

Philipp Stiasny, Guido Altendorf, Matthias Struch u.a. (Hg.)

Filmblatt. Heft 54

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21372>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stiasny, Philipp; Altendorf, Guido; Struch, Matthias u.a. (Hg.): *Filmblatt. Heft 54*, Jg. 19 (2014), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21372>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

54

Filmblatt

19. Jg., Sommer 2014

10,- €

Kleine Verfremdungen

Jenny Jugo in MÄDCHENJAHRE
EINER KÖNIGIN (1936)

Nazis in der Pampa

FERN VOM LAND
DER AHNEN (1937)

Direct Cinema

Bruno Joris BAGNOLO (1964)

Der Chronist

Erwin Leiser

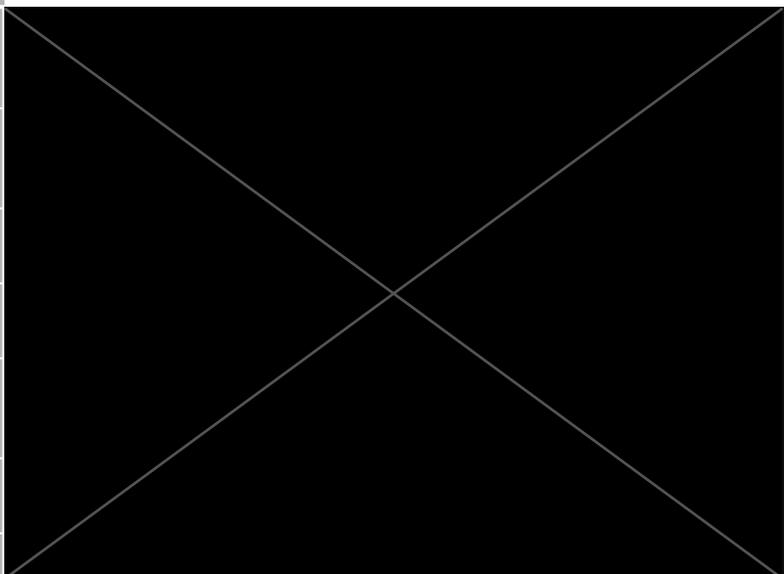
Von Agfa zu Orwo

DIE WELT IN FARBEN (1944)
Die Filmfabrik Wolfen

Brüche und Kontinuitäten

Zwischen Ufa und DEFA

Hollywood und Hitler



ISSN 1433-2051

CINEGRAPH Babelsberg

Editorial

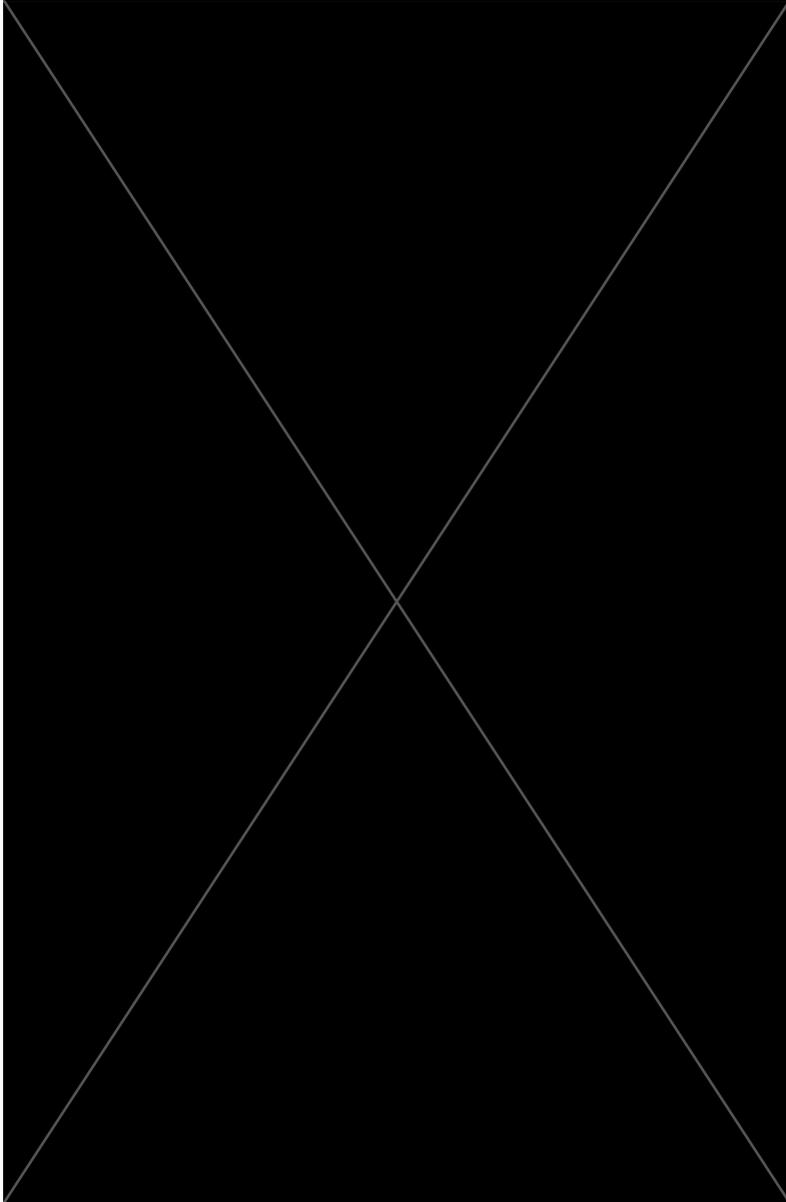
Wir leben in einer Zeit, in der sich die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten, die anspruchsvolleren Tagungszeitungen und Magazine in Deutschland aus der Vermittlung einer auch filmhistorischen Allgemeinbildung fast vollständig zurückgezogen haben. Andererseits tauchen im Internet ganze Kontinente bislang schwer erreichbarer alter Filme auf und sind nur einen Mausklick von uns entfernt. In diesen Zeiten ist es gut, einen Kompass zu besitzen, der erklärt, was wichtig und sehenswert ist.

In Deutschland wohl noch mehr als in anderen Ländern geht die Kanonbildung oft einher mit einer Epochengliederung, die sich an historische Zäsuren klammert: 1918 und 1933, 1945 und 1989. Für eine erste Orientierung sind solche Einteilungen sinnvoll. Sie können jedoch auch von bislang unterbelichteten Zusammenhängen ablenken, wie mehrere Beiträge in diesem *Filmblatt* zeigen: So ließe sich – folgt man Philipp Stiasny – der in Argentinien gedrehte Dokumentarfilm *FERN VOM LAND DER AHNEN* (1937) nicht nur als Teil der nationalsozialistischen Propaganda, sondern auch als Teil eines transnationalen, migrantischen Filmschaffens begreifen, zu dem auch die in Amerika realisierten Werke von Verfolgten des Nationalsozialismus zählen würden. Hollywood, Hitler und der Exilfilm bilden einen Schwerpunkt unserer Buchrezensionen.

Ein anderes Beispiel liefert die Rezeption Brechtscher Verfahren in verschiedenen Kontexten: Erwin Leiser, der – wie Brecht – vor der Nazi-Herrschaft nach Schweden fliehen musste, nutzte dessen Verfremdungseffekt in seinen vielschichtigen Filmporträts emigrierter Künstler, bemerkt Tobias Ebbrecht-Hartmann. Dass auch Erich Engel, Brechts früherer Mitarbeiter, im „Dritten Reich“ den V-Effekt in *MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN* (1936) einsetzte, wie Stefanie Mathilde Frank zeigt, weist auf Verwandtschaften und Kontinuitäten hin, die quer zu den angesprochenen Zäsuren liegen.

Um Brüche und Kontinuitäten geht es denn auch in einem neuen Projekt der DEFA-Stiftung und der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, das den Übergang von der Ufa zur DEFA zum Thema hat und von Michael Wedel in der Rubrik „Film-Edition“ vorgestellt wird. Derselben Spur folgen auf technik- und firmengeschichtlicher Ebene die Aufsätze von Dirk Alt, Karl Stamm und Ralf Forster zur Entwicklung der deutschen Farbfilmproduktion vor und nach 1945.

Die Redaktion, 8. August 2014



Jenny Jugo als junge Prinzessin (oben) und als Königin Victoria bei ihrer Antrittsrede, rechts neben ihr Otto Treßler als Lord Melbourne (Deutsche Kinemathek)

Stefanie Mathilde Frank

Kleine komische Königin

Erich Engels Komödie MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (1936)

Wiederentdeckt 205, 13. Dezember 2013

Keine 20 Jahre bevor Romy Schneider in der Rolle der englischen Königin Victoria (1819–1901) in MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN einen ihrer ersten großen Publikumserfolge feiert, inszenierte Erich Engel den gleichen Stoff unter dem gleichen Titel mit Jenny Jugo in der Hauptrolle. Nach einem Lustspiel aus der späten Weimarer Republik verfilmt Engel, bis 1933 vor allem bekannt durch seine Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht, 1935/36 die Geschichte der jungen Prinzessin Victoria, die 1838 über Nacht zur britischen Königin wird, sich eigensinnig durch die Machtinteressen des englischen Hofes laviert und schließlich ihren künftigen Gemahl, Prinz Albert von Sachsen-Coburg und Gotha, kennen- und lieben lernt.¹

Nach der Premiere am 28. Februar 1936 im Berliner Gloria-Palast ist die Kritik angetan von der Hauptdarstellerin, vom Ensemble-Spiel und der Regie. Die Kritik des *Film-Kuriers* bündelt bereits die wichtigsten Stichworte für die filmhistorische Einordnung von MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN: „Durch ihre jugendliche Anmut, ihre erheiternde Burschikosität und ihre anziehende Wärme gelingt es Jenny Jugo, der Zentralgestalt des Films so viel Reize abzugewinnen, daß der durch sie gefesselte Zuschauer darüber hinweggetäuscht wird, daß der Film dramatischer Auseinandersetzungen und Konflikte entbehrt. Das Drehbuch, das Ernst Marischka schrieb, beschränkt sich auf eine epische Schilderung der Jugendjahre der englischen Königin, der Großmutter unseres früheren Kaisers, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts nach dem Tode ihres Onkels auf den englischen Thron kam. [...] Die Regie Erich Engels arbeitet die Einzelzüge der Mädchenjahre dieser Königin liebevoll und mit feinem Humor heraus.“²

Interessant ist die Beschreibung der Handlung als „episch“, unter Verweis auf das Drehbuch Marischkas. Tatsächlich lässt der Film eine dramatische Handlung vermissen, gliedert sich vielmehr in zwei Teile: Dem Amtsantritt der jungen

¹ Der Drehbuchautor Ernst Marischka arbeitete für den Film das gleichnamige Lustspiel Sil-Varas (alias Geza Silberer) von 1932 um, das die historischen Figuren des Hofes und die ‚politischen‘ Mädchenjahre der jungen Königin offensiver behandelt hatte. Die Liebesgeschichte beginnt hier überhaupt erst im letzten Akt. Marischka übernimmt primär eine Reihe von Gags und Pointen. Vgl. Sil-Vara: *Mädchenjahre einer Königin*. Berlin 1932.

² MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN. In: *Film-Kurier*, Nr. 51, 29.2.1936, S. 18. Für eine ebenso freundliche Besprechung vgl. auch MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN. In: *Der Film*, Nr. 9, 29.2.1936.

Königin folgen als Zwischenspiel die Regierungsgeschäfte, der letzte große Teil wird von der Liebesgeschichte bestimmt. Es deuten sich in der zitierten Einschätzung alle für den Film charakteristischen Merkmale an: die Besonderheiten der filmischen Ausdeutung, das Ausschöpfen aller komischen Mittel durch Drehbuchautor und Regisseur ebenso wie die Ambivalenz zwischen einer Interpretation, die den Film als Regiearbeit des vormaligen Brecht-Regisseurs Engel betrachtet, und einer Deutung im Entstehungskontext seiner Zeit.

Der Star von *MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN* ist Jenny Jugo (1904–2001), die Ende der 1920er Jahre zu einem Publikumsliebbling aufsteigt und ab 1931 in etlichen Filmen von Erich Engel mitspielt.³ Im „Dritten Reich“ ist sie die Nachbarin von Propagandaminister Joseph Goebbels und gehört zu dessen Freundeskreis. Gleichwohl kommentiert Goebbels den Film am 19. Februar 1936 in seinem Tagebuch weniger freundlich als die Kritiker: „Jenny Jugos neuer Film *MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN*. Sie spielt gut, aber sonst keine Handlung, zuviele Längen und historisch nicht echt. Frau Jugo etwas unglücklich, aber wir trösten sie.“⁴

Jugo ist jedoch nicht nur mit der Goebbels-Familie befreundet, sondern auch ein „erklärter Liebling Hitlers“.⁵ Aus dieser Position heraus kann sie den Linksinstruktuellen Engel schützen, denn, so *Der Film*, „Engel ist der Regisseur der Jugo“.⁶ Und so führt zunächst auf personeller Ebene eine Linie von *MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN* zurück in die Jahre vor 1933.

Engel, dessen Karriere 1909–1911 als Schauspieler bei Leopold Jeßner in Hamburg begonnen hatte, inszenierte 1923 die Münchner Premiere von Brechts *Im Dickicht der Städte*, woraus eine langjährige Arbeitsbeziehung erwuchs.⁷ Seine bekannteste Erstinszenierung eines Brecht-Stückes ist *Die Dreigroschenoper* 1928 im Theater am Schiffbauerdamm.⁸ 1931 debütiert Engel beim Tonfilm mit *WER NIMMT DIE LIEBE ERNST* mit Jenny Jugo in der Hauptrolle. Regisseur und Star werden zu einem erfolgreichen Komödien-Duo. Auch der Produzent des Films, Eberhard Klagemann, ist ein Weggefährte Jugos: Er arbeitet nach der Tonfilmumstellung als Produktionsleiter bei der Ufa unter Erich Pommer, etwa bei *DIE*

³ Vgl. Guido Altendorf: Liebeserklärung an Jenny Jugo. In: Filmmuseum Potsdam (Hg.): *Jugo. Filmgeschichte in Kleidern*. Potsdam 2007, S. 6–28, hier S. 10ff.

