



# TON *und* BILD

**ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG**

NR. 40



**Buster Keaton – der erste im Theater**

*Aus dem Film »Die unvollkommene Ehe«, der jetzt in Berlin aufgeführt wird*

*Metro-Goldwyn-Mayer phot.*

# DIE WIRKLICHKEIT IM FILM

Von Lutz Weltmann

Die Erfindung des Tonfilms ist, betrachtet man die Dinge in den grossen Zusammenhängen der Entwicklung, ein weiteres Stadium in dem Prozess, der „Eroberung der Wirklichkeit“ betitelt ist. Am Anfang dieses Prozesses stehen der Naturalismus und Dostojewskis Wort: „Nichts ist phantastischer als die Wirklichkeit!“

Das Auge hatte die Wonnen der Wunder ausgekostet, welche die im Film sichtbar gemachte Welt bot, da kam das Ohr an die Reihe. Nicht so ganz unvorbereitet: die Begleitmusik hatte sich naturalistischen Effekten stark angenähert. Wenn sich die ersten Tonfilme in einer Häufung von Geräuschen gefielen, auch da, wo sie nicht nur künstlerisch, sondern auch wirklichkeitsgemäss ganz unangebracht waren, sprach aus ihnen Entdeckerfreude über den Einbruch in neue Wirklichkeitsräume.

Der Film ist von allen Künsten auf dem Gebiet der Wirklichkeitseroberung am weitesten fortgeschritten. Die Epik will mit ihm Schritt halten, indem sie eine grössere Vielfalt von Schicksalsquerschnitten gibt, das Drama, indem es in immer neue Schichten sozialer Gemeinschaft eindringt. Vergebens: der Film hat ihnen die weitere Dimensionalität, die Möglichkeit, auf mehr Sinne zu wirken, voraus. Wirklichkeitskunst ist die ureigentliche Domäne des Films. Aus ästhetischen und aus soziologischen Gründen. Zurzeit herrscht ein anarchischer Zustand unter den Künsten. Eine kleine Grenzberichtigung ist vielleicht nicht unlohnend.

Vor einiger Zeit war eine Ausstellung von Sowjetmalern hier zu sehen. In dem unromantischen Erfassen der Wirklichkeit, in der selbstverständ-

lich gewordenen Darstellung der Arbeit, in dem Entdecken der zweckhaft-schönen Architektur technischer Konstruktionen konnte man unschwer den Fortschritt der russischen bildenden Kunst erkennen, dass für sie das Problem „Kunst und Technik“ kein Problem mehr ist. Stärkste Wirkung ging von jenen Bil-

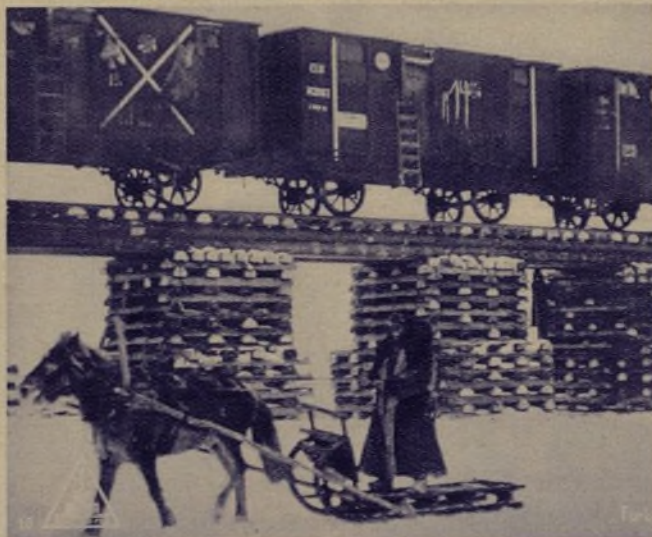
musste man den Eindruck gewinnen, dass das bewegte Bild erst imstande sei, den Geist unserer Weltenwende ganz zu erfassen, dass das Schergewicht der technischen Aufnahme und Wiedergabe von der Möglichkeit der Vervielfältigung auf die Kunst des Ausdrucks unbemerkt übergegangen sei.

Piscator hat bekanntlich einigen seiner Inszenierungen filmische Ergänzung gegeben. Das will besagen, dass der Regisseur den Dramen, die er spielte, keine überzeugende Wirklichkeitsillusion zutraute. Sein Verfahren bedeutete nichts anderes, als dass er Ideen vor Wirklichkeiten stellte, er kämpfte für Ideen, indem er sie mit der Wirklichkeit konfrontierte. Es war technische Nothilfe gegen die mangelnde Suggestivkraft des Worts. Echte Dramatik hat ihre Wirklichkeit im Wort, bedarf überhaupt nur jener Wirklichkeit, die sich durch das Für und Wider der Rede in unser Bewusstsein drängt. Was das Wort, als das wahre Material des

Dramas, schuldig geblieben, wollte Piscator also durch Wirklichkeitsnähe ersetzen, suchte sie dort, wo sie Wesensbestandteil einer Kunstform ist: im Film.

