



# TON *und* BILD

**ILLUSTRIERTE FILM-ZEITUNG**

NR. 41



*Filmischer Nachwuchs:  
die reizende Joan Marsh*

*Metro-Goldwyn Mayer phot.*

Ayuntamiento de Madrid



# MENJOU SPRICHT

Von  
Heinrich Jordan (Paris)

A dolphe Menjou hält bei seinem zweiten Sprechfilm. Der erste, „Mon gosse de père“, war in Paris gedreht worden. Die Geschichte war zwar mit Rücksicht auf die gleichzeitig hergestellte amerikanische Fassung sehr dumm gewesen, aber Menjou sprach mit Scharm und Leichtigkeit und enttäuschte nicht. Die Entzauberung, die sein zweiter Sprechfilm, „Der geheimnisvolle Herr Parkes“, diesmal amerikanischer Provenienz, bewirkt, ist dafür leider um so gründlicher.

Der Charakter der Rolle, die er diesmal darzustellen hat, weicht vom bisherigen Menjou-Schema ab. Diesmal ist er ein Schurke und Hochstapler, der durch die reine Liebe zu einer verrucht schönen Schurkin und Hochstaplerin geläutert wird. Als sie, jeder für sich, darauf aus sind, eine Perlenkette von Millionwert aus einem Geheimfach zu stehlen, erkennen sie, dass sie sich lieben und dass sie für Besseres bestimmt sind, als den Gattinnen amerikanischer Wurstkönige gehörige Perlenketten mit ebenso aussehenden falschen zu vertauschen. Und geloben sich, das nie wieder zu tun. Denn so fordert es der Sittenkodex von William Heys, wonach nicht zugelassen ist, dass ein Film unmoralisch ende. Ausserdem wird in diesem Film „einer der grössten Banditen aller Zeiten“ erschossen. Das ist eine Wunschvorstellung, die man den Amerikanern leicht nachfühlen kann.

Man getraute sich bisher nie zu entscheiden, ob Menjou ein Oberkellner oder ein Aristokrat sei. Jetzt weiss man es: er macht den Mund auf und ist entlarvt. Womit natürlich nichts gegen den ehrenwerten Beruf der Oberkellner gesagt werden soll.

Wenn er mit müder Heftigkeit den Mann, der sich ereifert, macht, zieht er

ruckweise Mundwinkel und Augenbrauen hoch und segelt mit den Händen durch die Luft. Aus ist's mit der eleganten Gemessenheit der Geste, die ihn berühmt gemacht hatte. Er getraut sich nicht zu, alles durch das Wort zu sagen, wenn er spricht, und hilft durch Grimassen nach. Er weiss, dass seine Sprache nicht „hoch“-französisch ist, dass ihr ein blamabler Dialekt anhaftet, der seine angemass-

ist der Stehkragen. In Momenten lebhaften Gespräches beginnt er erbarmungslos immer höher zu kriechen, bis es aussieht, als sässe der Kopf auf einem langen Stengel.

Nicht minder berühmt als Menjous Frack war Menjous Lächeln. Es war stumm und sagte viel. Heute ist es von zwei gesprochenen Banalitäten eingerahmt und wirkt illusionstörend.

Amerika bezeugt in den für Europa hergestellten Filmen eine Nichtbeachtung europäischer Ansprüche, die an Missachtung grenzt. „Der geheimnisvolle Herr Parkes“ ist das Beispiel eines Films, in dem sich auch nicht die geringste Spur eines neuen Einfalls findet, nicht einmal die eines alten. Die Technik des stummen Films war im Laufe der Zeit um gewisse, immer wieder verwendbare Kniffe und Tricks reicher geworden, dieselbst bei bloss handwerksmässiger Verwendung Amüsantheit und Flottheit verbürgten. Dieser Fundus technischer Effekte ist für den Tonfilm unanwendbar. Es bleibt unverständlich, warum Amerika nicht auch in der Bewältigung tonfilmischer Aufgaben Fortschritte macht.

Den letzten Nachrichten aus Amerika zufolge, beginnen die vor schnell verabschiedeten Stars des stummen Films nach Hollywood wieder zurückzukehren. Menjou schliesse sich ihnen schleunigst an.