⁴ Elke Fröhlich (Hg.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Teil I, Bd. 3. München 2005, S. 382. Die Begegnungen und gemeinsamen Ausflüge, Filmgespräche etc. sind in Goebbels Tagebuch dokumentiert; siehe dazu exemplarisch die im zeitlichen Umfeld des Films entstandenen Einträge ebd., S. 183, 218ff., 233, 238f., 247f., 360, 363.

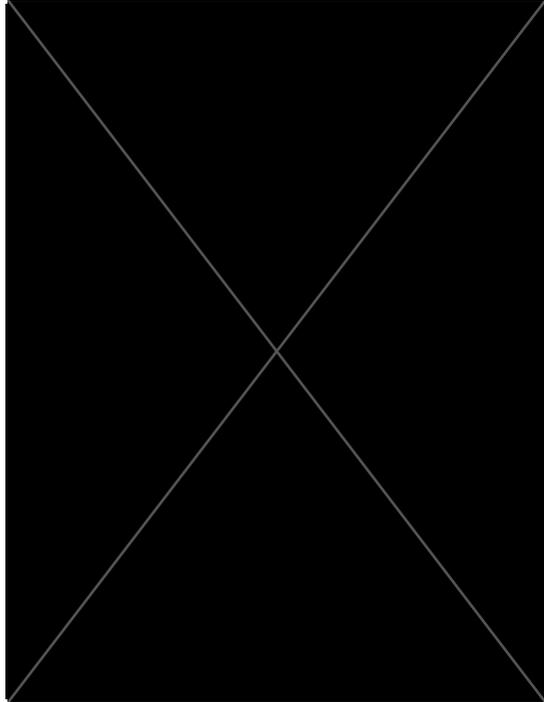
⁵ Altendorf: Liebeserklärung an Jenny Jugo, S. 16.

⁶ *MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN*. In: *Der Film*, Nr. 9, 29.2.1936.

⁷ Vgl. Walter Delabar: Engel, Erich. In: Ana Kugli, Michael Opitz (Hg.): *Brecht-Lexikon*. Stuttgart, Weimar 2006, S. 101.

⁸ Vgl. Werner Hecht: *Brecht-Chronik*. Frankfurt am Main 1998, S. 145. Mit Brecht und Karl Valentin dreht Engel 1923 den Stummfilm *MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS*, vgl. ebd., S. 154f.

Erich Engel. Zeichnung aus *Rota-Berichte*, Nr. 11, hg. v. d. Presseabteilung der Tobis-Rota (Deutsche Kinemathek)



DREI VON DER TANKSTELLE (1930) und DER KONGRESS TANZT (1931). 1934 gründet er seine eigene Produktionsfirma – mit Jenny Jugo.⁹

Ein Mittel des Komischen: Die Typenkomödie. Jenny Jugo entfaltet ihre Rolle der Victoria zunächst im Kontrast zu den steifen Figuren des Hofes – ein klassisches Mittel der Komik.¹⁰ Sie spielt temperamentvoll gegen das Korsett der Etikette und Machtinteressen an. Schon in der Anfangsszene nähert sich die Kamera der jungen Frau entlang der verhärmtten Hofdamen, während der Lehrer doziert: Victoria aber schläft. Die strenge Mutter ist ihr Gegenpart. Sie wird von Olga Limburg gespielt, seit den 1920er Jahren eine „der aktivsten und bekanntes-

⁹ Altendorf: Liebeserklärung an Jenny Jugo, S. 15f. und Kay Weniger: *Das große Personenlexikon des Films*. Berlin 2001, Bd. 4, S. 400.

¹⁰ Vgl. zur Bedeutung des komischen Kontrasts Christoph Deupmann: Komik. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moeninghoff (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Weimar 2007, S. 389–390.

ten Nebendarstellerinnen des deutschen Kinos“.¹¹ Kauzig erscheint auch Paul Henckels als Onkel Leopold von Belgien, keinesfalls ein würdevoller Monarch.

Die Kontrastierung beruht auf dem Prinzip der Typenkomödie. Der Charme Victorias gründet darauf, dass sie den komischen Typen des Hofes ihre Natürlichkeit in Spiel und Sprache entgegen hält. Verstärkt werden die Kontraste durch die ausgestellte Altersdifferenz der Darsteller: Der gesamte Hofstaat entstammt in Kostüm und Maske dem 19. Jahrhundert, Victoria hingegen wirkt modern, verstärkt durch das Image der Jugo als junge Frau. Es ist zugleich ein Kontrast der Generationen.

Jugos Image ist es auch zu verdanken, dass die immerhin 31-jährige Schauspielerin überzeugend die 18-jährige Königin verkörpern kann. Sie flirtet, rebelliert, umschmeichelt in ihrer zarten Körperlichkeit. Besonders augenfällig wird die gestische Natürlichkeit im Zusammenspiel mit der Mutter: Während diese zwar laut die mangelnde Liebe der Tochter beklagt, sind die Begegnungen distanziert. Victoria hingegen umarmt die Mutter liebevoll zur Versöhnung im Thronsaal, bevor sie ihr Amt antritt. Ähnlich verhält es sich im Kontrast der Sprechweisen: Victoria spricht pointiert und ist dabei doch die einzige, die immer wieder Endungen verschleift. Dieser Wechsel in der Sprechweise Victorias lässt sich durchaus mit einer Absicht des Regisseurs erklären, dessen Genauigkeit bei den Dialogen überliefert ist.¹² Die Vielfalt ihrer stimmlichen Modulationen steht im Gegensatz zur akkuraten, nahezu einförmigen Intonation der Mutter, die ausschließlich zwischen Strenge und theatraler Verzweiflung changiert. Dabei entfaltet Olga Limburg mit ihrer typisierten Figur der Königinnen-Mutter eine Reihe von Pointen. Als der Erzbischof von Canterbury und Lord Conyngham vom Tode des Königs „in trauriger Mission“ zu sprechen beginnen, fällt sie dem pietätvollen Herren übereifrig ins Wort: „Tot?“.

Gegen den mütterlichen Widerstand ernennt Victoria Lord Melbourne in einer ihrer ersten Amtshandlungen zum Minister und Vertrauten. Er wird gespielt vom Wiener Burgschauspieler Otto Treßler. Im Gegensatz zur Hauptfigur und den Typen des Hofes besitzt er – wie auch die zweite Vertraute, Baronin Lehzen (Rennée Stobrawa) – keinerlei Komik. In diesem Detail offenbart sich eine Grundhaltung des Films: Sowohl Victoria als auch ihre Vertrauten sind positiv besetzte Figuren, sie sind lustig, aber nicht lächerlich. Lächerlich sind ausschließlich die Typen des Hofes.

Brecht im NS-Kino? Die Hauptfigur wird von Engel überaus liebevoll inszeniert, wie auch die folgende pantomimische Szene offenbart: Nach der ersten Begegnung mit Melbourne probt Victoria in einer langen Sequenz ihre Thronbesteigung. Das Selbstbewusstsein der Figur weicht der Unbeholfenheit. In der Parallelmontage fahren die Würdenträger unter schmetternden Fanfarenklängen vor dem Schloss vor. Die kleine Königin eilt unterdessen im Schlafrock durch ei-

¹¹ Weniger: *Das große Personenlexikon des Films*, Bd. 5, S. 36.

¹² Vgl. Altendorf: Liebeserklärung an Jenny Jugo, S. 12f.

nen endlosen Flur, versucht die Würde des Portraits einer Ahnin nachzuahmen, erschrickt vor den riesigen Wachen und ihren Ehrenbezeugungen.

Die Kamerabilder von Bruno Mondl und Otto Baecker betonen die kleine Statur der Königin gegenüber der Größe des Schlosses und der Wachen.¹³ Ironisierend wird die Probe begleitet von Hans-Otto Borgmanns leichten musikalischen Variationen von „God Save the Queen“, dem musikalischen Motiv des Films, das bereits im Vorspann angelegt wurde. Victorias Probe vor dem Bildnis der Ahnin etwa ist untermalt von einer sehr leichten Interpretation der Melodie durch Oboe und Harfe; die Melodie wird sodann zupfend von Streichern übernommen. Im Kontrast zu den feierlichen Fanfaren wirkt die angehende Königin umso zarter, leichter. Im Saal stellt Victoria fest, dass sie für den Thron zu klein ist. Pragmatisch staffiert sie den Herrschersitz mit Kissen aus. Melbourne räumt hinter ihr auf, und so wird selbst die offizielle Thronbesteigung durch einen Gag garniert.

Das Motiv der kleinen Königin, das in dieser Szene so überdeutlich wird, zieht sich durch den Film. Zwar war auch die historische Victoria bezogen auf ihre Körpergröße klein.¹⁴ Die ausgestellte Inszenierung ihrer geringen Körpergröße wie auch ihrer anfänglich heiteren Natürlichkeit lassen sich jedoch kaum im Sinne historischer Exaktheit deuten. Vielmehr wird die große historische Persönlichkeit relativiert, die dadurch weit weniger weltbewegend, geschichtslenkend und unnahbar ist, sondern vielmehr als Mädchen vorgeführt wird.

Anders als etwa die pathetischen Fridericus-Filme dieser Jahre – DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG hatte 1935 Premiere – wird die britische Königin deutscher Abstammung in dieser eindrücklichen Sequenz in einer neuen Perspektive arrangiert.

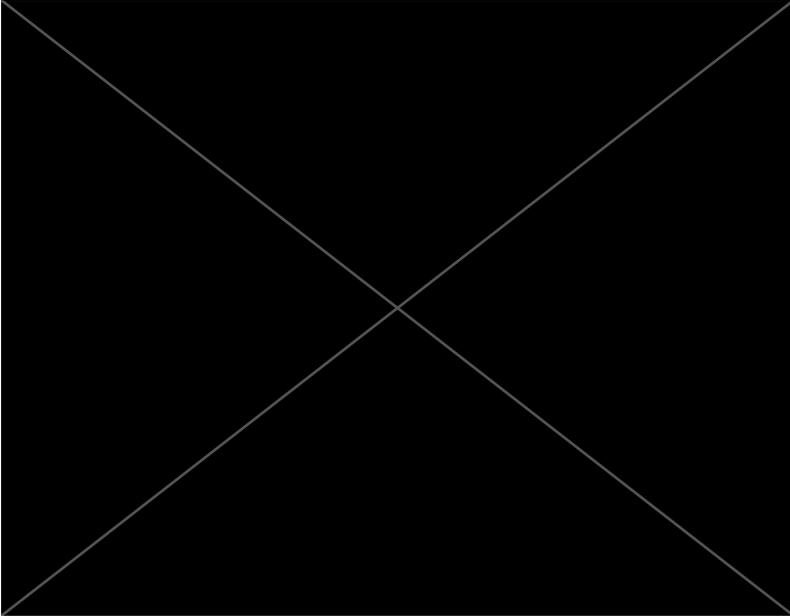
Weht durch MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN ein Hauch von Brechts Verfremdungskonzept? Brecht beschrieb sein Konzept so: „Einen Vorgang oder Charakter verfremden heißt zunächst einfach dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“¹⁵

Die Wahrnehmung der würdevollen monarchischen Herrscher und hier speziell jener Königin, die dem 19. Jahrhundert in England als Viktorianisches Zeitalter ihren Namen gab, bricht Engel mit seinem Film auf. Das Genre der Komödie, in

¹³ MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN. In: *Der Film*, Nr. 9, 29.2.1936. Im Vorspann des Films wird nur Mondl genannt.

¹⁴ Marita A. Panzer: *Englands Königinnen. Von den Tudors zu den Windsors*. Regensburg 2001, S. 244.

¹⁵ Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater 1933–1947*. Frankfurt am Main 1963, S. 101. Brecht setzt sich in seinem um 1939 entstandenen theoretischen Text „Über das experimentelle Theater“ von der Inszenierungspraxis der Einfühlung ebenso ab wie etwa vom agitatorischen Theater Piscators. Auch wenn der Text einige Jahre nach dem Film entstand, verweist der Dichter selbst explizit auf die vorangegangenen „Experimente“ im Theater am Schiffbauerdamm, vgl. ebd., S. 102f.



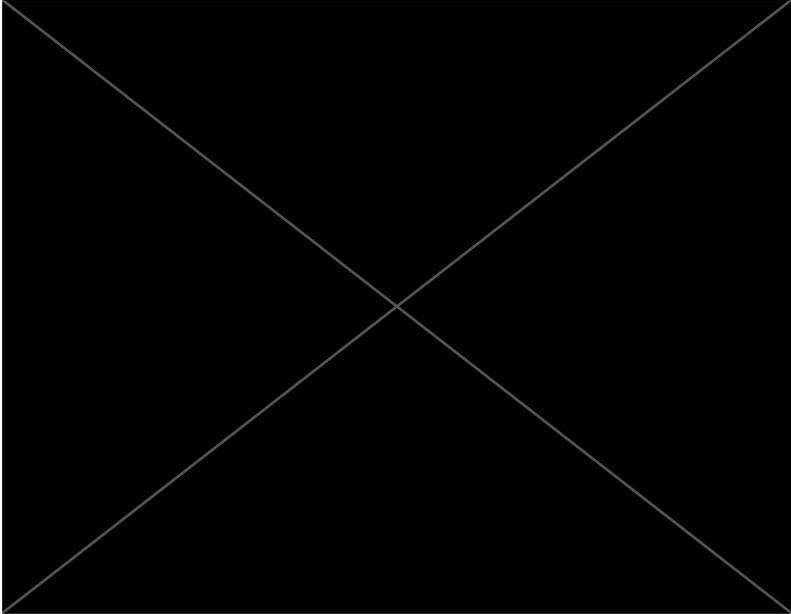
Verliebte unter sich: Jenny Jugo als Victoria und Friedrich Benfer als ihr zukünftiger Gemahl, Prinz Albert von Sachsen-Coburg (Deutsche Kinemathek)

dem Brechts ehemaliger Mitarbeiter nun als Filmregisseur inszeniert, korrespondiert gleichsam mit der Idee, dass insbesondere die Komödie von jeher verzahnt sei mit Verfremdungseffekten.¹⁶ In der heiteren Kontrastierung Victorias mit dem Hof ließe sich darüber hinaus das festmachen, was Brecht mit dem Konzept des „gesellschaftlich Komischen“ beschrieben hat.¹⁷ Die Typen des Hofes stellen ihren gesellschaftlichen Gestus aus. Mit ihrem historischen Sujet kann die Komödie die „objektive Komik“ einer veralteten Gesellschaftsform vorführen.¹⁸

¹⁶ Siehe Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main 1963, Bd. 5, S. 293: „Der V-Effekt ist ein altes Kunstmittel, bekannt aus der Komödie, gewissen Zweigen der Volkskunst und des Praxis des asiatischen Theaters.“ Brecht verortet Verfremdung 1940 also dezidiert in der Theatertradition der Komödie.