Der Film ist die heutige Form des Volksschauspiels, das es zu allen Zeiten gegeben hat und das länger als das dramatische Wortkunstwerk besteht. Die alten Philosophen definierten es als eine „Nachahmung des Lebens“ und seine Erben, die ersten Kinotheater, nannten sich gern „Bioskop“.

Volksschauspiele haben eine Tendenz zu Exzessen des Naturalismus, in stofflicher Hinsicht wie in der Deutlichkeit des Spiels. Dem wahllosen Naturalismus der ersten



»Turksib.« Die neue Wirklichkeit, die im Bild wiedergegeben wird, stellt zugleich die Welt dar, um deren Eroberung es im Filmgeschehen geht Prometheus-Film phot.

dern aus, die graphisch empfunden waren, ja, sich der Photographie näherten. Wo man die Gestaltung der Themen, wie bei „Turksib“ und dem „Kampf um die Erde“, mit ihrer Filmfassung vergleichen konnte,



»Unter den Dächern von Paris.« Die Wirklichkeit im Ton — die Geräusche der Grossstadt übertönen den Zufallslärm einer Keilerei Südfilm-A.-G. phot.

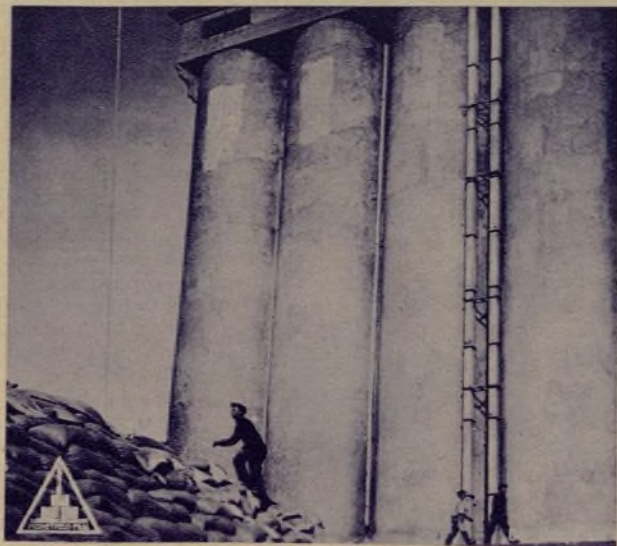
Filme und Tonfilme seien die Mimosendramen der römischen Kaiserzeit gegenübergestellt, bei denen in Kreuzigungsszenen Verbrecher leibhaftig hingerichtet worden sind. Auch der Drang nach Aktualität hat zu allen Zeiten beim Publikum des Volkstheaters vorgeherrscht.

Was heute die Wochenschau im Kinoprogramm, waren damals die aktuellen Anspielungen. Das marokkanische Schattenspiel, eine andere Variante des unsterblichen Volksschauspiels, machte gar von seiner Tradition als politische Zeitung einmal solchen Gebrauch, dass es von europäischen Regenten verboten wurde. In der „Komödie der Irrungen“ gebraucht Shakespeare, in dessen Dramen Elemente des Volksschauspiels zu neuer Dramatik umgeschmolzen sind, ein Wortspiel über den damals aktuellen Streit „Frankreich mit seinem Erben“. Wenn das politische, aktuelle Stück heute Eingang auf die ernste Sprechbühne gefunden hat, zeugt das nur von einer Grenzverwischung der Künste.

Das alte Volksschauspiel hat über zwei Jahrtausende gebraucht, bis es in Shakespeares Lustspielen seine höchste Veredlung erfuhr. Im Tempo unserer Zeit gehen, um Kleines mit Großem zu vergleichen, derlei Entwicklungen weit schneller. Dem künstlerischen Film ist auch jene Wirklichkeit zugänglich, die phantastisch ist. Wir haben eben erst den Negerfilm „Halleluja“ gesehen, mit den Wirklichkeiten einer Baumwollfarm, eines Negerhaushalts — von Fabrik und Kantine. Glanzstück des Films ist der Tanz beim Sekten-gottesdienst — das ist (ohne Film-

### „Der Kampf um die Erde“

Prometheus-Film phot.



Das neue System



„Hallelujah.“ Realität — ekstatisch gesteigert

Metro-Goldwyn-Mayer phot.



