis dato haben. Das tanzt und



Das dressierte Klavier

usw. sich im Takte wiegen, sondern sogar der Regen in wohlbgewogenen Kadenzen niederrauscht, und die Raupe das rhythmische, stückweise Gefressenwerden durch den Raben nur als selbstverständliche Krönung ihrer loheländischen Tanzbestrebungen zu empfinden scheint!

Und insbesondere ein Höhepunkt: „Die



Die Geisterstunde



»Im wunderschönen Monat Mai«

Geisterstunde“, eine in ihrer Zeitgebundenheit überwältigend amüsant und doch irgendwie grausig erschütternd wirkende, ins Moderne übersetzte „Danse macabre“ von vier Skeletten im Jazz — im synkopierten Rhythmus der Gegenwart, deren steppende, gleitende und schleifende Bewegungen in ihrer allen anatomischen Begriffen widersprechenden Beweglichkeit und Variabilität nur um so überzeugender wirken. Ebenso, wie es uns bei Grock selbstverständlich scheint, dass die Forrelle „zwitschert“, ebenso natürlich ist es, dass unter anderem hier das eine Skelett das andere als eine Art Xylophon benutzt usw.

Auch Mickys Trabant Flock und Flickie, deren genauere tierische Gattungsmerkmale unbestimmbar sind, und Flip, der Frosch, gehören zu den Ton-Trick-Filmen erfreulichster Art.

Sie alle „steh'n noch nicht im Meyer, und auch im Brockhaus nicht“ (nach Morgenstern), aber trotzdem sind sie unheimlich lebendig, sind in ihren Taten schaffensfroh, in ihrer Wirkung hinreissend, in ihrem Humor überwältigend. Es liegt solch unendlich überquellende Phantasie, solch vollendete Harmonie, solche Einheitlichkeit der bildlichen und musikalischen Elemente in diesen künstlichen Gebilden, dass man auf die Mehrzahl vielaktiger „menschlicher“ Tonfilme gern zu ihren Gunsten verzichten würde. Sie sind vielleicht eine der Keimzellen, aus denen sich wirkliche Tonfilm-Kunst entwickeln kann!

Eleonora Duses einziger Film

Viele, die Eleonora Duse sahen, und noch mehr, die sie nicht sahen, würden glücklich sein, die Schauspielkunst dieser stillen Frau noch einmal erleben zu können. Sie ahnen nicht, dass dieser Wunsch erfüllbar ist. Denn in Deutsch-

land blieb unbekannt, dass ein Film mit der Duse vorhanden ist, der Film, in dem sie Zeit ihres Lebens spielte als bereits den Menschen entfremdete Alternde.

Dieser Film ist zu Ende des Weltkrieges in Rom gefertigt worden. Er hiess „Cenere“: „Asche“, nach einer Erzählung von Grazia Deledda, die später den Nobelpreis erhielt.

Da ist die Duse eine Mutter, die, von allen Menschen verstossen, an gebrochenem Herzen stirbt. In diesen Szenen, in denen sie sich selbst, die gereifte, einsame Frau darstellte, soll sich das Spiel ihres edlen, stummen Gesichts, ihrer schönen, sprechenden Hände derart offenbaren, dass der Film zu ihren vollkommensten Leistungen gezählt werden kann.

So berichteten einige Europäer, die erschüttert den Film sahen, als er vor einigen Jahren noch einmal in einem der kleinsten und ärmlichsten Kinos von New York lief unter dem Titel „Die Mutter oder Das Kind der Sünde“.

Die Kunst der toten Tragödin lebt in diesem Film weiter. Für heranwachsende Schauspieler, denen die Gestalt der Duse bereits zu einem Mythos geworden ist, müssten Kopien dieses Films gerettet werden — bevor auch dieses einzige und einzigartige übriggebliebene Dokument ihrer Menschengestaltungskraft zu dem ward, was ihr Körper schon längst ist: Asche . . . Cenere. kp.