¹⁷ Brecht verwendet den Begriff in seinen Bemerkungen zu *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, erstmals 1951 publiziert, vgl. Bertolt Brecht: *Schriften 4. Texte zu Stücken*. Berlin u.a. 1991, S. 312.

¹⁸ Peter Christian Giese argumentiert für das „gesellschaftlich Komische“ als zentrale Kategorie des Komödienkonzepts Brechts. Die objektive Komik liege in der geschichtlichen Überholtheit der gesellschaftlichen Ordnung: „[W]o die verfremdende Darstellung komisch ist, liegt das im dargestellten Objekt, Verfremdung dient dann der Sichtbarmachung des objektiv



Intriganten unter sich: Herbert Hübner als Sir John Conroy und Olga Limburg als Mutter der Königin (Deutsche Kinemathek)

Engel inszeniert die Lächerlichkeit der erstarrten höfischen Etikette und Eigeninteressen, die Winzigkeit der historischen Herrscherin. Doch zugleich lässt er sie – wie schon die Konstellation mit Melbourne und Lehzen andeutet – darüber hinaus zur Identifikationsfigur und zur Vertreterin der Menschlichkeit avancieren.

Victorias Antrittsrede ist ein Appell an die Menschenliebe und fügt sich zunächst fabelhaft in das Bild der warmen, natürlichen Königin: „Da es dem Allmächtigen gefallen hat, mich in dieses Amt einzusetzen, will ich mein Äußerstes tun, um meine Pflicht gegen mein Land zu erfüllen. [...] Und so gelobe ich, das Recht zu schützen und das Glück und das Wohlergehen meiner Untertanen zu fördern. Ja, das will ich geloben.“ Dabei knüpft die Ansprache an die ersten Worte an, die sie im Film spricht, und ist zugleich Verweis auf den emotionalen Höhepunkt der Regierungsgeschäfte, als Victoria unter Tränen von ihren Ministern fordert, den Armen des Landes zu helfen. Nachdem sie die ihr zuvor von Melbourne vorenthaltenen Zeitungen des Landes gelesen hat, schleudert sie den abgeklärten Ministern entgegen: „Ich will mich aber damit quälen! Wollen Sie leugnen,

Komischen.“ Peter Christian Giese: *Das ‚Gesellschaftlich-Komische‘. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*. Stuttgart 1974, S. 55.

dass die Kinder der Armen mehr als 13 Stunden in den Fabriken arbeiten müssen? Wollen Sie leugnen, dass Hilflosigkeit, Verzweiflung, Hunger, Bedrückung in England keine leeren Worte sind? Wollen Sie leugnen, dass Hunderttausende in menschenunwürdigen Löchern hausen müssen?“

Der Auftritt sticht in der Figuren-Inszenierung heraus. Es sind ihre einzigen ernsthaften Szenen, und sie verweisen ernsthaft auf die Machtlosigkeit der Königin, die sich zuvor bereits andeutete, als Victoria das Schwert zum Ritterschlag Lord Aberdeens, der „Arme, Witwen und Waisen beschützen“ soll, nicht allein heben kann. Dem Linksintellektuellen und Brecht-Regisseur Engel mag es ein Anliegen gewesen sein, diese Machtlosigkeit der großen historischen Persönlichkeit herauszustellen und außerdem die Monarchie durch die komischen Typen des Hofes zu verspotten. Doch Victorias trotzig Drohung abzdanken, wenn sich an den Missständen nichts ändere, beendet die Szene vor den Ministern zugleich mit einer Pointe, die auf ihre Mehrdeutigkeit verweist.

Deutschland und England 1935/36. Als ein Film, der am Beispiel Victorias und Alberts eine englisch-deutsche Liebesgeschichte erzählt, lässt sich *MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN* kontextuell auch in Zusammenhang bringen mit historischen Entwicklungen Mitte der 1930er Jahre. So zeitigt etwa Victorias 35. Todestag im Jahr 1936 auch in Deutschland eine ganze Reihe deutschsprachiger Publikationen über ihr Leben.¹⁹ Zur gleichen Zeit kommt es auf politisch-militärischer Ebene zu einer Annäherung zwischen dem nationalsozialistischen Deutschland und Großbritannien, die 1935 im deutsch-britischen Flottenabkommen gipfelt.

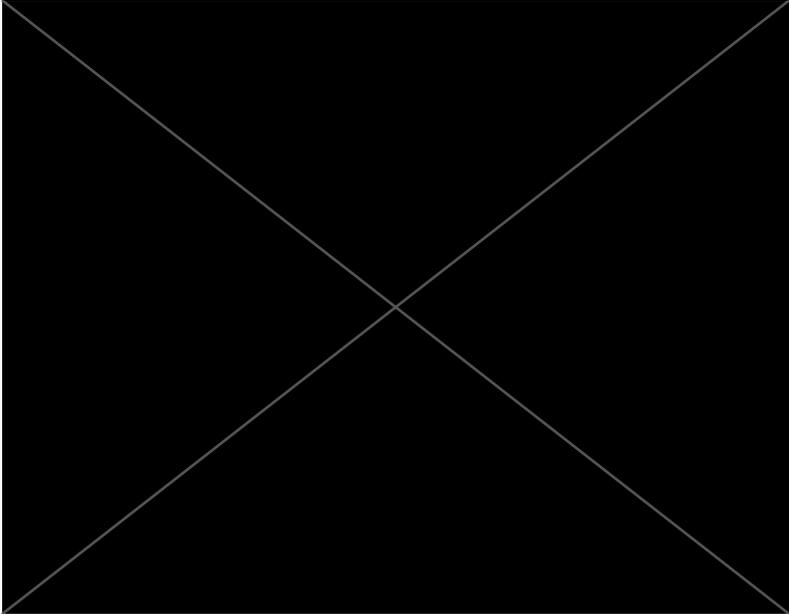
England ist in dieser Zeit ein beliebter Schauplatz für Unterhaltungsfilme und „erscheint in freundlichstem Licht“.²⁰ Das zeitgenössische Filmpublikum bekommt in *MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN* zudem Bilder einer vergangenen Zeit zu sehen, die „in Ausstattung und höfischer Pracht [schwelgen]“.²¹ Das Leitmotiv „God Save the Queen“ mag zuweilen ironisch gebrochen sein, verweist aber gleichzeitig auf die musikalisch identische preußische Hymne „Heil dir im Siegerkranz“ und lädt so zur Nostalgie ein. Nicht umsonst spricht der Kritiker des *Film-Kuriers* von Victoria als Großmutter „unseres Kaisers“.

Durchaus nicht im Widerspruch dazu kommen in der Darstellung des englischen Hofes zahlreiche antibritische, im Ersten Weltkrieg unter anderem auch durch Thomas Mann in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* popularisierte

¹⁹ Vgl. u.a. Viktoria: *Queen Victoria, ein Frauenleben unter der Krone: eigenhändige Briefe und Tagebuchblätter 1834–1901*. Hg. von Kurt Jagow. Berlin 1936; Edith Sitwell: *Victoria von England*. Berlin 1936; Lytton Strachey: *Queen Victoria*. Berlin 1936; Ruth Kutsch: *Queen Victoria und die deutsche Einigung*. Diss., 1937. Auf das Studium der Biografien Victorias durch die Hauptdarstellerin verweist Günther Kulemeyer: Jenny Jugo. In: *Der deutsche Film*, Nr. 4, 1936.

²⁰ Altendorf: Liebeserklärung an Jenny Jugo, S. 17.

²¹ *MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN*. In: *Der Film*, Nr. 9, 29.2.1936.



Größenverhältnisse und Machtverhältnisse in MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (Film-museum Potsdam)

Klischees zum Einsatz, denen zufolge die Briten vor allem rationalistische, von Idealen unberührte Geschäftsleute und Machtstrategen sind, die humane Absichten lediglich vortäuschen. Während jedoch die Typen des englischen Hofes die Vorurteile gegenüber Engländern, englischem Kalkül und Machtinteresse bestätigen, avanciert Victoria zur Vertreterin einer übergreifenden – gewissermaßen deutschen und nicht britisch-kosmopolitischen – Menschlichkeit.

Was besticht, ist das humanistische Pathos der aufgebrachten Königin, die ihren Ministern Heuchelei und Mangel an sozialem Bewusstsein vorwirft. Selbst der Vertraute Melbourne kommentiert dagegen Victorias Ausbruch zynisch als „Kinderkrankheit der Könige: Weltverbesserungswahn“. So bedient auch er die antibritischen Klischees, nachdem er vor der Empörung der Königin zunächst kapitulieren musste. Die Szene bleibt mehrdeutig.

Nicht nur Victorias melodramatischer Abgang bringt die ernste Szene um ihre ernste Wirkung, auch filmdramaturgisch ist sie durchweg funktional und leitet den letzten Teil des Films ein: Dem Auftritt der verzweifelten Königin folgen die in ihrer Umgebung für sie geschmiedeten Heiratspläne. Melbourne wiederum betont gegenüber der heiratsunwilligen Königin: „Ich bin stolz darauf, mich in meinem Leben noch nie verrechnet zu haben.“ Auch hier blüht Kalkül durch die ansonsten so positive Figur.

Dominante Verwechslungskomödie. Als Victoria vor diesen Heiratsplänen nach Dover entflieht, beginnt die Liebesgeschichte, die den letzten Teil des Films bestimmt und ihre Komik aus der Verwechslung entwickelt. Victoria und Prinz Albert (Friedrich Benfer) spielen sie in einer kleinen Herberge in aller Verliebtheit aus. Die jungen Adelligen reisen inkognito und verlieben sich blind ineinander. Hier wird ein vorletztes Mal die geringe Körpergröße Victorias zum Thema: Albert beschreibt die ihm unbekannte Königin als „Stöpsel“. Zwischen den Verliebten und den besorgten Erziehern Professor Lenkmann (Gustav Waldau) und Baronin Lehzen agiert Heinz Salfner als Diener George und hält den Kontrast zur höfischen Umwelt aufrecht, indem er ungeachtet aller Umstände beharrlich und mechanisch an Etikette und Befehl festhält. Den Befehl der Königin zu Beginn des Ausflugs, „sich über nichts zu wundern“, führt er stoisch aus und droht doch ihr Inkognito in seiner diensteifrigen Beflissenheit immer wieder aufliegen zu lassen.²²

Auf dem abschließenden Ball klärt sich die Identität der Verliebten, als der in Uniform ausgestaffierte Prinz im „Mädchen aus Dover“ die Gastgeberin Victoria wiedererkennt. Die seltsamen Heiratskandidaten des Onkels und der Mutter, Prinz von Oranien (Erik Ode) und Großfürst Alexander (Angelo Ferrari), müssen passen.²³ Das neu entstehende Missverständnis zögert das *happy end* noch ein letztes Mal heraus. Professor Lenkmann weist den verunsicherten Prinzen vehement auf den beim Tanz gebotenen Abstand zur Königin hin. Sie verlässt aufgrund von Alberts steifem, ihr unerklärlichen Gebaren gekränkt den Ball. Versöhnung naht am nächsten Morgen: Victoria beklagt sich bei Albert und fordert „eine an deutsche Ordnung gewöhnte starke Hand“. Er beweist diese starke Hand, als er den Diener anspricht: „Wenn in einer Viertelstunde kein Feuer im Ofen ist, so wird ein Donnerwetter über Euch ergehen, dass dieses alte Schloss erzittert!“ Und Victoria kann im Vertrauen in seine männliche Tatkraft den Prinzen zum Gemahl nehmen.

Nach dem ersten Kuss und der Ergriffenheit des hinzutretenden George erlaubt sich Engel ein letztes Augenzwinkern: Mit dem Fuß zieht Victoria einen Schemel heran, steigt hinauf und gibt dem überraschten Albert auf Augenhöhe einen Kuss. Der Generationswechsel ist vollzogen, Victoria und Albert werden herrschen. Die ‚guten Deutschen‘ haben das machtstrategisch degenerierte englische Königshaus übernommen.

Indem Engel seine zentrale Figur rebellieren lässt und so gar nicht majestätisch inszeniert, entwirft er einen neuen und heiteren Blick auf die Königin und ihre

²² Nicht nur die Typenkomödie verweist u.a. auf Henri Bergsons Theorie der Komik, vor allem in der Figur des George findet sich jenes Moment des Komischen, das Bergson als „mechanisch wirkende Steifheit“ der komischen Figur beschreibt, vgl. u.a. Henri Bergson: *Das Lachen*. Hamburg 2011 (zuerst 1900), S. 18.