Das alte System

darsteller aufgenommen) höchste Realität und zugleich letzter Abglanz des Phantastischen. Das macht diesen Film zur Spitzenleistung. In anderer Beziehung ist er überholt. Er ist nur in der ersten Hälfte Lebensdokument. Beispiel, wie Neger zu Sektenführern werden. Der Teil mit der Negercarmen grenzt an üble Melodramen.

Der erfolgreiche Film „Unter den Dächern von Paris“ ist nicht nur wegen der Ton-

filmdramaturgie vorbildlich. Ein Stadtteil von Paris. Aber mit allem Flair der Stadt, der die dichte Wirklichkeitsschilderung überglänzt. Dieser Schimmer entspricht der Leichtigkeit der Handlungsführung: zwei Strizzi streiten um ein Mädel, ein dritter kriegt sie. Bildwirklichkeit und Vorgangsausschnitt runden sich zu einem „So ist das Leben!“.

Im Minimum an Handlung wird dieser Film noch überboten durch den Studio-Film „Menschen am Sonntag“. Ausser einem Ausflug zu viert nach Freibad Wannsee flug zu viert nach Freibad Wannsee geschieht nichts. Aber als Hintergrund zieht Berlin vom Sonnabendnachmittag bis zum Montagmorgen an uns vorüber.

Phantasie hat an diesen Wirklichkeitsdarstellungen teilgenommen. Phantasie, der Gegenpol der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit des Films kann aber auch die Wunder der Phantasie wahrnehmen. Man denke an „Buster Keaton als Filmreporter“: Auf Flügeln der Liebe eilt Buster zum angebeteten Geschöpf. Während sie mit ihm noch telefoniert, rast er durch die Strassen der Grossstadt. Ehe sie noch den Hörer anhängt, steht er hinter ihr. Das sind Aufnahmen heutiger Wirklichkeit, mit Verkehrsstörungen, Geschäftsbetrieb, Hast der Zeit — und die Filmtechnik ermöglicht es, die phantastische Geschwindigkeit Busters wahrzumachen.

Von der Filmwirklichkeit gilt also der Satz: „Die Wahrheit liegt immer zwischen zwei Extremen, aber nicht in der Mitte.“

# Der Brand um die „Dreigroschenoper“

Von Alfred Joachim Fischer

Der Prozess um die „Dreigroschenoper“ hat die Frage des Autorenrechts wieder einmal sehr aktuell werden lassen. Was sagt der sachkundige Anwalt, der Autor, der Regisseur?

**Rechtsanwalt Dr. Wenzel Goldbaum:**

„Dem Filmautor steht ein weit stärkerer gesetzlicher Schutz zur Verfügung, als allgemein angenommen wird. Allerdings kommt es an erster Stelle darauf an, was für einen Vertrag er abschliesst. Es gibt zwei Arten. Der eine ist der Vertrag des Bühnenschriftstellers, der einer Firma gestattet, sein Werk zu verfilmen, z. B. Heinrich Mann: „Der Untertan“, „Der blaue Engel“. Das sind die sogenannten Lizenzverträge. Bei der zweiten Sorte wird das dreireife Buch abgeschlossen. Die Firma engagiert Herrn X. und ersucht ihn, ein dreireifes, also demnach auch in allen Einzelheiten technisch festgelegtes Buch zu schreiben.

Nun liegt es so, dass zunächst, rein gesetzlich genommen, nach dem § 9 des literarischen Urhebergesetzes die Firma nicht berechtigt ist, Änderungen vorzunehmen. Zulässig sind nur solche, die der Autor nach Treu und Glauben gestatten muss. Schon aus dem Vertragsverhältnis ergibt sich, dass diejenigen Änderungen zuzulassen sind, die sich aus der Umsetzung in eine andere Kunstform zwangsläufig ergeben. Ich kann nicht einen Roman, so wie er ist, verfilmen. Ich kann nicht ein Theaterstück einfach in Originalbühnenfassung drehen, denn dann wird es niemals anderslaufenden, filmischen Voraussetzungen entsprechen. — Dagegen darf der Fabrikant niemals, beispielsweise, aus einem modernen Schauspiel ein Märchen machen. Wenn sich auch die Produktionsfirmen das Recht der Umgestaltung vertraglich zusichern, so ist es in jedem Fall unstatthaft, wesentliche Änderungen des Gedankengehaltes des Werkes und seiner Charaktere vorzunehmen, abgesehen davon, dass eine solche Umgestaltung in überscharfem Masse sich vielfach zum Schaden des Filmes auswirkt. Wenn die Verleiher auch verlangen, dass das Werk ihrem Geschmack angepasst wird, so bleibt die Veränderung des Stoffes trotzdem an gewisse Grenzen gebunden. Die Grenze liegt dort, wo die Verstümmelung des geistigen Eigentums und, damit verbunden, eine Schädigung des künstlerischen Rufes des Autors

anfängt. Es sind zwar Umgestaltungen möglich, die aber niemals in eine Verkütschung auszufließen haben.