Jedenfalls zeigt der Fall Menjous deutlich, dass das grosse Problem der Filmwelt, geeignete Persönlichkeiten für den Tonfilm zu entdecken, von seiner Lösung noch weit entfernt ist. Man braucht nicht allein Sprecher, klingende und singende Stimmen, sondern eben jenes Neue, den vorläufig noch ungeborenen echten Tonfilm-menschen, das Genie der neuen Maschine, die so schnell die Welt erobert hat, dass die Kunst sie noch nicht einholen konnte.



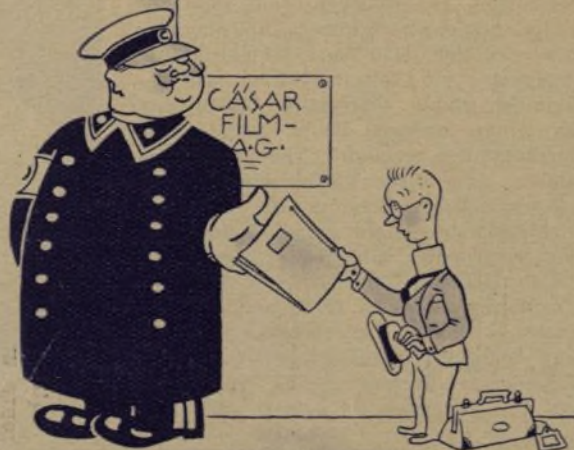
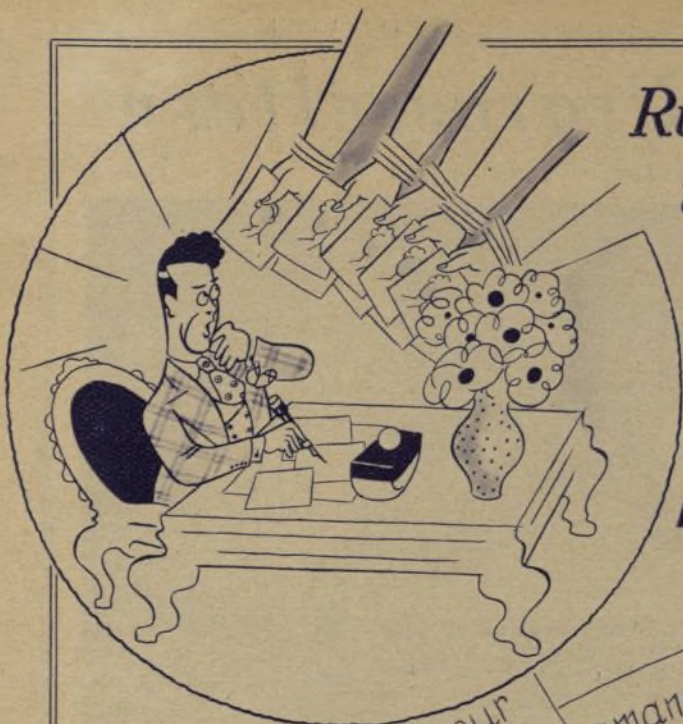
Menjou in seinem zweiten Sprechfilm „Der geheimnisvolle Herr Parker“

Vornehmheit kompromittiert. Seinkrampfhaftes, ängstliches Bemühen, den Fehler der unreinen Aussprache zu verbergen, macht ihn unsicher.

Nun zu Menjous Frack. Ehemals ein von der ganzen Welt beneidetes Modell der Eleganz. Heute ist er vor der Tonfilmkamera seiner Grandezza entkleidet. Er rutscht, er verschiebt sich, verliert seine sonst tadellose Form, wenn sein Herr spricht. Am ungebärdigsten aber



# Rund um den Kur- bel- kasten



**Autogrammtag**  
Der Prominente  
verflucht heuchle-  
risch seine Belieb-  
theit, während seine  
Krawatte gleich-  
zeitig vor Wonne  
zittert



Rechts: Einer der  
immer überflüssig  
ist

Der junge Mann,  
der sein Filmma-  
nuscript persönlich  
abgeben wollte



Unten:  
Kleine Meta-  
morphose:  
Der Regisseur beim  
stummen und —  
beim tönenden Film