²³ Bärbel Dalichow betont die „antifranzösischen und antirussischen Anspielungen“ in ihren Bemerkungen zum Film, vgl. dies.: Jenny Jugo revisited. In: *Jugo. Filmgeschichte in Kleidern*, S. 33.

Zeit. Der historische Standpunkt aber, von dem die Herrschaftsform als überholt angesehen wird, ist der des NS-Kinos.

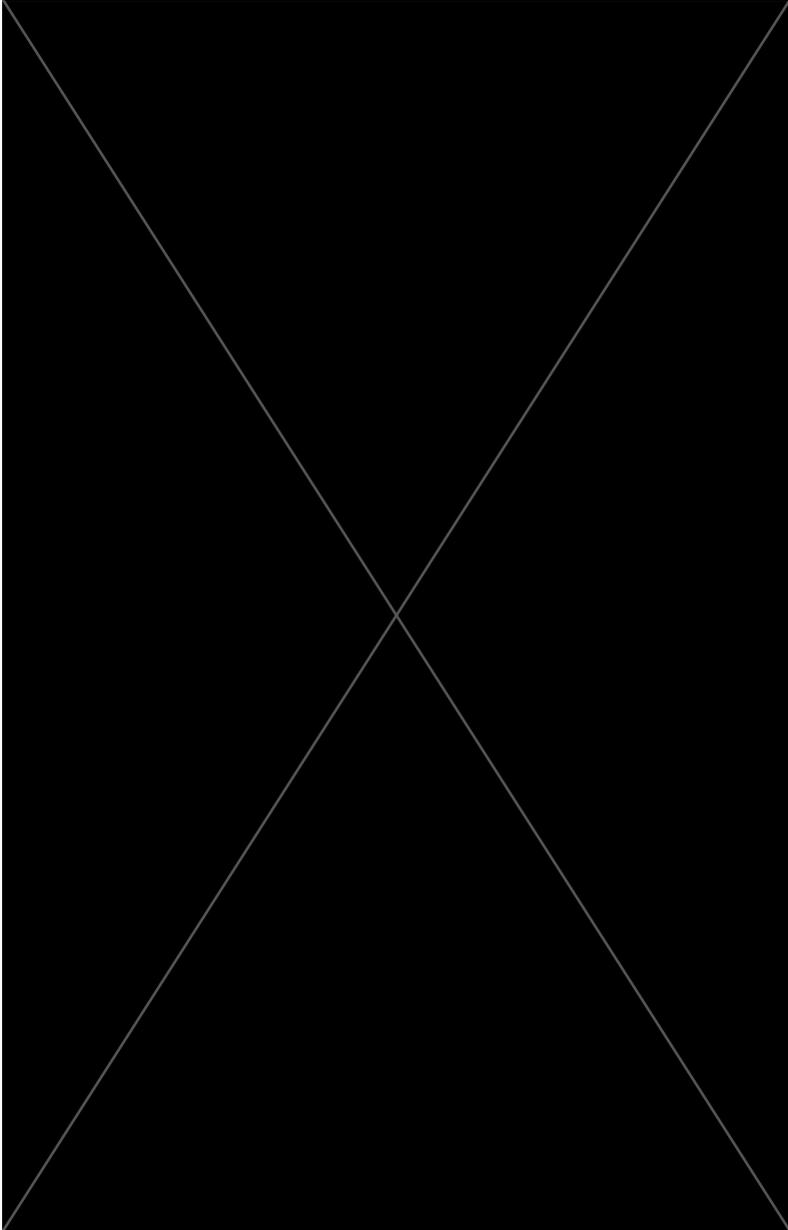
1954 dreht Ernst Marischka als Regisseur und Produzent ein Remake gleichen Titels – und ohne nennenswerte Änderungen in der Dialogvorlage – mit Romy Schneider in der Hauptrolle. Er zählt zu den erfolgreichsten Filmen des Kinjahres.²⁴ Zugleich überlagert das Remake die Erinnerung an den Vorgängerkino, kassiert die komische Ausdeutung der jungen Königin sowie den Generationenkonflikt und lässt die untergegangene Monarchie in farbigen, prachtvoll ausgestatteten Bildern zum nostalgischen Fluchtpunkt werden.²⁵ Die Ironie weicht dem Pathos.

MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN

Deutschland 1936 / Regie: Erich Engel / Drehbuch: Ernst Marischka nach einer Vorlage von Sil-Vara *Mädchenjahre einer Königin* (1932) / Kamera: Bruno Mondini, Otto Baecker / Musik: Hans-Otto Borgmann / Darsteller: Jenny Jugo (Queen Victoria), Olga Limburg (Herzogin von Kent, ihre Mutter), Otto Treßler (Lord Melbourne), Friedrich Benfer (Prinz Albert von Sachsen-Coburg), Renée Stobrawa (Baronin Lehzen), Paul Henckels (König Leopold von Belgien, Victorias Onkel), Heinz Salfner (Diener George), Gustav Waldau (Prof. Lenkmann), Erik Ode (Prinz Heinrich von Oranien) / Produktion: Klagemann-Film GmbH., Berlin / Atelier: Ufa Ateliers Berlin-Tempelhof und Neubabelsberg / Tonsystem: Tobis-Klangfilm / Verleih: Rota-Filmverleih AG / Uraufführung: 28.2.1936 im Gloria-Palast, Berlin
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 2.738 m (100 Minuten)

²⁴ Joseph Garnarz: *Hollywood in Deutschland*. Frankfurt am Main 2013, S. 188.

²⁵ Für einen Vergleich der Filme vgl. Stefanie Mathilde Frank: Von Verfremdung zu Vergötterung: MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (1936/1954) – Remakes in den 1950er Jahren. In: *Augen-Blick*, Nr. 53/54, 2012, S. 120–132.



Buenos Aires gesehen von Gerhard Huttula in WINTERSONNENWENDE (1935)

Hitler hören in der Pampa

Gerhard Huttulas Propagandafilm **FERN VOM LAND DER AHNEN (1937)** und die deutsch-argentinischen Filmbeziehungen

FilmDokument 141, 30. April 2012

Von Buenos Aires über Frankfurt nach Patagonien geht die Reise.¹ In der deutsch-argentinischen Koproduktion **DER DEUTSCHE FREUND** (2012) schildert Jeanine Meerapfel die Geschichte eines schmerzhaften Generationenkonflikts, die Geschichte einer Suche nach Identität – und nicht zuletzt eine deutsch-jüdische, deutsch-argentinische Liebesgeschichte: Im Buenos Aires der 1950er Jahre verlieben sich Sulamit, deren Eltern jüdische Emigranten sind, und Friedrich, dessen Vater ein untergetauchter Nazi ist. Als der junge Mann das erfährt, bricht er mit seinen Eltern, geht in die Bundesrepublik, wo er sich der Studentenbewegung anschließt, um am Ende – zurück in Argentinien – gegen die Militärdiktatur zu kämpfen. Er wünscht sich, die Schuld seiner Eltern zu sühnen, und stellt sich auf die Seite der Verfolgten. Für die Liebe jedoch ist in seinem biografisch motivierten politischen Kampf kein Platz.

Emigration und Unterdrückung, politischer Widerstand und die Aufarbeitung des Verdrängten sind wiederkehrende Themen im Werk von Jeanine Meerapfel. Die 1943 als Tochter deutsch-jüdischer Emigranten in Buenos Aires geborene Regisseurin arbeitet seit den 1960er Jahren in der Bundesrepublik und befasst sich in ihren Filmen auch immer wieder mit der argentinischen Geschichte und speziell mit der Zeit der Diktatur.

Die nicht allein in Meerapfels Werk reflektierte deutsch-argentinische Geschichte und Filmgeschichte besitzt viele Facetten – auf thematischer, wirtschaftlicher und personeller Ebene. Ein besonderes Augenmerk gilt an dieser Stelle den verschiedenen Wellen einer deutschsprachigen Auswanderung oder Emigration nach Argentinien im 19. und 20. Jahrhundert.² Vor allem die „Nazi Connection“,

¹ Der vorliegende Aufsatz entstand im Rahmen des Interreg-Projekts „Der Oberrhein im Gebrauchsfilm“ (Interreg IV Wissenschaftsoffensive Projekt Nr. A 25) am Institut für Geschichte und Ethik der Medizin der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

² Siehe dazu etwa die nicht-fiktionalen Filme **MIT DER HAPAG NACH SÜD-AMERIKA** (D 1924) und **SÜDAMERIKA. 2. ARGENTINIEN** (D 1924) sowie die Spielfilme **VÖLKERRINGEN ... UND TRÄNEN DER HEIMAT (SKLAVEN DES 20. JAHRHUNDERTS)** (D 1922) und **ICH HATTE EINST EIN SCHÖNES VATERLAND** (D 1928). Zur Verbreitung von Klischees über Deutsche in Argentinien trug besonders auch der Weiterfolg **THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE** (USA 1921) mit Rudolph Valentino bei. Von der Bedeutung Argentiniens als Absatzmarkt für deutsche Filme zeugt etwa der Fund verloren geglaubter Teile von **METROPOLIS** (D 1927) in Buenos Aires.

die Flucht und das Untertauchen nationalsozialistischer Kriegsverbrecher in Argentinien (unter ihnen Adolf Eichmann und Josef Mengele) haben die deutsch-argentinischen Bilderwelten im Film geprägt.³ Dass sich die deutschsprachige Emigration nach Argentinien vor und nach 1945 – wie DER DEUTSCHE FREUND zeigt – aus gesellschaftlich und politisch sehr unterschiedlichen Gruppen zusammensetzte, hat dagegen viel seltener Beachtung gefunden.

Das Neben- und Miteinander von Liberalen, Sozialdemokraten, Konservativen und Nationalisten im Milieu der Einwanderer und die sich daraus ergebenden Spannungen ebenso wie das Verbindende von Sprache, Herkunft und gemeinsamem Schicksal war 1982 das Thema der ZDF-Dokumentation FERN VOM LAND DER AHNEN – DREI DEUTSCHE GESCHICHTEN AUS ARGENTINIEN, für die der deutsch-argentinische Regisseur Ciril Vider mehrere Auswanderer, die in den 1920er Jahren für den Aufbau einer landwirtschaftlichen Siedlung nach Argentinien kamen, ausführlich aus ihrem Leben berichten ließ. So entstand ein nuanciertes Bild der Einwanderergeneration.⁴ Viders Film verwendete auch Material aus einem von der argentinischen Landesgruppe der Auslandsorganisation der NSDAP hergestellten und mit den Prädikaten „staatspolitisch wertvoll“ und „volksbildend“ ausgezeichneten Propagandafilm mit dem von Vider zitierten Titel FERN VOM LAND DER AHNEN.

Weiter, weiter, immer weiter. Heraus aus der Großstadt, über Straßen, Schienen, Flüsse, über mal staubige, mal schlammige Pisten und schließlich querfeld-ein führt in FERN VOM LAND DER AHNEN 1936/37 der Weg ans Ende der Welt – hin zu einer deutschen Siedlung irgendwo in der argentinischen Pampa. Hier endet die Reise oder besser: die Mission. Der ramponierte Wagen des Filmteams wird entladen, ein Projektor aufgebaut, und erstmals bekommen die Siedler einen Tonfilm aus Deutschland zu sehen und zu hören. Hitler spricht auf einem Parteitag und wird von seinen Anhängern bejubelt. Und die Bilder von ihm und dem Jubel werden dann in der Pampa bejubelt, während die Bilder vom Jubel in der Pampa wiederum bei der Vorführung von FERN VOM LAND DER AHNEN bejubelt werden sollen: Die Volksgemeinschaft erscheint – buchstäblich – als Projektion in einer endlosen Schleife von Rückkopplungseffekten. Die Ansprache, die Stimme, die Aura des Führers, so wird suggeriert, eint Deutsche nah und fern.

Die Form, die der Kameramann und Regisseur Gerhard Huttula und der Autor Felix Schmidt wählen, um ihre Geschichte von der Unbezwingbarkeit deutscher Siedler und ihrer Verbundenheit mit der alten Heimat Deutschland zu erzählen, ist die des Reise- und Expeditionsfilms, den eine Rhetorik des Kämpfens und Eroberns, des Vordringens und Eindringens charakterisiert.

³ Zuletzt erschien 2013 die argentinisch-französisch-spanisch-norwegische Koproduktion WAKOLDA von Lucía Puenzo, die von Mengeles ärztlicher Tätigkeit 1960 in Argentinien erzählt. Bereits 1946 wurde die „Nazi Connection“ publikumswirksam im amerikanischen Film Noir GILDA beschworen.

⁴ Ich danke Ciril Vider für eine Videokopie seines Films.

Gleichzeitig sieht man *FERN VOM LAND DER AHNEN* besonders im Rückblick die Entstehungsbedingungen eines Low-Budget-Films an, und es macht den Eindruck, als habe sich der Regisseur den Do-it-yourself-Ansatz, der das Leben der Siedler in der Pampa bestimmt, selbst zu eigen gemacht. So entsteht eine Reibung zwischen dem vom „geistigen Vater des Films“⁵, Felix Schmidt, verfassten, ideologisch geprägten Kommentar und der rauen Oberfläche der Bilder und der mitunter eigenwilligen Montage von Gerhard Huttula.

Huttula ist eine rätselhafte Gestalt. Zwischen 1933 und 1937 lebt der später durch seine Tricktechnik berühmt gewordene Kameramann in Argentinien und ist dort an mehreren Produktionen der NSDAP-Auslandsorganisation (NSDAP-AO) beteiligt. Zur gleichen Zeit wirkt er unter dem Namen Gerardo Hüttula an der Produktion von argentinischen Spielfilmen mit, die heute als bedeutende Werke eines gerade erst entstehenden nationalen argentinischen Kinos gelten. An seiner Seite, und gelegentlich unter seiner Leitung, arbeiten damals auch jüdische, aus Deutschland emigrierte Verfolgte des Nationalsozialismus. In Huttulas Schaffen kreuzen sich so auf seltsame Weise deutsche und argentinische Geschichten und Filmgeschichten. Ein Anlass, den Filmbeziehungen dieser beiden Länder nachzuspüren.