Selbstverständlich kann die Grenze zwischen Erlaubt und Unerlaubt nicht mit einem Lineal gezogen werden. Es steht aber in jedem Fall dem Autor eine gewisse Kontrolle zu, da er immer beanspruchen darf, dass kein ihm und sein Ansehen schädigendes Werk der Öffentlichkeit übergeben wird. Natürlich muss auch die wirtschaftliche Seite berücksichtigt werden; denn was nützt ein noch so guter Film, wenn kein Mensch ihn kauft!

Noch einmal aber sei wiederholt, dass sie nichts zu dulden brauchen, was sie in irgendeiner Weise diskreditiert.

Wenn auch eine einsichtige Firma niemals dem Autor verweigert (?), sich im Atelier vom produktiven Fortschritt seines Filmes zu überzeugen, so steht ihm das direkte Kontrollrecht erst beim fertiggestellten Film zu. Beim Verkauf eines Exposés kann der Autor genaue Einsicht in das Drehbuch fordern, sofern er nicht selber daran mitarbeitet.

Summa summarum steht dem Autor ein starker, gesetzlicher Schutz zu, von dem

er jedoch meistens aus Angst keinen Gebrauch macht. Die deutschen Gerichte sind im übrigen sehr verständig. Sie wissen, dass der Fabrikant ein ungeheures Geld in einen Film legt, treten aber auch für die Rechte des Autors ein, seine künstlerische Note zu wahren.“

**Bert Brecht:**

„Bei der Umarbeitung bestehender Bühnenwerke für den Tonfilm sind alle Veränderungen, die man an ihnen vornimmt, nicht mehr bloss, durch technische Notwendigkeiten bedingte Umsetzungen aus dem Akustischen ins Optische, sondern unter Umständen Eingriffe in die dichterische Substanz des Werkes selbst.“

Es müssen hier also die Rechte, die der Autor im Theater hat, auch auf den Tonfilm ausgedehnt werden. Diese Frage ist juristisch noch nicht geklärt. Der Prozess um die „Dreigroschenoper“ schafft hier einen Präzedenzfall.

Ich habe dauernd versucht, mir einen Ueberblick über das, was im Atelier geschah, zu verschaffen. Es gelang mir aber nicht einmal, einen Einblick in das dreifertige Manuskript zu bekommen. Dagegen hörte ich von dritter Seite, dass das Drehbuch nunmehr von zwei anderen Autoren hergestellt würde. Mir war auch der Zutritt zum Atelier ausdrücklich untersagt worden. — Da man mit mir niemals über den Stil der „Dreigroschenoper“ gesprochen hatte, wird das Publikum aller Voraussicht nach etwas völlig anderes vorfinden, als es erwartet.“

**Der Regisseur Lupu Pick:**

„Ein Tonfilmgesetz sollte sich darauf stützen, dass gesetzlichen Schutz nur der Autor genießt, der ein fertiges Ganzes vorlegt: Theaterdramen und Romane sind keine Drehbücher! Auf Grund



Fritz Rasp  
als Peachum

## Die deutsche und die französische Fassung

Tobis-Warner phot.



Gaston Molot  
in der gleichen Rolle

Günstig sind Verträge, in denen der Autor seinen Einfluss auf die Gestaltung des Filmes präzise sichert. Leider ist das jedoch nur ganz selten der Fall, da die meisten Firmen formulierte Verträge aufsetzen und die Autoren mit Rücksicht auf die schlechte wirtschaftliche Lage diesen Vertrag, kraft dessen sie sich mit Haut und Haaren verkaufen, unterschreiben.

tische, sondern unter Umständen Eingriffe in die dichterische Substanz des Werkes selbst.



Szene aus dem Tintenfisch-Hotel: Rudolf Forster als Mackie Messer,  
Valeska Gert als Frau Peachum und Carola Neher als Polly

Tobis-Warner phot.

des Drehbuches steht es dem Produzenten frei, entweder das Werk zu nehmen wie es ist oder aber bestimmte Aenderungen vor dem Erwerb zu verlangen. Der Autor hat dann die Möglichkeit, das geänderte Werk nochmals vorzulegen.

Wir können nur versierte Mitarbeiter restlos anerkennen, die meisten Autoren besitzen jedoch zu wenig Kenntnisse von den eigenen Gesetzen und Notwendigkeiten des Tonfilmes. Bei der besonderen Art des Produktionsprozesses halte ich es für sehr gefährlich, wenn der Autor nur den Stoff und seine Mitarbeit zur Verfügung stellt, also ohne fertiges Drehbuch ein Einspruchsrecht behält. Dadurch ist für ihn in besonderen Fällen die Möglichkeit eines böswilligen Gebrauchs dieses Rechtes gegeben.