# Das Kino unserer Urgrosseltern

Von Hermann Rössler

„Das ist des ††† Zauberey!“ In diese Worte mag die Versammlung von Gelehrten ausgebrochen sein, als der brave Athanasius Kircher ihr um 1646 die von ihm erfundene Wunderlaterne vorführte: ein seltsames Ding, das unheimlich glühte, schrecklich blakte und an einer weissen Wand wunderliche Spukgestalten erzeugte. Niemand konnte ahnen, dass diese Vorführung im spätmittelalterlichen Laboratorium die Entstehungsstunde einer neuen Kunst war, die viel später eine Kulturmission erfüllen sollte. Damals war sie noch „Zauberey“. Nomen est omen. Beinahe hätte es einen Hexenprozess gegeben, und der gute Athanasius, jener gelehrte Erfinder des Brennsiegels, der als erster auf den Gedanken gekommen war, Glasbilder an eine Wand zu projizieren, wäre um ein Haar als Opfer seiner Feinde und Neider auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden. Glücklicherweise entging dieser erste Pionier der Lichtspielkunst dem schlimmen Schicksal, denn die gelehrten Magister ergötzten sich an einigen riesengrossen Scherzbildern, die an der Wand geisterten, so sehr, dass man die neue Erfindung als „ein gar ergötzlich Spiel“ bezeichnete, sofern es nur unter den hohen Herren bliebe und nicht zum unwissenden Pöbel dränge, der darob „erschrecken“ und allerhand Unfug anrichten könne! Jedenfalls nannte der Erfinder — vielleicht im Gedenken an die Schrecken, die er bei der Beschuldigung der Hexerei ausgestanden hatte — sein Instrument, diesen schwarzen Metallkasten mit Schornstein und Glasröhre, „Zauberlaterne“, und die Gelehrten taufte es ebenso auf lateinisch „Laterna magica“.

Demnach wäre um 1646 die erste Lichtspielvorstellung gewesen. Es hat aber bereits hundert Jahre vorher eine Art illegale Veranstaltung dieser Art gegeben. Wie hätte sonst Dr. Faust, dieser gerissene Schwarzkünstler und das skrupelloseste Universalgenie seiner Zeit, den abergläubischen Studenten riesengrosse Geistererscheinungen an der Wand des Hörsaals gezeigt, so dass selbst die kühnsten Sauf- und Fechtbrüder wie Espenlaub bebten? Doch nur, indem er unter den Falten seines weiten Mantels eine primitive Laterna magica hielt, die durch einen ganz kleinen Schlitz in Fausts Mantel die fürchterlichen Geistererscheinungen als



Henny Porten zeigt ihre realistische Maskenkunst in einer Doppelrolle als Gretel und Liesel in »Kohlhiesels Töchter«

Nero-Porten-Film



Würden Sie in diesem Chinesen Georg Alexander erkennen?



Gefilmter Shakespeare: Douglas Fairbanks und Mary Pickford in

»Der widerspenstigen Zähmung«

Terra-United-Artists phot.

Lichtbild an die Wand warf. Es ist auch möglich, dass man dieses Histörchen erst hundert Jahre später erfunden hat, weil nach 1646 die amüsante Erfindung der Laterna magica so elektrisierend wirkte, dass man nachträglich auch dem Doktor Faustus etwas in die Schuhe schieben musste. Und hundert Jahre nach Athanasius Kircher? Wäre damals nicht die Zensur so streng und die Massen nicht so sehr unter der Fuchtel ihrer weltlichen und geistlichen Machthaber gewesen, so hätte die Laterna magica im 18. Jahrhundert vielleicht schon ein allgemeines Volksunterhaltungsmittel werden können, wie es zweieinhalb Jahrhunderte später ihr entwickelter, kultivierter Nachkomme, das Kino, geworden ist. Aber die Sache muss der hohen Obrigkeit doch wohl zu

bedenklich gewesen sein; konnte man denn wissen, ob sie auf jenen Glasbildern nicht am Ende selbst verulkt wurde? So bleibt, ausser auf wissenschaftliche Vorführungen wie z. B. die Lichtbildvergrösserung von zarten Pflanzen und Insekten, die Laterna magica für das allgemeine Publikum auf Schwindeltricks beschränkt. Einen davon hat uns die Weltliteratur erhalten. Schiller beschreibt im „Geisterseher“ (einer Erzählung, um deren krimina-



listische Spannung ihn Edgar Wallace beneiden könnte) eine Art „Geister-sitzung“ um die Rokokozeit. Ein in der Schlacht Gefallener wird gerufen, am Kamin zeigt sich im Sterbehemd seine blutige Gestalt und scheint sich im Dunst und Rauch des Zimmers zu bewegen. Später kommt heraus, dass eine Laterna magica, dem Kamin gegenüber geschickt verborgen, diesen Geisterunfug als Augentäuschung hervorgerufen hat.