Deutsche in Argentinien. Nach dem Ersten Weltkrieg rückte Argentinien aufgrund der Einwanderungsbeschränkungen in vorher wichtigen Aufnahmeländern wie USA und Brasilien in den Fokus der deutschen Auswanderer. Von 1918 bis 1932 und von 1933 bis 1940 gab es zwei Wellen der deutschen Einwanderung nach Argentinien.⁶ Vorgegangen war eine erste Welle zwischen 1870 und 1914, die zur Gründung zahlreicher deutschsprachiger „Kolonien“ in der argentinischen Provinz geführt hatte. Zwischen 1919 und 1932 wanderten ca. 47.000 Deutsche vor allem aus wirtschaftlichen Gründen nach Argentinien aus; die Rückwanderungsquote betrug jedoch 32 Prozent. Bis dahin war die deutsche Gemeinde, die sich überwiegend in Städten und hier besonders in Buenos Aires niedergelassen hatte, mehrheitlich konservativ und nicht selten monarchistisch eingestellt. In den 1920er Jahren fand dann – wie in Deutschland auch – eine zunehmende politische Polarisierung der Deutschen in Argentinien statt.

Nach 1933 entwickelte sich das autoritär regierte Argentinien zu einem Zufluchtsort für tausende jüdische Verfolgte aus Deutschland und anderen Ländern Europas. Gleichzeitig existierten intensive Wirtschaftsbeziehungen zwischen Argentinien und Deutschland, die nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten keineswegs abnahmen. In den außenpolitischen Planungen

⁵ Günter Stürtz: *FERN VOM LAND DER AHNEN*. In: *Der Film*, Nr. 36, 4.9.1936.

⁶ Der folgende Abriss stützt sich auf Andrea Brüstle: *Das Deutsche Ausland-Institut und die Deutschen in Argentinien 1933–1945*. Berlin 2007, S. 31–42. Heute stammen ungefähr drei Millionen Argentinier von deutschsprachigen Einwanderern ab.

des „Dritten Reichs“ spielte Argentinien jedoch trotz der wichtigen Handelsbeziehungen und trotz der dort verbreiteten Sympathie mit den faschistischen Bewegungen in Italien, Deutschland und Spanien keine bedeutende Rolle.

Eine Landesgruppe der NSDAP-AO wurde in Buenos Aires bereits im August 1931 gegründet. Sie war auf dem Gebiet der Deutschtums-Propaganda sehr aktiv, trieb ab 1933 die Gleichschaltung alteingesessener deutscher Verbände und Vereine in Argentinien schnell voran und hielt Großveranstaltungen ab.⁷ Vor allem die öffentlichen Treuebekundungen zahlreicher Deutscher und Deutsch-Argentinier zum „Dritten Reich“ und Adolf Hitler führten zu Spannungen mit argentinischen Behörden, weil die AO neben den in Argentinien lebenden deutschen Staatsangehörigen auch die naturalisierten Deutsch-Argentinier für ihre Volkstumsideologie beanspruchte. Die Behörden kritisierten, dass die AO sich dadurch in die internen Angelegenheiten des argentinischen Staates einmische.⁸ Dass sich längst nicht alle deutschen Einwanderer und Exilanten von der nationalsozialistischen Propaganda vereinnahmen ließen, zeigt sich besonders daran, dass sich Buenos Aires in den 1930er Jahren zum Zentrum der südamerikanischen Oppositionsbewegung gegen den Nationalsozialismus entwickelte.⁹

Weil die Staatsführung Argentinien im Zweiten Weltkrieg die längste Zeit über neutral blieb, galt das Land vor allem in den Augen der amerikanischen Regierung als höchst unzuverlässig. In den USA grassierte die Furcht, Lateinamerika könnte zum Einfallstor faschistischer Invasoren werden, was eine Bedrohung der gesamten westlichen Hemisphäre bedeutet hätte – eine Angstvorstellung, mit der im und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg der amerikanische Anspruch auf wirtschaftliche, politische und geheimdienstliche Hegemonie in Südamerika und eine interventionalistische Außenpolitik begründet

⁷ Zur Geschichte der AO in Süd- und Mittelamerika siehe Jürgen Müller: *Nationalsozialismus in Lateinamerika. Die Auslandsorganisation der NSDAP in Argentinien, Brasilien, Chile und Mexiko, 1931–1945*. Stuttgart 1997. Für einen Überblick zu den von Berlin aus gesteuerten propagandistischen Aktivitäten der AO (Publikation von Zeitschriften, Betrieb von Radioprogrammen, Filmveranstaltungen, Plakataktionen, Reisen von Rednern etc.) siehe Volker Koop: *Hitlers fünfte Kolonne. Die Auslands-Organisation der NSDAP*. Berlin 2009, S. 221–234.

⁸ Die klare Erwartung der Nationalsozialisten an die Auslandsdeutschen, „heim ins Reich“ zu kommen, illustriert etwa der nationalsozialistische Jugendpropagandafilm *КОРЬ НОСН, JOHANNES* (1941), in dem ein in Argentinien aufgewachsener und aus nationalsozialistischer Sicht seiner Heimat entfremdeter Junge erst in Deutschland – in der Hitlerjugend – wieder zu einem „richtigen“ Deutschen – also einem Nationalsozialisten – wird. Dafür ist auch ein Namenswechsel nötig: aus Juan muss Johannes werden.

⁹ Dazu Patrick von zur Mühlen: *Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933–1945: politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*. Bonn 1988 (dort zu Argentinien S. 136–159) und Karl Kohut, Patrick von zur Mühlen (Hg.): *Alternative Lateinamerika. Das deutsche Exil in der Zeit des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main 1994.

wurden. Geschürt wurde die Angst durch Informationen über die Fluchtwege prominenter Nazis und Kriegsverbrecher sowie die „Organisation Odessa“.¹⁰

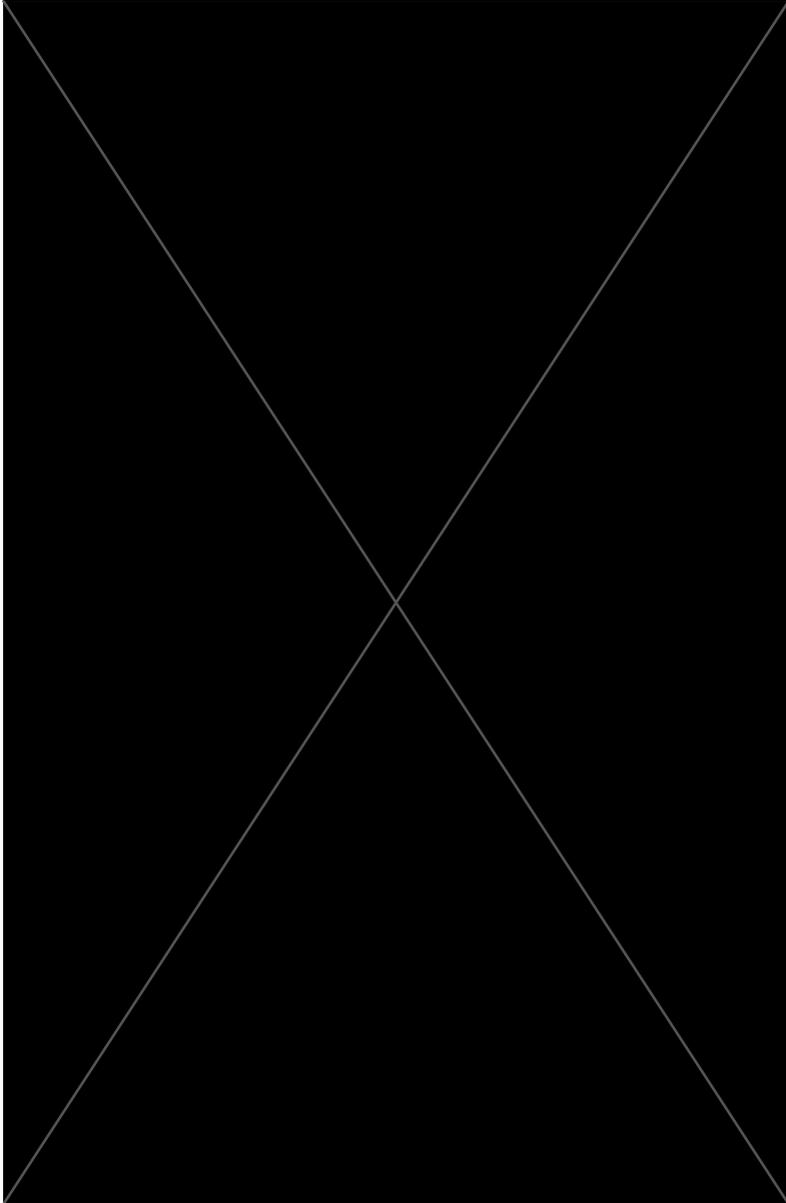
„Überall ein Stück deutscher Heimat.“ Als FERN VOM LAND DER AHNEN 1936/37 entstand, war die argentinische Landesgruppe der NSDAP-AO schon seit Jahren etabliert. Nun ging es darum, die besonderen Verdienste der Partei im Ausland und die Treue ihrer dortigen Anhänger zu verherrlichen. Dass die deutsche Einwanderung nach Argentinien in den 1930er Jahren nicht nur aus Anhängern des Nationalsozialismus, sondern auch aus Gegnern und Verfolgten bestand, ignorierte der Film geflissentlich.

Zu Beginn des Films ist auf einer Texttafel zu lesen, dass dies der „erste auslandsdeutsche Tonfilm“ sei, eine „nationalsozialistische Gemeinschaftsleistung auslandsdeutscher Partei- und Volksgenossen“, mit der diese einen Gruß in die alte Heimat senden wollten. Weiter heißt es, der Film sei „unter denkbar primitiven Verhältnissen“ entstanden. Um den in Argentinien verstreut lebenden „deutschen Volksgenossen Kunde zu bringen vom Führer, vom starken neuen Deutschland“, habe man eine Entfernung von 18.000 Kilometern zurückgelegt.

Im ersten Teil stellt der Film die Situation in Buenos Aires dar, und man bekommt neben Schildern deutscher Gaststätten und Betriebe auch Schriftzüge von Konzernen wie AEG, Agfa, Bayer, Bosch, Deutz, Klöckner, Mannesmann, Opel, Siemens und Thyssen sowie der *Deutschen La Plata Zeitung* (der größten deutschsprachigen Zeitung Lateinamerikas) zu sehen – in einer Form, die im Zusammenwirken von Fotografie und Schnitt modern, ja fast modernistisch erscheint. Die argentinische Hauptstadt wird als eine nationalsozialistische Mustersiedlung vorgeführt, in der die NSDAP-AO karitative Aktivitäten unterstützt und Hakenkreuz-Flaggen die Schaufenster der Geschäfte schmücken. Hingewiesen wird auf eine Sammlung für das Winterhilfswerk, ein Altenheim, die Arbeitsgemeinschaft „Mutter und Kind“, kostenlose ärztliche Behandlung und Beratungseinrichtungen. Wie der Kommentarsprecher bemerkt, verbinde die über 250.000 Volksdeutschen, Reichsdeutschen und Deutschstämmigen in Argentinien das „Ringeln um die Erhaltung deutschen Ansehens“ und das Ziel, „Schrittmacher für das junge neue Deutschland“ zu sein. „Überall, wo deutschen Menschen wohnen und arbeiten, finden wir ein Stück deutscher Heimat“, so der Sprecher.

Dann ist ein Sportfest zu sehen und eine Formation der Hitlerjugend, die sich der „Erhaltung des Gesunden“, der „Körpererzüchtigung“ widmet und der „kämpferprobten SA in der Heimat“ nacheifert. Die deutsche Jugend mitsamt den jungen Argentinien-Deutschen wolle man zur „neuen deutschen Weltanschauung“ erziehen – auch „zur Ehre unseres Gastlandes“. Es folgen Aufnahmen einer Versammlung vor hunderten oder tausenden Parteianhängern in einer riesigen

¹⁰ Dazu Uwe Lübken: *Bedrohliche Nähe. Die USA und die nationalsozialistische Herausforderung in Lateinamerika, 1937–1945*. Stuttgart 2004 und Heinz Schneppen: *Odessa und das Vierte Reich. Mythen der Zeitgeschichte*. Berlin 2007.