*Als sie noch bei einer Missis
In die Mädchenschule ging,
Hatte sie schon »was Gewisses«,
Schlanke Beine, Augenwink!
Suche, Mensch, sie in der Klasse —
Dieses Mädchen machte Kasse!*



Ein Kerl und sein Schatten: Hans Albers in dem Film »Der Greifer«

PHOTO-SPIEGEL

Photographische Silhouetten

Von Hans Reuter (Berlin)

Woher hat der Schattenriss den Namen Silhouette bekommen, dieses geheimnisvolle Wort, das sich, streng genommen, nach keinem Wörterbuch übersetzen lässt? Da war unter



*Einer der schönsten Schattenrisse aus der Zeit der klassischen Porträtsilhouette:
Charlotte von Schiller
1766 bis 1825*

Bruckmann (München) phot.

Ludwig XV. ein französischer Finanzmann, Etienne de Silhouette (geboren 5. Juli 1709, gestorben 20. Juni 1767), der nach einer Reihe langwährender Krisen und kostspieliger Unternehmen Ludwigs XIV. den Staatssäckel neu auffüllen sollte. Sein kleines Schloss in Brie an der Marne staffierte er ganz mit allerlei Schattenrissen, darunter viele selbstgefertigte, aus. Die billige Kunst des Silhouettierens erhielt bald den Namen des unbeliebten Sparministers. Die Schattenbilderei, in Frankreich wenig geachtet, eroberte sehr schnell die anderen Länder Europas, und besonders Deutschland, und brachte es bald zu einer erstaunlichen Vollendung. Leider hatte bald die Schicksalsstunde

der Silhouette geschlagen. Mit dem Bemalen der Silhouette und der ins Spiel gehenden Aufklebetechnik begann im neunzehnten Jahrhundert die Verflachung des Schattenbildes, das immer mehr seinen ursprünglichen Charakter und seine lebendige Frische verlor, um endlich mit der Erfindung der Daguerrotypie (1838) und der sich anschliessenden Entwicklung der Photographie fast völlig verdrängt zu werden.

Erst unsere Zeit hat sich wieder der Silhouette zugewandt, von der Lavater sagte: „Keine Kunst reicht an die Wahrheit eines sehr gut gemachten Schattenrisses. Aus blossen Schattenrissen habe ich mehr physiognomische Kenntnis gesammelt als aus allen übrigen Porträten.“ — Und nun ein merkwürdiger Kreislauf: Wie bereits erwähnt, wurde die Silhouette durch die Photographie verdrängt. Heute nun erhält sie durch die Photographie neue Belebung. In unseren Tagen — vielleicht —, weil in so mancher Hinsicht vieles

an die Biedermeierzeit anklingt. Auch heute haben wir im Verhältnis zu früher einfache Möbel, zieratfreie Architekturen. Genau wie zu Goethes und Lavaters Zeit sucht man den Charakter eines Menschen am Bau des Schädels, der Stirn, dem Ansatz der Nase usw. zu ergründen. — So überzeugend der Schattenriss aus Künstlerhand auch sein mag, mit einer weit grösseren Objektivität und Unbestechlichkeit werden Charakter und Seele des Menschen durch eine mit Hilfe der photographischen Kamera hergestellte Silhouette wiedergegeben. Das Objektiv der Kamera zeichnet wirklich objektiv die Umrisslinien auf. Die leiseste persönliche Beeinflussung, die sich in der



*Aufbau einer Szene zu einer Silhouettenaufnahme.
Kinder sind sehr dankbare Modelle für die Photo-Silhouette*



*Photographische Momentsilhouette.
(Die feinen Halbtöne wirken in diesem Falle nicht störend)
Mario von Bucovich phot.*

ehrlichsten, von Künstlerhand geschaffenen Silhouette oder Zeichnung einstellt, wird in der photographischen Silhouette von vornherein ausgeschaltet.