Damals und noch viele Jahrzehnte später gab es nur rauchige Oelfun-zeln, und wenn auch die Optik schon ziemlich auf der Höhe war, so konnte dennoch wegen der ganz primitiven Be-lichtung das Bild an der Wand nicht sehr deutlich aus-sehen. Sonst hät-ten wir vielleicht doch um die Bieder-meierzeit, die wegen der stren-gen Zensur dem braven deutschen Spiesser Freude an den einfachsten und naiven Ver-gnügungen gab, sicher schon kleine „Zauberey - Later-nen - Theater“ ge-habt. Aber erstens waren die Bilder infolge der Oel-funzel doch zu un-deutlich, und zwei-tens — ein Zu-schauerraum, der dunkel gehalten werden musste (bekanntlich war das in den Theatern damals nicht der Fall), das wäre doch der hohen Obrigkeit zu ge-fährlich für die Sittlichkeit er-schienen! So ist es der Laterna magica nicht ver-gönnt gewesen, die Zivilisation zu re-formieren und in die Massen Bildung zu bringen. Nur heimlich in einer

verborgenen Ecke durfte sie ihre Kunst zeigen: zwischen zwei Kulissen, hinter einer Soffitte oder im Souffleurkasten, von wo sie in der Opern- oder Schau-spielvorstellung die notwendigen Zaub-er-bilder an die Wand warf. Die schauer-lich-groteske wilde Jagd im „Freischütz“, die Geisterreihe von Macbeths blutigen Opfern oder eine Schar Feenerscheinun-gen im „Oberon“, ja, die meisten Zaub-er-tricks in den Stücken Raimunds und Nestroys, den Zug- und Kassenstücken jener Zeit, hat der Theatermeister nur mit Hilfe der Zauberalterne auf die Bühne

bringen können, und so ist die Laterna magica ein Veilchen gewesen, das im verborgenen blühte, ein Aschenbrödel des Theaters. Visionen und im Hinter-ground erscheinende „Träume“ erzeugte man durch die „Nebelbilder“. Man stellte zwei Laterna-magica-Apparate nebenein-ander auf, und zwar so, dass beide ihr Bild auf die gleiche Fläche werfen konn-ten. Eine ‚warf‘, die andere wurde ver-dunkelt. Dann wechselte man, und es sah am Hintergrund aus, als verwandle

wandlung vorgetäuscht werden. Würste wurden verdutzten Bauern an die Nase gezaubert, Nasen verlängerten sich ums zehnfache, Köpfe wackelten, nickten oder verschwanden von den Schultern, „der Herr Professor hat seinen Kopf ver-loren“, hiess wohl der Text. Oder die Drehbilder: zwei Bilder lagen überein-ander, und das eine war durch kleine Hebel und Scharniere am Bildrand dreh-bar. So begann irgendein Stern oder Rosette zu rollen und es sah aus, als

quollen aus seinem Mittelpunkt immer neue Feuer- und Farbenströme her-aus. Ueberhaupt die Farbe! Welche Zaubervirkung!

Wenn auch nicht immer in allen Tönen echt, so ent-sprach die frohe Buntheit doch der harmlosen Einfach-heit des ganzen Sujets. Schade, dass es heute kein Licht-bildarchiv mit Glas-plattenbildern für

Zauberalternen etwa von 1860 gibt. Wir wüssten sonst, dass man in die-sem „Kino unserer Grosseltern“ weit erfinderischer war, als man heute glaubt, und Typen von beweglichen Bildern hatte, die man heute gar nicht mehr kennt. Denn später sank die Zauberalterne, früher oft eine Belustigung Er-wachsener, zu einem Kinderspiel-zeug herab. Die meisten erinnern sich aus ihrer Jugendzeit dieser freudenreichen Stunden im Dun-keln, wobei oft das Lämpchen im schwarzen Licht-bildkasten so ent-setzlich qualmte und eine Art ge-heimnisvollen