Weiter, weiter, immer weiter. Auf dem Weg durch die Pampa in FERN VOM LAND DER AHNEN (1937)

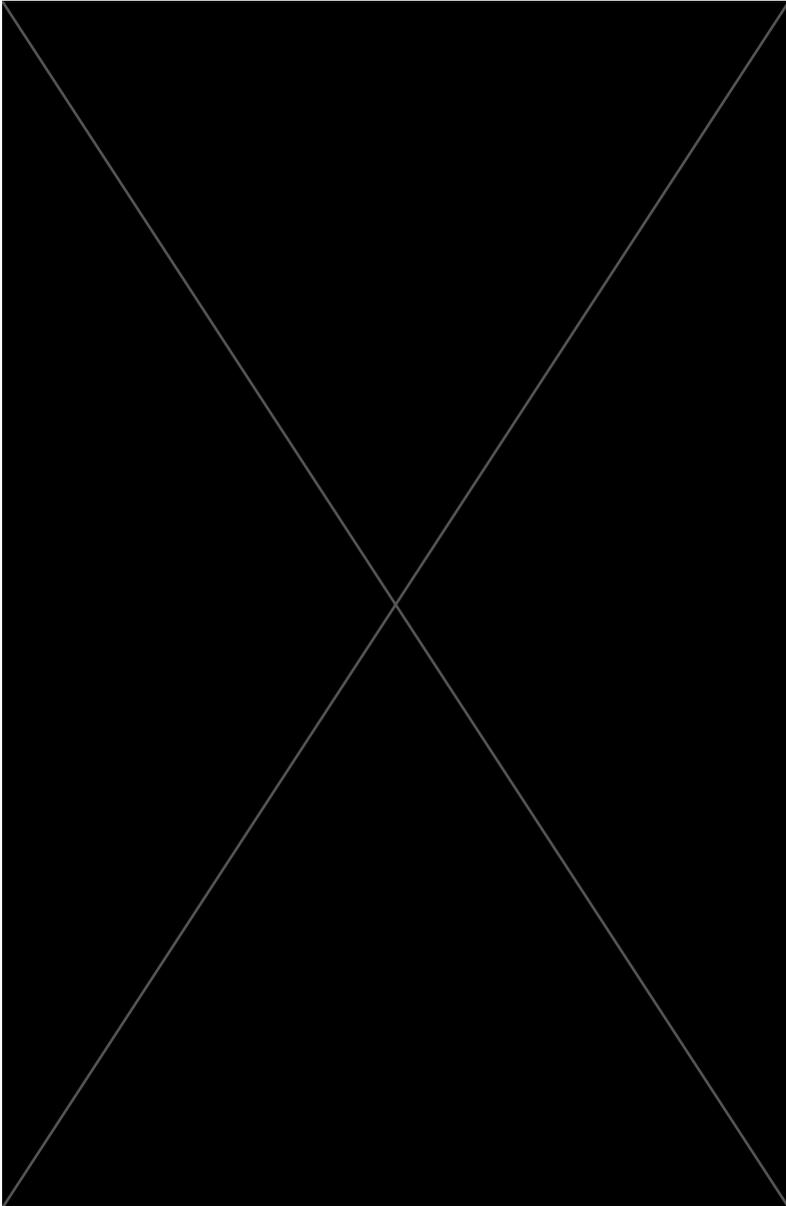
Halle – aufwendig choreographiert mit Aufmärschen, Flaggen und gedämpfter Beleuchtung; Totalen der angetretenen Massen und Nahaufnahmen einzelner Gesichter aus Untersicht wechseln sich im Stil von TRIUMPH DES WILLENS (1935) ab.

Auf in die Pampa. Den größten Teil des Films nimmt die Reise zu den verstreuten deutschen Siedlungen ein, eine Expedition mit einem klapprigen LKW, dessen Ladung aus einem Tonfilmprojektor, einer Normalfilmkamera, einem Akkordeon und 21 Koffern bestand.¹¹ Die Reise führt Huttula und den „Stoßtruppredner“ und Landeskreisleiter der AO in Uruguay, Schmidt, als Abgesandte der NSDAP zu Obstbauern, Viehzüchtern, Bauunternehmern und Ingenieuren, zu einem deutschen Arzt und den Erbauern eines Sägewerks. Schließlich begegnen wir Siedlern, die den Urwald roden; ihr „deutscher Flug fürcht fremde Erde“, verkündet der Sprecher. „Überall finden wir deutsches Leben, das sich im fremden Land durchsetzt.“ In pathetischen Sätzen ist vom „besten deutschen Blut“ und „Pionieren deutscher Kultur“, von deutschen Gesichtern, deutscher Sprache und deutschen Kindern die Rede.

An dieser Stelle sind – ganz im Einklang mit der Rassenideologie des Nationalsozialismus – Gesichter fröhlicher, gesunder, blonder Kinder im Bild. Auch unterstreicht die dramaturgische Anlage die heroische, kämpferische Grundidee der Erzählung, die vom beharrlichen Vordringen und der „den Auslandsdeutschen eigenen Energie und Zähigkeit“ handelt.

Trotzdem scheint ein Kontrast zwischen den Worten und der meist lyrisch untermalenden Musik einerseits und den Bildern andererseits auf, zwischen der behaupteten Realität und dem, was zu sehen ist (und wie). Die widrigen Produktionsumstände machen sich bemerkbar in einer Ästhetik, die sich reportagehaft, manchmal roh und unfertig präsentiert. Die pathetische Wortwahl wird durch eine überwiegend nüchterne, eben nicht deklamatorische Sprechweise abgemildert, sodass der Kontrast zwischen Wort und Bild nicht so stark hervortritt. Gelegentlich produziert dieser Kontrast auch komische Wirkungen. So berichtet der Sprecher davon, wie der Parteivertreter sich bei Landwirten und Viehzüchtern vor Ort über Freuden und Sorgen im Leben dieser „prächtigen Menschen“ informiert, von denen er doch stets weiß, dass sie „Getreue des Führers“ sind. Es folgt eine längere unkommentierte Sequenz mit Aufnahmen einer großen Schaffherde, die – keineswegs freiwillig – zusammengepfercht und gewaschen wird, von Schafen, die ausbrechen wollen. Wiederholt sind Schafsköpfe in Nahaufnahme zu sehen, als habe sich der Kameramann unter die Tiere gemischt: Beinahe könnte man von einer Vermenschlichung der Schafe sprechen. Die Nahaufnahmen ihrer Köpfe lassen sie nicht mehr nur als anonyme Masse erscheinen. Hatte der Sprecher zuvor von der Gefolgschaftstreue von Menschen gesprochen, bringt uns erst die Montage auf die Idee, in den Schafen widerspenstige, nicht folgsame Kreaturen zu sehen. Mag sein, dass die darin verborgene Ironie einem heutigen Publikum eher bewusst wird.

¹¹ Vgl. Günter Stürtz: FERN VOM LAND DER AHNEN. In: *Der Film*, Nr. 36, 4.9.1936.



„Kommt morgen abend zum deutschen Tonfilm.“ Der Filmabend auf dem Höhepunkt von FERN VOM LAND DER AHNEN (1937)

Die geografische und kulturelle Distanz zwischen der argentinischen Weite und Deutschland verdeutlicht eine kurze Montage: Ein Postbote bringt einem Siedler einen Brief aus Deutschland. Beim Lesen erscheint vor dessen innerem Auge das Bild einer mittelalterlichen Stadt.

Hitler hören. Auf dem Höhepunkt des Films organisiert die NSDAP in der Provinz einen lange im Voraus beworbenen Tonfilmabend, der zugleich Anlass für ein Fest der Siedler ist. Stolz wird die deutsche Schule mit Hitlerbildnis vorgezeigt – ein einfaches Holzhaus. Vom Parteivertreter am Akkordeon begleitet, singen die Kinder das titelgebende Lied „Fern vom Land der Ahnen“. Der Text dieses „Liedes für Auslandsdeutsche“ stammt von Julian Will (1880–1941), einem Lehrer und langjährigen Vertreter der deutschen Minderheit in Polen.¹² Die erste Strophe lautet: „Fern vom Land der Ahnen / gehn wir durch die Welt / unter tausend Fahnen, / wie es Gott gefällt. / Ist uns auch entschwunden / unsrer Ahnen Land, / hält uns doch verbunden / deutschen Blutes Band.“

Die Besucher des Tonfilmabends kommen von nah und fern: auf dem Pferd, im Boot, im Auto und der Kutsche. Ein Saal wird festlich hergerichtet, eine Blaskapelle spielt, zu hören ist unter anderem – als Gruß an Adolf Hitler – das Horst-Wessel-Lied, lateinamerikanisch rhythmisiert. Um die Veranstaltung gegen „verhetzte Elemente“ zu schützen, werden Weltkriegsteilnehmer als Wachen aufgestellt. Das ist der einzige klare Hinweis auf eine tatsächlich existierende Opposition gegen die Nationalsozialisten in Argentinien, auch unter den deutschen Einwanderern. Vor Beginn des „ersten Tonfilms im Urwald“ hält Schmidt eine Ansprache, von der im Film jedoch nichts zu hören ist. Auffallend ist das Missverhältnis zwischen der ausführlichen Darstellung der Vorbereitung des Filmabends und seiner kurzen Dokumentation im Film – was natürlich auch an den für die Kamera ungünstigen Lichtverhältnissen am Abend gelegen haben kann.

Das Ereignis, auf das alles hinausläuft, ist also schnell vorüber: Zu sehen ist ein kurzer Ausschnitt aus einer Ansprache Hitlers vor SA-Formationen beim Nürnberger Reichsparteitag im September 1935. Hitler spricht vom Heranziehen eines neuen Geschlechts: „Es ist ein hartes Geschlecht, das wir uns ersehnen. Nicht weil wir mit anderen Händel suchen, sondern weil wir wollen, dass es nicht andere gelüftet, mit uns Händel zu suchen. Deutschland – Sieg Heil!“ Durch die Montage der Aufnahmen Hitlers im verwendeten Filmausschnitt mit Aufnahmen des Publikums im Saal in Argentinien wird eine Blickachse hergestellt: Das Publikum schaut Hitler erwartungsvoll an, Hitler schaut zurück.

An die „Deutschland, Sieg Heil!“-Rufe schließt sich keine schmetternde Parteihymne, sondern eine symphonische, im Ton elegische Version der deutschen Nationalhymne an. Mit abendlichen, fast schon nächtlichen Landschaftsaufnahmen von der einsamen, kaum beleuchteten Siedlung endet der Film.

¹² Zu Will siehe knapp Ingo Eser: „Volk, Staat, Gott!“ Die deutsche Minderheit in Polen und ihr Schulwesen 1918–1939. Wiesbaden 2010, S. 547–548.

Premiere in Buenos Aires. Die Uraufführung von FERN VOM LAND DER AHNEN fand am 13. Februar 1937 im Grande Cine Florida in Buenos Aires statt. Als besonderer Gast war der deutsche Heimatdichter und Nationalsozialist Karl Götz anwesend, der eine von regimenahe Verbänden unterstützte Amerikareise mit zahlreichen Auftritten und Lesungen machte. Seine Reiseerlebnisse beschrieb Götz später im 1938 erschienenen und danach mehrfach neu aufgelegten Buch *Brüder über dem Meer. Schicksale und Begegnungen*.¹³

Außerdem lief der Film am 14. März 1937 in Buenos Aires beim erstmals veranstalteten „Tag des deutschen Volkstums“, der vom Deutschen Volksbund in Argentinien und der Landesgruppe der AO im Teatro Gran Splendid ausgerichtet wurde. Die Feier sei ein „Bekenntnis aller Deutschen zu Volkstum und Führer“ gewesen und habe nachdrücklich herausgestellt, „daß nur der Deutsche, der an seiner Sprache und seinem Brauchtum festhält, ein wertvoller Bürger seiner Wahlheimat sein kann, da er dadurch seine besten Gaben und Kräfte für sein neues Vaterland einsetzt“, schreibt *Der Auslandsdeutsche*.¹⁴

Von offizieller argentinischer Seite aus wurden Großveranstaltungen wie der „Tag des deutschen Volkstums“ aufgrund der damaligen Sprachen- und Nationalitätenpolitik skeptisch, ja ablehnend betrachtet: Die Einwanderer sollten loyal zu Argentinien und nicht zu ihrem Herkunftsland stehen und dementsprechend auch spanisch lernen. Nach Kriegsbeginn wurde dem Film in einem Untersuchungsausschuss für anti-argentinische Umtriebe der Deputiertenkammer des argentinischen Kongresses gar nachgesagt, dass er die umstürzlerische Tätigkeit der argentinischen Nationalsozialisten zeige.¹⁵

Der argentinische Botschafter in Berlin bemerkte offenbar im Zusammenhang mit der Vorführung des Films im Jahr 1937 gegenüber dem deutschen Propagandaministerium, dass dieser einen „ungünstigen Eindruck vom Leben in Argentinien“ vermittele. Seitens des Ministeriums habe man ihm zugestimmt und gesagt, der Film sei gedreht worden, „um die Deutschen im Reich von der Emigration abzuhalten“.¹⁶ Eine wohl etwas abwegige Theorie.

Die Reichstagung der Auslandsdeutschen in Stuttgart. Ein größeres Publikum und ein durchweg positives Presseecho bekam FERN VOM LAND DER AHNEN nach seiner deutschen Premiere am 30. August 1937 im Rahmen der 5. Reichstagung der Auslandsdeutschen in Stuttgart, die vom 28. August bis 5. September stattfand und von ungefähr 15.000 Teilnehmern besucht wurde. Diese seit 1933 stattfindenden Reichstagungen der Auslandsorganisation waren „sozusagen

¹³ Vgl. Brüstle: *Das Deutsche Ausland-Institut*, S. 52–54.

¹⁴ Bt.: Argentinien. In: *Der Auslandsdeutsche*, Bd. 20, H. 5, Mai 1937, S. 390–392, hier S. 390. Den Hinweis verdanke ich Wolfgang Fuhrmann.

¹⁵ Vgl. Arnold Ebel: *Die diplomatischen Beziehungen des Dritten Reiches zu Argentinien unter besonderer Berücksichtigung der Handelspolitik (1933–1939)*. Landau 1970, S. 245.

¹⁶ Zit. nach ebd., S. 245, Anm. 125.