Der ideale Weg für einen Schriftsteller, der von der Technik des Drehbuches wenig Ahnung hat, ist die Zusammenarbeit mit einem sachverständigen Filmautor. Vom Theaterautor, wenn er auch im stillen Kämmerlein, ohne je eine Drehbühne gesehen zu haben, sein Stück schreibt, verlangt man genaue Beachtung der Theatergesetze. Beim Film dagegen kümmern sich die Schriftsteller nicht im geringsten um die vorhandenen Schwierigkeiten: schliesslich wird für die Bühne auch kein Stück mit 180 verschiedenen Verwandlungen geschrieben!

Keinem Menschen wird es einfallen, ein Bühnendrama zu verfassen, das er gleichzeitig als Roman verwenden will und umgekehrt. Ist aber ein Theaterstück mit Erfolg uraufgeführt worden, so drängen sich gleich unendlich viele Produ-

zenten an den Autor heran, um das Werk zu kaufen. Der Film braucht, genau wie das Theater, auf filmische Voraussetzungen aufgebaute, ausdrücklich für den Film geschriebene Manuskripte. Man sollte nicht nur auf den zugkräftigen Titel



Madame Florelle als Polly in der »Dreigroschenoper« (französische Fassung) Tobis-Warner phot.

und auf den populären Namen des Urhebers sehen, sondern dem Film das geben, was des Filmes ist. Das fertige, künstlerisch hochwertige Drehbuch kann niemals ein unüberwindlicher Stein des Anstosses sein, seinem Verfasser soll jeder gesetzliche Schutz zustehen.“

Rechtsanwalt Dr. Dr. Frey, der auch als Filmautor hervorgetreten ist:

„Die Rechte des Filmautors stehen auf dem Papier, aber nur auf einem, das zwischen Parteien ausgewechselt wird und sich Vertrag nennt, und nicht im Gesetz. Man ist dem Fabrikanten deswegen restlos ausgeliefert, weil man keine Möglichkeit hat, wie bei einem Theaterstück, darauf zu dringen, dass der Text genau wiedergegeben wird. Denn dieser ist im Tonfilm zwar ein Hauptbestandteil des ganzen, nicht aber, wie auf der Bühne, das Wesentliche. Ich kann mich dagegen wehren, dass ein Wort, ein Satz, dass eine Abänderung einen anderen Sinn erhält. Ich kann mich aber nicht mit Erfolg dagegen sträuben, dass, wenn ich im Filmmanuskript das Rauschen eines Wasserfalles vorschreibe, mir der Regisseur entgegenhält, er könne im Atelier das Geräusch nicht machen, und bei der Aussenaufnahme sei gerade kein Wasserfall vorhanden gewesen. Der willkürlichen Abänderung von Gedanken ist im Film eine grössere Fläche geboten als auf der Bühne. Im Film wird der Regisseur sich gegenüber dem Autor immer auf seine grössere Erfahrung berufen können.“

Ist schon der Tonfilm an sich etwas so Neuartiges und ewig Wechselndes, dass man ihn kaum bestimmten Vorschriften unterwerfen kann, so liegt der Grund dafür, dass sie sich in ihren Rechten verletzt fühlen, auch bei den Autoren selbst, bei ihrer Uneinigkeit und dem Mangel an Solidarität. Filmautoren aller Länder, einigt und vereinigt euch!



ERICH BURGER  
**CHARLIE CHAPLIN**  
BERICHT SEINES LEBENS

Kartoniert RM. 5.—, Kostbarer Ganzleinenband RM. 6,50.  
Illustrierter Sonderprospekt gratis u. franko!  
RUDOLF MOSSE BUCHVERLAG, BERLIN SW 100.



## Pat und Patachon als Kunstschützen

Deutsches  
Lichtspiel-  
Syndikat.

erscheinen in den nächsten Tagen  
in allen Kinos Berlins.

# Das Atelierhaus aus Stroh

Der Regisseur Carl Froehlich hat ein paar alte Glashäuser gemietet und lässt sie vollständig in Stroh einpacken, damit sie als Tonfilmateliers zu verwenden sind. Das gibt der Gegend, dort im äussersten Südwesten, ein lustiges ländliches Gepräge. „Das Scheunenviertel“ nennen die „Eingeborenen“ von Alt-Tempelhof diese mit festgepressten und feuersicher präparierten Strohplatten bedeckten und gefütterten Hallen, die wirklich wie übervolle Scheunen wirken zwischen den grauen Hofmauern der umliegenden Häuser. Während die Bauarbeiter den Hallen ihr strohgelbes und natürlich schalldichtes Kleid umlegen, wird in den Ateliers schon gearbeitet. In den Kulissen, die hier aufgebaut sind, fühlt sich der Filmreporter heimlich umschmeichelt. Sie stellen nämlich eine Redaktion vor.