Räucherduft über die Waldbilder hin-ziehen liess. Es ist möglich, dass mancher, der heute ein grosser Film-regisseur ist, in solch einer Stunde die erste Anregung erhalten hat. Geweckte Jungens malten sich für die Laterna magica ihre Bilder auf Glaspapier oder einfaches Pauspapier selbst und kamen auf alle möglichen Bewegungstricks. Goethe hat als Knabe auf seinem selbst-gebauten Puppentheater gespielt und sich seine Welt dort konstruiert. Vielleicht hat auch der grosse Reinhardt des Kinos (wer ist es eigentlich?) vor der Zaub-eralterne geträumt.



»Milljöh«: aus dem Aafa-Film »Laubenkolonie«, der jetzt in Berlin läuft

sich das eine Bild, phantastisch wie aus einem Nebel tretend, in das andere. Das war die älteste Beweglichkeit im Lichtbild.

Später kamen dann die beweglichen Laterna-magica-Bilder, und zwar schon lange vor Erfindung jener Drehtrommel, die man heute für den ersten Filmvor-läufer hält. Es gab ‚Ziehbilder‘, zwei verschiedene Bildplatten, von denen die eine rasch in die andere geschoben wurde. Durch entsprechende geschickte Zeich-nungen auf jeder Platte konnte eine Be-wegung oder irgendeine zauberhafte Ver-



# PHOTO-SPIEGEL

## Photographierte Architektur

Von  
Walter Golidt

Im Deutschen Kunstverlag ist ein Buch „Die Akropolis“ erschienen mit etwa hundert ganzseitigen Photographien Walter Heges und einem Aufsatz Professor Rodenwaldts über dieses grandioseste Denkmal der Antike. Es ist wohlthuend, sich mit diesem Buch hier zu einem Zeitpunkt beschäftigen zu dürfen, zu dem der Rausch über die „Kunst der neuen photographischen Sachlichkeit“, über „Die Unbestechlichkeit der Linse“ endlich ausgeschlafen ist. Man hat allmählich eingesehen, dass dieser ganze Sachlichkeitsbetrieb der Photographie ein ästhetisierender Irrtum gewesen ist, eine Modeangelegenheit, die den Amateuren den Kopf verdrehte. Ueber diesen Jugendstil der Lichtbilderei ist man nun zur photographischen Vernunft zurückgekehrt, um einzu-



Kapitäl

sehen, dass Sinn und Zweck der Photographie lediglich in der Reportage und im dokumentarischen Lichtbild liegt. (Der Verfasser umschreibt aber doch wieder das Prinzip der „Sachlichkeit“, nur mit etwas anderen Worten. Die Red.) Auf diesem Gebiete der dokumentarischen Photographie ist gerade in letzter Zeit viel geleistet worden. Wir erinnern nur als eine der wesentlichsten Leistungen an die hier vor einiger Zeit besprochenen Lichtbilder Renger-Patzschs zu dem Buch „Norddeutsche Backsteindome“. Walter Heges Aufnahmen zu dem Buch „Akropolis“, das im gleichen Verlag erschienen, stehen zumindest auf der Stufe der Renger-Patzsch-Bilder.

Um die Arbeit Heges ganz würdigen zu können, muss man wissen, mit welch unendlichen



Propyläen und Nike-Tempel



Schwierigkeiten der Photograph zu kämpfen hat, der ein plastisches Kunstwerk im Lichtbild wirklichkeitsgetreu wiedergeben will. Es handelt sich ja hierbei nicht allein um die grösstmögliche Schärfe und die sichtbarste Wiedergabe der geringsten Details; denn das ist elementarste Voraussetzung. Wichtig ist vielmehr, das Kunstwerk unter den

Beleuchtungsverhältnissen aufzunehmen, die seiner plastischen Gestaltung am gerechtesten werden. Eine ungünstige Beleuchtung, eine zu starke

Schattenbildung kann Unrichtigkeiten, Verzerrungen eintreten lassen, die der optischen Wirkung der Plastizität, der Ausgewogenheit der einzelnen Teile Abbruch tun und so das