„kleine Reichsparteitage“ und nahmen im Kalender der NSDAP-Feierlichkeiten die Position direkt vor dem Nürnberger Reichsparteitag ein.¹⁷

An Hitlers Stelle wurde 1937 die zentrale Ansprache an die Auslandsdeutschen von Hermann Göring gehalten, der seinen Vierjahresplan vorstellte und klar machte: „Der Nationalsozialismus verpflichtet jeden Deutschen, ein fanatischer Nationalist und gläubiger Sozialist zu sein. [...] Der Auslandsdeutsche kann also nichts anderes sein als Nationalsozialist.“ In einem denkwürdigen Spagat behauptet Göring die friedlichen Absichten des nationalsozialistischen Staates gegenüber seinen Nachbarn, um gleich wieder loszupoltern: „Man darf heute – das muss die Welt zur Kenntnis nehmen – nicht mehr ungestraft deutsche Rechte und deutsche Interessen kränken. Wer das tut, der muss die Erfahrung machen, dass deutsche Kanonen uns Geltung verschaffen. Kein Land hat so wie das deutsche den Krieg kennengelernt; kein Land wird so wie das deutsche einen Krieg meiden, solange es kann!“¹⁸

Vor der Stuttgarter Premiere von *FERN VOM LAND DER AHNEN* in Anwesenheit des Leiters der Auslandsorganisation der NSDAP, Ernst-Wilhelm Bohle, sprach der Verfasser Felix Schmidt über die Produktion des Films und die „Volkstumsarbeit“ im Ausland im Allgemeinen.¹⁹ Solche Einführungsvorträge hielt Schmidt auch bei anderen Vorführungen des Films im Rahmen von Partei-Veranstaltungen im Oktober, November und Dezember 1937 in verschiedenen deutschen Städten.²⁰ Im März 1939 machte Schmidt dann einen Karrieresprung und wurde Leiter des Propaganda-Amtes der AO in Berlin.²¹ Im Beiprogramm lief ab Dezember 1937 ein

¹⁷ Frank-Rutger Hausmann: *Ernst-Wilhelm Bohle. Gauleiter im Dienst von Partei und Staat*. Berlin 2009, S. 120. Zu den Reichstagungen ebd. S. 120–132.

¹⁸ Hermann Göring zit. in „Ihr seid Brücke und Werber!“ In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 416/417, 4.9.1937.

¹⁹ Vgl. Günter Stürtz: *FERN VOM LAND DER AHNEN*. In: *Der Film*, Nr. 36, 4.9.1936. Bohle, der die Position eines Gauleiters bekleidete und dessen Porträt im Film zu sehen ist, verfasste die ab Januar 1938 verbindliche Definition der Begriffe „Volksdeutscher“, „Auslandsdeutscher“ und „Reichsdeutscher“: „Wenn wir [die Nationalsozialisten] generell vom Deutschtum im Ausland sprechen, so verstehen wir darunter sowohl die Auslandsdeutschen, wie auch die Volksdeutschen. Wir wissen aber ganz klar zu unterscheiden zwischen den Auslandsdeutschen, d.h. den Reichsdeutschen im Ausland, und den Volksdeutschen, die in Sprache und Kultur deutschen Stammes sind, nicht aber als Bürger zum Deutschen Reich gehören.“ Ernst-Wilhelm Bohle (Chef der AO) an Reichsminister und Chef der Reichskanzlei Dr. Lammers am 20.1.1938, zit. nach Hausmann: *Ernst-Wilhelm Bohle*, S. 77

²⁰ Ende Oktober 1937 zeigte die Gauilmstelle Berlin den Film (vgl. *Film-Kurier*, Nr. 251, 28.10.1937); ab dem 22. November ließ ihn die Gauilmstelle Württemberg-Hohenzollern in allen größeren Städten vorführen (vgl. *LichtBildBühne*, Nr. 286, 9.12.1937). Von einer Vorführung vor 700 Gästen im Haus des Deutschen Sports in Berlin berichtet der *Film-Kurier*, Nr. 279, 1.12.1937.

²¹ Vgl. Brüstle: *Das Deutsche Ausland-Institut*, S. 57. Die korrekte Bezeichnung des Amtes heißt „Kulturamt“ der AO.

28 Minuten langer Filmbericht über die Reichstagung in Stuttgart, der neben Bildern verschiedener Veranstaltungen Ausschnitte aus Reden von Gauleiter Bohle, von Goebbels, Göring, Hess und anderen enthielt.²²

Film im Film. Das viel beschworene Eintreten aller deutschen Auswanderer für den Nationalsozialismus kann FERN VOM LAND DER AHNEN natürlich nur behaupten. Am Ende steht die propagandistische Apotheose, wenn beim Filmabend in der Provinz Hitler auf der Leinwand zu sehen und seine Stimme zu hören ist. Hitler wird inszeniert wie ein Guru, wie ein Gott, dessen Bildnis die Siedler in ihrem Holzhaus wie auf einem Altar aufgestellt haben. Die Stimme im Tonfilm soll dabei die körperliche Brücke zwischen Hitler und seinen fernen Anhängern herstellen. Der Film thematisiert sich hier selbst: Er dokumentiert, wie in den letzten Winkel des Landes in Gestalt von Hitlers Stimme die Botschaft des Nationalsozialismus transportiert wird.

Der an dieser Stelle einmontierte Ausschnitt aus der Hitler-Rede stammt aus der dritten Folge von ECHO DER HEIMAT, einer von der Auslands-Abteilung des Lichtbilddienstes in Berlin produzierten Reihe mit dem Untertitel EIN TATSACHENBERICHT AUS DEUTSCHLAND.²³ Mit Blick auf deutschsprachige Zuschauer im Ausland ließ die NSDAP-AO für die Reihe bereits vorhandenes Material aus Wochenschauen und Propagandafilmen neu zusammenstellen; Huttula fungierte dabei als Regisseur.²⁴ Tatsächlich war wohl der eigentliche Zweck der im Film dokumentierten Reise von Schmidt und Huttula, über das Land verteilt Propagandafilme wie ECHO DER HEIMAT über das nationalsozialistische Deutschland vorzuführen.²⁵ Ihr Film über die Reise wäre somit eine Art Nebenprodukt.

Über Hitlers Erscheinen in FERN VOM LAND DER AHNEN schreibt die Parteizeitung der NSDAP, der *Völkische Beobachter*: „Film im Film ist das, was nun folgt: Auf der Leinwand und im Lautsprecher das Bild und die kraftvolle Stimme des Führers.

²² Zum Beiprogrammfilm V. REICHSTAGUNG DER AUSLANDSDEUTSCHEN IN STUTTGART 1937 (D 1937, R: Albert Kling, P: Kling-Film GmbH, Stuttgart) vgl. Günther Stürtz: Uraufführung des Tonfilms V. Reichstag der Auslandsdeutschen in Stuttgart 1937. In: *Der Film*, Nr. 49, 4.12.1937. Eine Kopie des Films liegt im Bundesarchiv-Filmarchiv (35mm, 710 m).

²³ Die dritte Folge von ECHO DER HEIMAT wurde am 16.1.1936 mit einer Länge von 1.443 m (53 Min.) zugelassen. Im Bundesarchiv-Filmarchiv ist von der dritten Folge lediglich eine Kopie von 747 m (27 Min.) überliefert; diese kürzere Fassung mitsamt der beschriebenen Hitler-Rede ist einsehbar auf <https://archive.org/details/1936-Echo-der-Heimat-Folge-3>.

²⁴ Insgesamt erschienen zwischen Januar 1935 und Oktober 1938 sieben 50 bis 60 Minuten lange Teile von ECHO DER HEIMAT in etwa halbjährlichem Turnus.

²⁵ Vgl. Dr. Hans-Erich Schrade, Kammvorsitzender bei der Filmprüfstelle: FERN VOM LAND DER AHNEN. In: *Film-Kurier*, Nr. 205, 3.9.1937; Schrade geht dort auch auf die Reihe ECHO DER HEIMAT und deren Funktion und Reichweite ein. Vgl. auch Volkstumsarbeit im Film. In: *LichtBild-Bühne*, Nr. 251, 28.10.1937. Dort wird die freudige Begrüßung von Schmidt und Huttula durch die deutschen Siedler bemerkt, wenn ihr „Filmwagen“ eintraf, „um die Volksgenossen ‚fern vom Land der Ahnen‘ durch das Echo der Heimat an dem Leben daheim teilnehmen zu lassen.“

Unter den Zuhörern ist ein großer Teil, der noch nie einen Tonfilm sah, geschweige denn den Führer sprechen hörte, und nun steht er vor ihnen, der Garant des Nationalsozialistischen Deutschlands. Mit Tränen in den Augen stimmen sie ein in das Sieg-Heil, dass damals beim Nürnberger Parteitag dem Führer entgegenschallte. Brücke zur Heimat. Sie sind glücklich, diese deutschen Menschen, in dem als Kino ausgestatteten alten Schuppen, sie haben die Stimme der Heimat vernommen.“²⁶ In der überlieferten Kopie von *FERN VOM LAND DER AHNEN* sind keine Tränen zu erkennen; der Schluss fällt recht kurz und vergleichsweise unsentimental aus.

Gerhard Huttula zwischen Deutschland und Argentinien. Weder an dieser noch an anderer Stelle wirkt der Film so melodramatisch-pathetisch wie es die Besprechung im *Völkischen Beobachter* nahelegt. Huttulas dokumentarische Kamera (die ja ohne großen Apparat, ohne Beleuchtung, Schienen und Kräne auskommen musste) bringt eine Lakonie in den Film hinein, die sich mit Schmidts gesprochenem Kommentar durchaus reibt und ihn eben nicht ästhetisch verdoppelt, sondern eher dämpft und manchmal beinahe kontrastiert.

Die Kameraarbeit wurde von der Kritik besonders hervorgehoben: „Die Wucht dieses Films liegt in den Bildern, die nicht gestellt, sondern durchweg beim Leben und bei der Arbeit mit der Kamera erspäht sind. Man könnte also Reportage sagen. Und dennoch sagt dieses Wort für einen solchen Film nicht genug. Dieser Film ist eine Sinfonie optischer Gestaltung! Er ist das hohe Lied der ernsten Wirklichkeit des Auswanderers, seines Lebens und seiner Arbeit. [...] Seine landschaftlichen Stimmungsaufnahmen sind derartig schön, wie man sie nicht oft in Kulturfilmen und dann nur von Meistern der Kamera erblicken kann.“²⁷

Natürlich ist das etwas übertrieben. Gleichwohl hat Huttula – geboren 1902 in Berlin, gestorben 1996 in Düren – dem Film seinen Stempel aufgedrückt. Der Kameramann lernte sein Handwerk von der Pieke auf, zu seinen Lehrern gehörten Guido Seeber und Wolfgang Kaskeline; ab 1922 spezialisierte er sich auf Kameratricks und die Trickfilmherstellung. 1933 geht Huttula nach Argentinien – zusammen mit einem ungenannten Mitarbeiter der Ufa, der aus Deutschland emigrieren muss.²⁸

Von 1933 bis 1937 arbeitet Huttula in Argentinien unter meist wohl mäßigen Bedingungen.²⁹ Neben den von ihm verantworteten Kompilationsfilmen der

²⁶ *FERN VOM LAND DER AHNEN*. In: *Völkischer Beobachter* (Norddeutsche Ausgabe), Nr. 245, 2.9.1937.

²⁷ Günter Stürtz: *FERN VOM LAND DER AHNEN*. In: *Der Film*, Nr. 36, 4.9.1936.

²⁸ Zu Huttula siehe den Eintrag von Rolf Giesen in *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Hg. von Hans-Michael Bock. München 1984ff, Lg. 13 (März 1989), D 1–4. In Giesens ausführlichem Gespräch mit Huttula mochte dieser über seine Zeit in Argentinien kaum Auskunft geben.

²⁹ Dazu der Bericht über einen Vortrag von Huttula über die Arbeitsbedingungen in Argentinien: Filmvorträge aus zwei Kulturkreisen. Indien und Argentinien. In: *Film-Kurier*, Nr. 242, 18.10.1937.

Reihe ECHO DER HEIMAT und FERN VOM LAND DER AHNEN dreht er 1935 im Dienste der AO auch den 10-minütigen Propagandafilm WINTERSONNENWENDE; in dessen Vorspann ist Huttulas Name mit dem Kürzel Pg. für Parteigenosse versehen.

Bemerkenswert ist an WINTERSONNENWENDE, dass Huttula im ersten Teil des Films einen modernen fotografischen Stil pflegt, der in FERN VOM LAND DER AHNEN zwar noch präsent ist, in der recht konventionellen Voice-Over aber einen starken Konkurrenten um die Aufmerksamkeit des Publikums bekommt. WINTERSONNENWENDE schildert eine von der argentinischen AO veranstaltete Turnvorführung in Buenos Aires sowie die nächtliche Sonnenwendfeier, zu der ein Parteisprecher – es ist Felix Schmidt – eine Ansprache hält.³⁰

Dieser Schilderung stellt Huttula einen Teil ohne Worte voran, der fast die Hälfte des Films einnimmt und Impressionen des Straßenlebens in Buenos Aires vom Morgen bis zum Abend einfängt: Nach einem Schwenk über die Stadt sehen wir Hochhäuser, Verkehrsmittel, Passanten, Firmenschilder und Leuchtreklamen. Es sind vor allem kurze Einstellungen, aufgenommen mit einer Kamera, die fast ständig in Bewegung ist, hoch und runter schwenkt und Bildausschnitte kippt, die ebenso ein Auge für Lichtwirkungen hat wie für grafische Kompositionen und Linienführungen. Eine Kamera, die – unterstützt durch Montagen und Überblendungen und musikalisch beschwingt durch einen Tango – all ihre Möglichkeiten ausschöpfen will und damit die experimentelle Bildsprache und Montagekunst der 1920er Jahre in Erinnerung ruft – und die damit verbundene Schulung eines Neuen Sehens. In der Manier eines „Kamerafilms“ eines ambitionierten Amateurs und in Anlehnung an die Großstadtsinfonien präsentiert Huttula hier einen Großstadttango. Seine visuelle Ästhetik unterscheidet sich dabei – und das gilt auch für FERN VOM LAND DER AHNEN – vom gezähmten, in den Dienst der Monumentalisierung gestellten Modernismus im „Dritten Reich“, eine Richtung, für die etwa Leni Riefenstahl steht.

Compañeros. Während der Pg. Gerhard Huttula Mitte der 1930er Jahre mit schmalen Budget Filmen für die NSDAP dreht, versucht er gleichzeitig, in der entstehenden argentinischen Tonfilmproduktion Fuß zu fassen.³¹ Unter dem Namen Gerardo Hüttula arbeitet er unter anderem als Kameramann bei den Kriminalfilmen LA FUGA (1937) von Luis Saslavsky und FUERA DE LA LEY (1937) von Mario Romero mit, die von den Filmhistorikern Domingo Di Núbila und César

³⁰ Auf diesen Teil in WINTERSONNENWENDE konzentriert sich Kerstin Stutterheim: *Okkulte Weltvorstellungen im Hintergrund dokumentarischer Filme des „Dritten Reiches“*. Berlin 2000, S. 187ff.