Gläserne Wände und beladene Schreibtische, volle Papierkörbe und halbleere Kaffeetassen neben den Schreibmaschinen. Und da ist auch das Telephon, das unermüdliche, und der Rotstift und der Blaustift und die halbnassen Korrekturabzüge, die ein nettes blondes Mädchen (man erkennt Camilla Horn) in die Setzerei tragen soll. „Die Szenen in der Setzerei und besonders die grosse Rotationspresse werden wir übrigens im Mosse-Haus aufnehmen“, erklärt Carl Froehlich, dessen Film nämlich ein an Abenteuern reicher Roman eines Reporters ist. Hans Albers spielt

Mensch, werd' bloss nicht erst Reporter,  
Ruhe hat an keinem Ort er,  
Durch die ganze Welt  
rast er nur nach Sensation,  
denn er lebt davon . . .

Tipp-tipp . . . tipp-tipp macht die Schreibmaschine dazwischen. Ueber der Szene schwebt das Mikrophon und trägt, was ihm entgegenklingt, zur Tonkamera der Tobis, an der Regisseur und Tonmeister



Redaktionszimmer aus einem Journalistenfilm. Mit dem Reporter Hans Albers und Camilla Horn als Stenotypistin



Carl Froehlichs Strohatelier

den Song abhören. Uebrigens überwacht Herr Masolle selbst die Aufnahmen. Albers probt dann still für sich weiter, während mir Froehlich erzählt, wie Albers in Genf vor dem Völkerbundpalais, wo

spielte, und dann, als wäre es doch ganz etwas Selbstverständliches, etwas durchaus Alltäglichen, in seinen Wagen stieg und davonfuhr. „Wir haben“, fährt der Regisseur fort, „sogar draussen im Hof die Treppe des Genfer Völkerbundpalais nachgebildet. Wir brauchen sie noch für einige Aufnahmen. Wollen Sie sie sehen?“ — Carl Froehlich stösst die strohgefüllten Tore seines Ateliers auf, um mich ins Freie zu lassen. Gedämpft tönt uns der Refrain des Reporter-Songs nach. Fränze Schnitzer.



Aber ein mütterliches Antlitz erster Güte!

ihn. Da sitzt er an der Schreibmaschine und übt seinen Reporter-Song. Der ganze Bursche ist wie elektrisch geladen. Die Schultern zucken den Takt, die Fussspitzen klappen dazu, und mit den Händen tippt er auf der Schreibmaschine den Rhythmus des Liedes, das allen Reportern aus dem ruhelosen Leib gesungen ist:

## »Menschen zweiter Güte« — der Hedwig-Wangel-Film.

Der Film behandelt das Problem der Fürsorge für weibliche Strafgefangene, um deren Schicksal Hedwig Wangel einen so heroischen Kampf führt

auch für diesen Film Aufnahmen gemacht wurden, Briand fotografiert hat, und wie Briand, in dem Glauben, dass es sich wirklich um einen knipswütigen, übereifrigen Bilderreporter handelt, unfreiwillig eine der wichtigsten Szenen dieses Films mit Albers als Partner



Das Kind auf der Strasse  
Aus dem Hedwig-Wangel-Film

# PHOTO-SPIEGEL

## Im Schein der modernen Glühlampe

Unter den künstlichen Lichtquellen, die heute dem Amateurphotographen für Aufnahmewecke zur Verfügung stehen, nimmt die Nitraphotlampe eine hervorragende Stellung ein. Sie ist eine Glühlampe mit allen guten Eigenschaften, die dieser elektrischen Lichtquelle eigen sind. Bequem und sauber, gleichmässig in der Lichtstärke, bietet sie vor anderen Kunstlichtquellen, die erst bei der Aufnahme selbst in Wirksamkeit treten, den besonderen Vorteil, dass man schon vor der Aufnahme am Aufnahmeobjekt selbst wie auf der Mattscheibe die Wirkung der Beleuchtung genau beurteilen und ganz nach Wunsch Schattenfall, Spitzlichter und andere Beleuchtungseffekte für die Aufnahme sicher festlegen kann.