Kunstwerk dem Auge in „einem falschen Lichte“ erscheinen lassen. Dazu kommt, dass bei der farbigen Umwandlung in das Schwarzweiss des

Lichtbildes der aufzunehmende Gegenstand unter ganz anderen, photographisch unrichtigen Lichtverhältnissen auf der Photographie erscheinen

kann, trotzdem das Auge

die Beleuchtungsverhältnisse als richtig empfand. Bei diesen Aufnahmen Heges war ferner zu berücksichtigen, dass das Lichtbild die Beiseeltheit der Formen festhalten sollte, die ihnen durch das attische Licht verliehen wird, in dem sie entstanden sind, und das ihnen jenen lebendigen Glanz des Marmors verleiht, der nur

unter der strahlenden Sonne Griechenlands möglich ist.

Mit einer unendlichen Geduld und Ausdauer hat Hege auf diese Momente der richtigen Lichtwirkungen gewartet, um dann unter den grössten Schwierigkeiten über 900 Aufnahmen der Akropolis zu schaffen, von denen die hundert besten veröffentlicht wurden. Doch lassen wir Hege selbst

Bilder wurden zu klein, und der Apparat stand steil! Also nach oben! Von Kapital zu Kapitäl wurden die Balken gelegt, darauf die sich biegender Bohlen. Mit vieler Mühe schleppten wir den grossen Apparat hinauf. Wir hatten Glück! Windstille, mildes, dämmriges Licht! Aber als die Platten entwickelt waren, zeigten die Bilder keine Plastik, die

rostrote Patina hatte das Relief weggefressen. Der zweite Versuch mit rot-empfindlichen Pan-Platten und dunkler Gelbscheibe misslang ebenfalls, obgleich viel, viel länger belichtet wurde und die Platte gut war. Also wieder mit Sonne! Das Resultat: Pechschwarze Schatten, aber gute Plastik! Und ach, die Schatten sah mein Auge so hell! Endlich ergab sich die Lösung: die Sonne beschien die Reliefs durch einen zarten

Wolken-schleier und brachte die feine, schöne Plastik heraus. So war nun der Eindruck da, wie ich ihn brauchte, wie ich ihn vor dem Kunstwerk empfand, und die Photographie war endlich richtig. Man musste aber auf jene begnadeten Augen-

blicke warten, dabei verrann die Zeit.“

Zu diesen hervorragenden Aufnahmen hat Professor Rodenwaldt einen Text geschrieben, der, allgemeinverständlich gehalten, in eindringlicher, klarer Weise dem Laien einen Begriff von diesem herrlichsten Bauwerk aller Zeiten vermittelt.



Nordecke vom Tempel der Athena Nike

von diesen Schwierigkeiten erzählen: „Hoch oben um die Zellawand läuft der herrliche Reiterfries. Wie leicht lässt sich ein solches Detail des Frieses in der Photographie ausbauen! Aber welche Not, das Bild zu schaffen! Ich versuchte es von unten zwischen den Säulen hindurch mit einem Tele-Instrument, aber die



# Der Hintergrund in Personenaufnahmen

Von Hans Reuter (Berlin)

Die künstlerischen Voraussetzungen zu einem guten Personenbildnis mögen zwar im wesentlichen in Komposition, Empfindung und Geschmack für Linienführung und Lichtverteilung liegen. Jedoch darf hierbei nicht die Bedeutung des Hintergrundes ausser acht gelassen werden, der je nach seiner Behandlung entweder den Bildeindruck sehr stört oder den Ausdruck des Objektes heben und ergänzen kann. Entgegen der vor Jahren herrschenden Idee, die Figur in einen Raum mit gemalten oder gar plastischen Hintergründen, Treppen, abgebrochenen Säulen oder ähnlichem Krimskram zu stellen, hat man sich heute von diesen Unwahrheiten vollkommen abgewandt und strebt vom Bombastischen zur Klarheit, Ruhe und Vereinfachung. Die vorbezeichnete Epoche ästhetischer und künstlerischer Barbarei kann allgemein als überwunden angesprochen werden, nachdem sich die gesunde Idee, die aufzunehmende Person mehr als lediglich willkommene Zugabe

zu einem noch so „prächtigen Hintergrund“ anzusprechen, durchgesetzt hat. Theoretisch ist demnach eine Richtlinie gegeben, praktisch scheitert jedoch die Ausführung noch allzuoft an mancherlei Schwierigkeiten. So geht in manchen sonst ansprechenden Bildnissen jeder gute Eindrucks durch zu starkes Betonen des Hintergrundes verloren. Es gilt also, diesen so weit als möglich zurückzudrängen, indem bei genügendem Abstand vom Hintergrunde und Wahl der grössten Blende nur auf das Motiv selbst eingestellt wird. Hierbei ergibt sich notwendigerweise ein Hintergrund, welcher in seiner wirk-