Ein photographischer Apparat und eine gute Lichtquelle genügen, um auf denkbar einfache Weise zu reizvollen Silhouettebildern zu kommen. Allerdings muss man sich darüber klar sein, ob die Silhouette bei Tageslicht oder künstlichem Licht gemacht werden soll. Bei Tagesbeleuchtung ist ein dünnes, weisses Tuch oder ein nicht zu grobkörniger Papierstoff, der faltenlos fällt, vor einer

grossen Fensteröffnung aufzuspannen, und zwar so, dass die Schatten des Fensterkreuzes sich nicht markieren können. Vor diese weisse, gleichmässig beleuchtete Fläche ist die abzubildende Person zu setzen, deren Profil sich scharf von dem hellen Hintergrund abzuheben hat. Selbstverständlich



Dame am Klavier
Anneliese Reuter phot.

darf die dem Tageslicht abgewandte Seite nicht aufgehellert werden. Diese Gefahr besteht besonders in hellen Räumen. Sodann ist auf strenge Seitenstellung des Kopfes zu achten, da auch nur ganz geringe Abweichungen ein unähnliches Resultat ergeben. Jetzt kann nach richtig erfolgter Einstellung (Hauptschärfezone auf die Umrisslinien der Nase legen) die Aufnahme vor sich gehen. In vielen Fällen wird es zwar bequemer sein, sich einer künstlichen Lichtquelle (Blitzlicht oder Heimplampe) zu bedienen. In Verbindung mit künstlichem Licht gibt es zwei Methoden, deren man sich gut bedienen kann. In dem einen Falle ist die Lichtquelle seitlich hinter der Figur aufzustellen, um den Hintergrund genügend zu beleuchten. Als Hintergrund wird, falls die Wand des Zimmers zu dunkel ist (nicht blau oder grau) — diese Farben bedürfen keiner besonderen Vorbereitung —, gleichfalls ein weisser Leinen- oder Papierstoff aufgespannt. Bei der anderen Methode wird in Nähe des Rahmens einer geöffneten Verbindungstür ein Schirm angebracht. In dem einen Zimmer ist der Apparat, der auf den im Türrahmen gespannten Vorhang mittels einer Lichtquelle scharf einzustellen ist. In den

anderen Raum stellt man in genügendem Abstand von der bespannten Türöffnung auf einen Tisch die in Frage kommende Lichtquelle. Die aufzunehmende Figur nimmt nun so Platz, dass der Schatten auf den Schirm fällt.

Gleich welches Aufnahme-material für die Silhouetteaufnahmen benutzt wird, ist empfehlenswert, nur lichthoffreie Platten bzw. Filme zu verwenden. Wer gern mit Roll- oder Packfilm arbeitet, wird am besten den neuen Agfa-Panfilm nehmen, der nicht allein besonders lichthoffrei ist, sondern auch speziell bei Verwendung von Kunstlicht bedeutend höher empfindlich ist als ein gewöhnliches Aufnahme-material. Macht man z. B. eine Aufnahme bei Kunstlicht mit gewöhnlichem Film, die vier Sekunden Belichtung er-

fordert, so genügt bei Verwendung von Panfilm eine Sekunde. — Wenn nun trotz Beobachtung aller Winke in einzelnen Teilen der Aufnahme Mittel-töne und damit plastische Rundungen angetroffen werden, so empfiehlt es sich, die feinen Zeichnungen durch Pinselabschwächung (starke Lösung von rotem Blutlaugensalz) zu beseitigen. Allerdings ist hierbei grösste Vorsicht notwendig; keinesfalls mit der abschwächenden Lösung bis an die Profillinie herankommen. Zu den Abzügen nur ein Kunstlichtpapier, etwa Lupex, verwenden, das sehr schwarze Töne liefert. — Wenn man alle diese Vorschriften sorgfältig beachtet, wird man an der „schwarzen Kunst“ viel Freude haben.



Gruppensilhouette von Schüttner 1848



Teestunde
Uckerns phot.