Weil die Lampe in jeder Brennlage benutzt werden darf, lassen sich, besonders wenn man zwei Lampen verwendet, alle erdenklichen Beleuchtungsarten erzielen, wie sie das natürliche Tageslicht gar nicht zu bieten vermag. Vor gewöhnlichen Glühlampen hat die Nitraphotlampe den Vorzug besonders hoher Lichtausbeute und liefert bei einer Leistungsaufnahme von 500 Watt ein weit stärkeres Licht als eine gewöhnliche 500-Watt-Lampe. Sie lässt sich in jede normale Lampenfassung einschrauben und an jede, mit 6 Ampere gesicherte Leitung anschliessen. Bei 220 Volt Netzspannung dürfen auch zwei Nitraphotlampen an eine solche Leitung angeschlossen werden. Der Glaskolben ist

leicht mattiert, wodurch dem Licht die Härte genommen wird. Durch Vorschalten eines Streuschirmes (aus Gaze oder Transparentpapier) kann das Licht, und demgemäss auch die Schattenbildung noch weicher gemacht werden. Um das Licht der Nitraphotlampe gut auszunutzen und es beliebig lenken zu können, ist die Verwendung eines geeigneten Re-



**Achtung, Aufnahme!**  
A. Melder (Köln) phot.

flektors, wie er in den Photo-Fachgeschäften erhältlich ist, unerlässlich. Man kommt dann infolge der grossen Lichtfülle mit sehr kurzen Belichtungszeiten aus.

Die Aufnahme des Kinderbildchens erfolgte unter Verwendung einer Nitraphotlampe und bei Objektivblende 1:4,5. Die Belichtungszeit betrug 1 Sekunde. Bei dem „Stilleben“ aus der Konfektion wurden zwei Lampen verwendet. Bei Blende 1:9 betrug die Belichtungszeit 2 Sekunden. Das Glanzlicht auf dem Zylinder sowie die überlegte Verteilung von Licht und Schatten wären bei diesen sachlichen Stilleben mit andersgearteten Kunstlichtquellen kaum so sicher erreicht worden.

Unter günstigen Bedingungen sind bei der grossen Lichtfülle der Nitraphotlampe sogar Momentaufnahmen von  $\frac{1}{25}$  Sekunde und kürzer möglich. Verwendet man zwei Lampen, so kann man sogar im Heim filmen.

Das geeignete Aufnahmematerial bei Nitraphotlicht sind höchstempfindliche, höchstorthochromatische Platten oder Filme, noch besser panchromatische, mit denen die beste Wiedergabe aller Farbtöne erhalten wird. Auch für Aufnahmen auf Farbrasterplatten eignet sich das Licht der Osram-Nitraphotlampe hervorragend, zumal mit Hilfe der für diese Lampe ausgearbeiteten Belichtungstabelle die richtige Belichtungszeit, auf die es hier vor allem ankommt, genau und sicher festgestellt werden kann. O—.



**Ein »Stilleben« aus der Konfektion**  
Aufgenommen mit Osram-Nitraphot-Lampen

Dr. Otto Croy (Berlin) phot.

# Photographische Nothilfe

Von Wolf H. Döring, DWB (Leipzig-Gaulzsch)

Gewiss ist nicht alles Gold, was glänzt, aber noch weniger ist alles gleich deshalb müllkastenreif, nur weil es für den ersten Augenblick vielleicht nicht ganz einwandfrei erscheint. Wohl mag es wie ein Märchen klingen, wenn man dem Amateur sagt, dass es überaus einfach ist, z. B. eine Platte umzuentwickeln, und zwar diesen Prozess dabei so durchzuführen, dass das Negativ, oder, wie sich zeigen wird, auch das Positiv nach der Behandlung gekräftigt erscheint.

Oft sind infolge Überbelichtungen Licht und Schatten eine graue Fläche. Manchmal aber hat zu kräftiges Belichten auch nur eine gerade bei dem gewählten Motiv unangebrachte Weichheit zur Folge. Ein anderes Mal aber hat sich der Amateur vom Rotlicht (weshalb man stets besser bei gelbem Licht entwickelt) täuschen lassen und die Entwicklung zu zeitig abgebrochen. Kurz, es gibt genug Fälle, in denen durch falsche Behandlung das rechte, ausgeglichene Mass von Kontrasten fehlt. Meist wird als Abhilfe geraten, in dem einen Falle erst abzuschwächen und dann wieder zu verstärken, im anderen aber nur die an sich einfache Uranverstärkung anzuwenden. Theoretisch ist für den ersten Vorschlag ohne weiteres eine Verbesserung zu erreichen. In der Amateurpraxis führt dieses Verfahren jedoch leicht zu unliebsamer Panscherei, deren Endeffekt kaum erhebend ist. Die Uranverstärkung aber hat wieder den Nachteil, dass mit Uran gefärbte Negative z. B. beim Vergrössern die Kornhäufungen unangenehm in Erscheinung treten lassen.