**Belebung eintöniger Hintergrundflächen durch Schattenspiel**

Andresa-Platte, November, 20 Uhr. Blende F 1:4,5. Belichtung 3 Sekunden  
Süssmann phot.



**In Berufsbildern muss Umgebung und Hintergrund mit der Arbeit im Zusammenhang stehen**

Ultra-Spezialplatte, 11 Uhr. Blende F 1:9, Blitzlicht  
Georg phot.

Unschärfe viel geschlossener wirkt und durch Zurückdrängung alles störenden Beiwerks das Wesentliche im Bilde — die Person selbst lebenswahr und plastisch herausarbeitet. Dieser Eindruck lässt sich nie ganz einwandfrei erreichen. Bei einer kleinen Blendenöffnung (zu rechtfertigen bei Landschaften und Architekturen) tritt gerade das Gegenteil ein. Die Details im Hintergrunde werden in einer Exaktheit wiedergegeben, die in mancherlei Hinsicht geradezu komische Wirkungen auslösen kann, besonders, wenn sich hinter der Figur Vasen wie Figuren oder auch Bilder befinden. Eine weitere Möglichkeit, in Verbindung mit dem Hintergrund die Plastik zu steigern, bieten bei guter Abwägung des Lichteindrucks einwandfreie, glatte, gleichmässig in ihren Tonwerten gehaltene Flächen. Ein ganz eigen-

artiger und wirkungsvoller Reiz geht aber von Aufnahmen aus, die unter Heranziehung von Gegenlicht zustande gekommen sind. Der Hintergrund taucht dann die Figur in eine Lichtquelle, die besonders in dem sonnendurchfluteten Haar reizvolle Effekte hervorruft. Nicht zu verkennen aber sind die Schwierigkeiten, die gerade in dieser Art Aufnahmen überwunden werden müssen. Der Hintergrund ist meist überexponiert, während alle übrigen Partien in pechschwarze Schatten versinken. Um hier eine in angenehmen Halbtönen gehaltene Wechselwirkung von Licht und Schatten zu erreichen, empfiehlt es sich, den Hintergrund selbst bei der Abschätzung der Belichtungszeit ausser acht zu lassen und mehr auf die dem unmittelbaren Licht abgekehrten Stellen hin zu exponieren. Sollte das Licht aber zu stark sein, so sind die Gegensätze durch Anwendung eines Reflektors auszugleichen.

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.

FRITZ STAHL

**HONORÉ  
DAUMIER**

MIT 72 GANZSEITIGEN ABBILDUNGEN V. LITHOGRAPHIEN, HOLZSCHNITTEN U. TUSCHZEICHNUNGEN.  
1. bis 5. Auflage 1930. — Format Grossquart. Gedruckt auf feinstem Kunstdruckpapier, Einband-  
entwurf K. E. MEND. Kartoniert RM 7,—. Kostbarer Geschenkband in Leinen RM 8,50  
**RUDOLF MOSSE BUCHVERLAG, BERLIN SW 100**



**Stehen Sie über  
dem Durchschnitt!**



Gewaltige  
Licht-  
stärke  
**F: 2,9.**

Ideales  
Bild-  
format  
**6 1/2 x 9  
cm**

mit der wundervollen  
**Plaubel-Makina**

Photo-Taschen-Präzisionskamera  
höchster Vollendung. Ein Meisterwerk.  
Haarscharfe, künstlerisch schöne Bil-  
der, spielend leicht aus der Hand auch  
im Winter, bei schlechtem Wetter,  
im Zimmer oder mit Gelbfalter.  
Nachtaufnahmen usw.  
Makina-Broschüre gratis!  
Waukossin & Co., Frankfurt a. M. 62.