Kakteen am Fenster

Arbeitspause
Agfa-Feinkornfilm. Morgens 11 Uhr. Blende 6,3

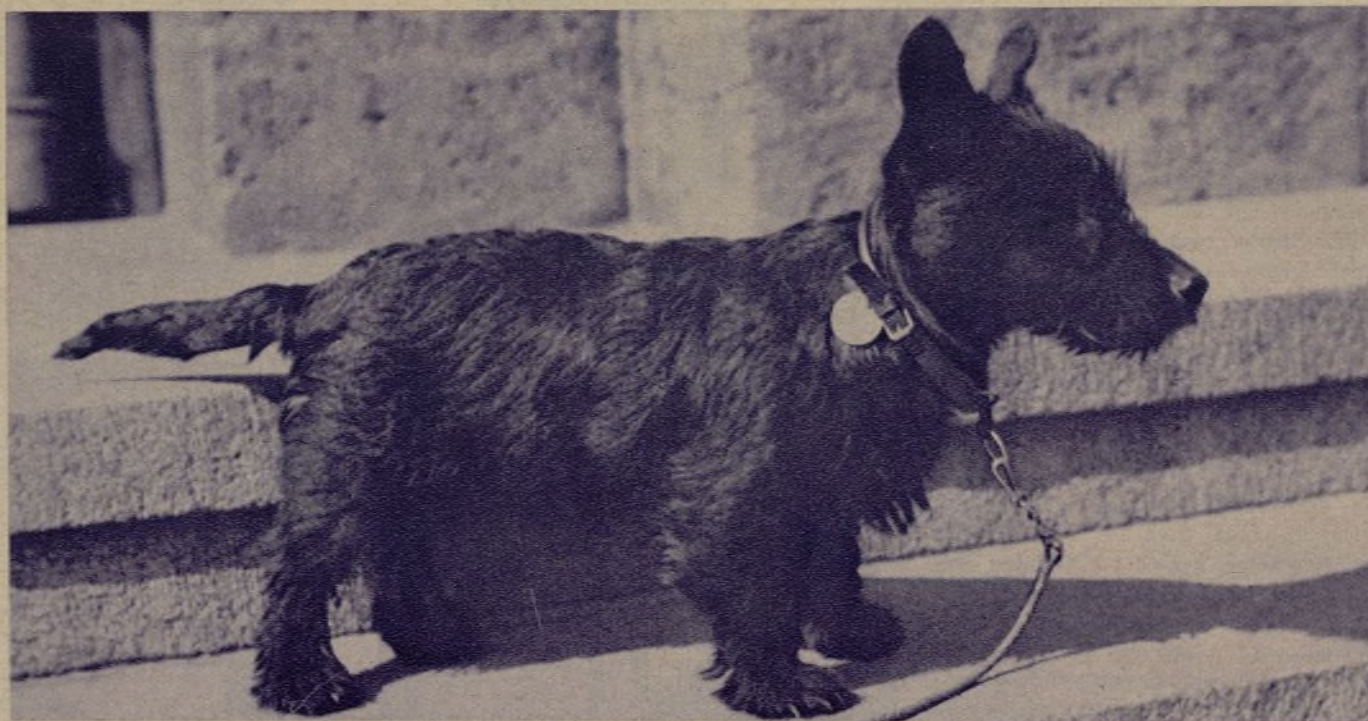
**Klein
photographieren,
stark
vergrössern!**

*Die Originale sind nicht viel
grösser als eine Briefmarke*

**Sämtliche Aufnahmen mit
Leitz-Leica 1:3,5**



Münchener Strassentypen
Perutz-Fliegerfilm. Blende 6,3



Bobby wartet auf Frauchen
Perutz-Fliegerfilm. Nachmittags 3 Uhr. Blende 6,3

Alle Rechte auf sämtliche Artikel und Bilder sowie den sonstigen Inhalt vorbehalten. Verantwortlich für den Gesamtinhalt: Hans Flemming, Berlin-Lichterfelde. 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.