Weit einfacher ist für solche Rettungsaktionen das als Chromverstärkung viel zu wenig bekannte Verfahren der Umentwicklung anzuwenden. Sie besteht darin, dass man die nachzubehandelnde Arbeit zunächst in einem aus 10 g Kaliumbichromat, 2 bis 5 ccm konzentrierter reiner Salzsäure und bis auf 1000 ccm

aufgefülltem Wasser bestehenden Bleichbade völlig ausbleicht. Zu beachten ist dabei, dass die Salzsäure die Bleichung beschleunigt, erhöhter Salzsäurezusatz aber das Mass der Verstärkung herabmindert. In diesem Bleichbad nimmt das Negativ eine kräftige gelbe Färbung an, die man möglichst gut auswässern muss. Das gebleichte Negativ wird bei Tageslicht, das bei Verwendung der gebräuchlichsten Entwickler, wie Rodinal,

hauptsächlich unterschreiben, dass es beliebig oft wiederholt werden könnte, doch diene als Anhalt, dass bei sauberer Arbeit der Prozess zwei bis dreimal ohne Schaden für das Negativ angewendet werden kann.

Noch öfter als das flauere Negativ ist das graue, lustlose Positiv Sorgenkind des Amateurs. Auch hierbei leistet die Chromverstärkung überraschend gute Dienste, so dass man gut und gern beinahe jedes flau ausgefallene Bild damit noch anschaulicher gestalten kann. Bei der Positiventwicklung muss es allerdings erstrebenswert bleiben, die Verstärkung mit möglichst nur einmaliger Umentwicklung zu erreichen (also weniger Salzsäure zusetzen).

Die Nachbehandlung von Positiven neigt schon deshalb eher zu Fehlererscheinungen, weil die Papierfaser sich bei längerer Einwirkung des Bleichbades und der nachfolgenden Rückentwicklung in oft peinlicher Weise lockert. Die Wirkung der Chromverstärkung kann bei Papierbildern noch dadurch unterstützt werden, dass man das nachstehende Verfahren anwendet: Die flauere Kopie wird im beschriebenen Bleichbade, das übrigens u. a. von Kodak in Pulverform geliefert wird, ausgebleicht und dann im Satrap-Sepia-Toner getönt. In diesem Falle darf man natürlich nicht das zu den Tabletten ge-

hörende Blutlaugensalzbleichbad verwenden (dafür findet sich bei einer anderen Art der Umentwicklung Verwendung), sondern nur die Sepiatabletten. Diese ergeben zusammen mit dem Kaliumbichromatbleicher einen besonders schönen tiefen Ton. In jedem Falle wird der Ton bei der Umentwicklung nicht nur kräftiger, sondern auch wärmer.

Heute ist also Donnerstag, da haben Sie gerade noch Zeit, sich das Bleichbad zu besorgen, damit Sie am nächsten Sonntag schon damit beginnen können, Ihren flauen Negativen und Positiven ein lebensfähiges Aussehen zu geben.



Wirkung einmaliger Chromverstärkung

Citol oder Metol-Hydrochinon, zum Wiederaufbau gebracht wird, zurückentwickelt. Da das Arbeiten im Tageslicht eine genaue Kontrolle zulässt, kann man die Kontraststeigerung bis zu jedem gewünschten Grade gut beobachten. Wichtig ist aber, dass sowohl beim Bleichen, mehr aber noch beim Zurückentwickeln, die Bäder immer in Bewegung gehalten werden müssen, weil sonst leicht Marmorierungen entstehen. Der besonders auffallende Vorteil dieses Verfahrens ist, dass es öfters nacheinander wiederholt werden kann, wenn zwischendurch sauber gewässert wird. Ich möchte nicht die Be-

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

## Bilder aus dem Leben

werden Ihnen mühelos gelingen, wenn Sie Eisenberger Ultra-Rapid (23 Gr. Sch.) oder Eisenberger Flavirid-Platten (22 Gr. Sch.) verwenden. Selbst bei schlechtester Beleuchtung können Sie mit diesen Platten noch tadellose Momentaufnahmen herstellen. Verlangen Sie bitte bei Ihrem Lieferanten ausdrücklich: Eisenberger Platten! Eisenberger Trockenplattenfabrik Otto Kirschner A.-G., Eisenberg 24 (Thür).

**Eisenberger**  
Photo Platten



## Photographiere zu Hause!



Oft möchten die Eltern ihre Kinder im Heim photographieren; aber es fehlt an der richtigen Lichtquelle. Die Nitraphot-Lampe ist das ideale Kunstlicht für den Amateur.

Verlangen Sie bei Ihrem Photohändler den Ratgeber für Heimaufnahmen und die Osram-Belichtungstabelle.

Aufnahmen mit **OSRAM-NITRAPHOT-LAMPEN** werden immer gut