³¹ Mit dem Aufkommen des Tonfilms entwickelte sich die argentinische Filmproduktion aus einer Krise heraus: 1932 wurden 2 Filme produziert, 1933 schon 6, 1936 15, 1937 28 und 1938 41 Filme. Damit einher ging ein Ausbau der Infrastruktur. Vgl. Thomas Kirsch: *Die Entwicklung der argentinischen Filmindustrie*. Münster 1991, S. 45.

Maranghello als frühe Klassiker des argentinischen Kinos gelobt werden; besonders heben sie die moderne Fotografie hervor.³²

Mit *COMPañEROS* dreht Huttula 1936 auch einen Spielfilm in eigener Regie. Er erzählt die Geschichte eines italienischen Einwanderers, der es in Argentinien zu Ansehen und Wohlstand bringt.³³ Die Kamera führt Johann Altmann, 1901 in Österreich-Ungarn geboren, und Kennern des amerikanischen Film Noir als John Alton ein Begriff; von 1932 bis 1939 arbeitet er in Buenos Aires. Dorthin verschlägt es 1935 nach antisemitischen Attacken in Deutschland auch den jüdischen Komponisten Dajos Béla, der, in Kiew geboren, in den 1920er und 1930er Jahren in Berlin lebt, dort ein erfolgreiches Salonorchester leitet, zahlreiche Schallplatten aufnimmt und an frühen Tonfilmoperetten mitwirkt.³⁴ In Argentinien scheint Dajos Béla dem angehenden Regisseur Huttula über den Weg gelaufen zu sein; vielleicht plauderten sie einfach gern zusammen auf Deutsch, vielleicht konnte sich Béla auch nicht erlauben, wählerisch zu sein. Jedenfalls komponierte er die Musik für *COMPañEROS*.

In *COMPañEROS* verlässt der italienische Einwanderer am Schluss Argentinien doch wieder und kehrt in sein Heimatland zurück, um seine kranke Mutter zu pflegen. Auch Huttula, der diese Geschichte auf die Leinwand brachte, kehrte 1937 in seine Heimat Deutschland zurück, um seine Mutter zu unterstützen.³⁵ Dort machte er dann bei der Ufa Karriere als Experte für Tricktechnik, speziell für Rückprojektionen. Der Ritt auf der Kanonenkugel in *MÜNCHHAUSEN* (1943) ist sein berühmtestes Werk.

Zwischen 1939 und 1941 arbeitete Huttula auch dreimal mit dem glühenden Nationalsozialisten und Militaristen Karl Ritter zusammen, der nach dem Zweiten Weltkrieg den umgekehrten Weg machte und – weil er von den Alliierten keine Drehlizenz bekam – 1949 nach Argentinien auswanderte und 1977 in Buenos Aires starb. 1950/51 drehte Ritter dort – unter Mitarbeit seiner Söhne Gottfried, Heinz und Hans – einen Spielfilm mit dem vielsagenden Titel *EL PARAÍSO*, auf Deutsch „Das Paradies“.³⁶ An der Kinokasse floppte der Film. Immerhin entdeckte

³² Vgl. Domingo Di Núbila: *Historia del cine argentino*. Teil I. Buenos Aires 1959, S. 91, 146; César Maranghello: *Breve historia del cine argentino*. Barcelona 2005, S. 88, 95.

³³ Dazu Jorge Finkielman: *The Film Industry in Argentina. An Illustrated Cultural History*. Jefferson, N.C., London 2004, S. 207.

³⁴ Zu Béla siehe Silvia Glocer: *Jewish Composers Exiled in Argentina During the Nazi Period (1933–1945)*. Veröffentlicht 2010 unter: http://orefoundation.org/index.php/journal/journalArticle/jewish_composers_exiled_in_argentina_during_the_nazi_period_1933-1945/ (30.4.2014). Ein weiteres Beispiel für einen vor 1933 in Deutschland erfolgreich im Filmgeschäft tätigen, vor den Nazis nach Argentinien geflüchteten jüdischen Komponisten ist der gebürtige Hamburger Jean Gilbert, der vor seinem Tod 1942 an mehreren Filmen in Argentinien mitarbeitete. Seine berühmteste Operette, *Die keusche Susanne* (1910), wurde dort 1944 unter dem Titel *LA CASTA SUSANA* von Benito Perojo neu verfilmt.

³⁵ Vgl. Giesen: Gerhard Huttula. In *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, D I.

³⁶ Ritters Sohn, der Kameramann Heinz Ritter, drehte unter dem Namen Enrique Ritter noch weitere Filme in Argentinien, u.a. *CANCIÓN DE LA NIEVE* (1954) von und mit Gustav

Ritter eine junge Frau für seinen Film, die danach in der Bundesrepublik und in Österreich eine beachtliche Karriere im Film und auf der Theaterbühne machte: Paola Loew, die Tochter eines jüdischen Italieners, der 1939 nach Argentinien emigrieren musste.³⁷

Vielleicht kann man die Filme, an denen Gerhard Huttula und Karl Ritter, Dajos Béla und Paola Loew in Argentinien mitwirkten, als migrantisches Kino beschreiben, als ein Kino, das in seinen Plots und Figuren, Produktions- und Rezeptionsweisen auch stets transnational angelegt ist. Und so verschieden die Lebensläufe dieser Filmschaffenden und so verschieden, gar konträr die Gründe für ihre Emigration nach 1933 und nach 1945 waren, so sind doch alle Teil einer Geschichte voller Kreuzungen und Verschlingungen: der Geschichte der deutsch-argentinischen Beziehungen.

WINTERSONNENWENDE

Deutschland, Argentinien 1936 / Regie und Kamera: Gerhard Huttula / Produktion: Landesgruppe Argentinien der Auslandsorganisation der NSDAP

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, Ton, s/w, 276 m (10 Minuten)

FERN VOM LAND DER ÄHNEN

Deutschland, Argentinien 1937 / Regie und Kamera: Gerhard Huttula / Manuskript und Wort: Felix Schmidt / Musik: Fritz Löffner, R. Blasche / Instrumentierung: Theo Ritter von Hartmann, „Gespielt von den deutschen Musikern in Buenos Aires“ / Produktion: Landesgruppe Argentinien der Auslandsorganisation der NSDAP / Zensur: B.45982 vom 23.8.1937, 1.348 m, Jugendfrei, Lehrfilm / Verleih für Deutschland: Gaufilmstellen der NSDAP / Verleih für Österreich: Wiener Urania / Uraufführung: 13.2.1937, Grand Cine Florida, Buenos Aires / Deutsche Erstaufführung: 30.8.1937, Ufa-Palast in Stuttgart im Rahmen der 5. Reichstagung der Auslandsdeutschen

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, Ton, s/w, 1.356 m (50 Minuten)

Anmerkung: Ein Protokoll des Films ist einsehbar unter http://www.filmarchiv-online.eu/viewDetailForm?FilmworkID=b3613bf902b02bb53870342f09eed8e8&content_tab=deu

„Guzzi“ Lantschner, dem Skifahrer und Kameramann Leni Riefenstahls, der ebenfalls nach Argentinien ausgewandert war: Die Musik für EL PARAÍSO und CANCIÓN DE LA NIEVE komponierte Peter Kreuder, der zu den bekanntesten Film- und Schlagerkomponisten im „Dritten Reich“ zählte; 1946 wanderte er nach Südamerika aus – und kam 1954 zurück.

³⁷ Nicht nur Nazis und alte Kameraden gingen nach Kriegsende nach Argentinien: Unter den Auswanderern war auch der vor 1933 als Theaterregisseur und gelegentlicher Filmschauspieler bekannte Carl Meinhard. Meinhard war 1931 künstlerischer Berater bei EMIL UND DIE DETEKTIVE und spielte 1932 in QUICK eine größere Nebenrolle. 1933 emigrierte er nach Prag und wurde 1942 von den Nazis ins Konzentrationslager Theresienstadt deportiert. Er überlebte – und wanderte 1946 nach Buenos Aires aus, wo er 1949 starb.

Jeanpaul Goergen

„Ein kleines deutsches Wunder“

Bruno Joris Fernsehdokumentation BAGNOLO – DORF ZWISCHEN SCHWARZ UND ROT (1964) im Geiste des Direct Cinema

FilmDokument 154, 14. Oktober 2013

BAGNOLO – DORF ZWISCHEN SCHWARZ UND ROT von 1964 nimmt in der Film- und Fernsehgeschichte der frühen 1960er Jahre eine Ausnahmestellung ein. Der Film über eine kleine Gemeinde in der norditalienischen Provinz Reggio Emilia und die dortige Konkurrenz zwischen Kommunisten und Katholiken tritt speziell den Kommunisten so vorurteilslos gegenüber wie wohl keine andere westdeutsche Dokumentation aus der Zeit des Kalten Krieges. Der Südtiroler Regisseur Bruno Jori, um strikte Objektivität bemüht, nimmt deren Anliegen ernst und porträtiert sie objektiv und sachlich als Menschen, die aufgrund gesellschaftlicher Missstände und historischer Erfahrungen zu Kommunisten geworden sind. Jori spricht die Gründe für die in Norditalien herrschenden sozialen Ungerechtigkeiten klar und offen aus. Ausführlich schildert er zudem die Geschichte der sozialistischen Bewegung in der Emilia und die Erfahrungen und Opfer der Kommunisten in der *Resistenza*, dem Widerstand gegen den Faschismus – zu einer Zeit, als in der Bundesrepublik der kommunistische Widerstand gegen den Nationalsozialismus noch ein Tabu-Thema war.

BAGNOLO ist der einzige Film, der sowohl auf der Internationalen Filmwoche in Mannheim¹ als auch auf der Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen² die jeweils höchste Auszeichnung erhielt. Als Leistung von internationalem Rang bekam er eine Kulturfilmprämie des Bundesinnenministeriums in Höhe von 70.000 DM. Beim Deutschen Filmpreis gewann er

¹ Gold-Dukaten für den besten Film in der Kategorie „Länder- und völkerkundliche Dokumentation“ mit der Begründung: „Der Film ist das lebendige Porträt einer italienischen Kleinstadt und zeichnet die friedliche Auseinandersetzung zweier gegensätzlicher Weltanschauungen.“ (Deutsche Kinemathek, Bibliothek, Festivalmaterialien: Mannheim Internationale Filmwoche 1964: Jury-Protokolle).

² Goldene Taube in der Kategorie Langmetrage (Kino und Fernsehen) „für seine kunstvolle Realisierung und seinen wahren Humanismus. Das wurde durch saubere dokumentarische Darstellung sowie durch außergewöhnliche und objektive Beobachtungen erreicht. In diesem Filmwerk wird in den Menschen und in der Atmosphäre einer kleinen italienischen Gemeinde die grundlegende Bestrebung unserer Zeit widerspiegelt: in Frieden zusammenzuleben.“ (Bundesarchiv [BArch], Berlin, 7. Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen 1964/1, Brief vom 27.11.1964 an Joseph Riedl, München).

ein Filmband in Silber im Bereich „abendfüllender Dokumentarfilm“, obschon er als Fernsehproduktion nur 60 Minuten lang war – zu kurz, um als programmfüllender Film im Kino eingesetzt zu werden. Die Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten zeichnete ihn während der XI. Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen wegen seiner „unbestechliche[n] Ehrlichkeit“³ aus.

Nach seiner Erstaussstrahlung am 24. März 1964 im westdeutschen Fernsehen und den Festivalaufführungen in Mannheim und Leipzig war BAGNOLO in der Bundesrepublik aber fast nur noch im Rahmen der politischen Bildungsarbeit zu sehen; die Staatsbürgerliche Bildungsstelle Düsseldorf hatte ihn in 16mm-Kopien in den nichtgewerblichen Verleih übernommen.⁴ Einen kommerziellen Verleih fand er nicht, obwohl ihn die Wiesbadener Filmbewertungsstelle als „beispielhaften Dokumentarfilm, dessen filmische Dramaturgie hohe Anerkennung verdient“, mit dem Prädikat „besonders wertvoll“ ausgezeichnet hatte.⁵ Die ausbleibenden öffentlichen Aufführungen führten dazu, dass er „schnell und zu Unrecht“ vergessen wurde, wie Wilhelm Roth bedauerte.⁶

Allerdings kam BAGNOLO in der DDR in den Kinoverleih; im Oktober 1965 nahm ihn der Progress-Film-Vertrieb für fünf Jahre in sein Programm und bewarb ihn mit einem Filmplakat, Dias, Pressematern und einem ausführlichen Presseheft. Eingesetzt wurde er vor allem in Matineevorstellungen. Im DDR-Fernsehen war er schon am 24. November 1964 in einer kurzfristig angesetzten Änderung des ausgedruckten Programms ausgestrahlt worden.⁷

Ein Unbekannter. Bruno Jori, so Roth 1978, gehört „zu den großen Unbekannten der Dokumentarfilmgeschichte zwischen 1950 und 1969“.⁸ Daran hat sich bis heute wenig geändert. Jori wurde am 21. Dezember 1922 in Meran in Südtirol geboren. Nach abgebrochenem Medizin- und Jura-Studium machte er seine Leidenschaft für den Schmalfilm zum Beruf. Es entstanden erste kommerzielle Kultur- und Tourismuswerbefilme. 1957 drehte er mit *LA VERDE ETA'* seinen ersten und einzigen Spielfilm – eine einfache Geschichte mit Kindern als Hauptdarstel-

³ Curt-Oertel-Medaille für BAGNOLO. In: XI. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen „Weg zum Nachbarn“. Bericht 1965. Oberhausen 1965, S. 197.

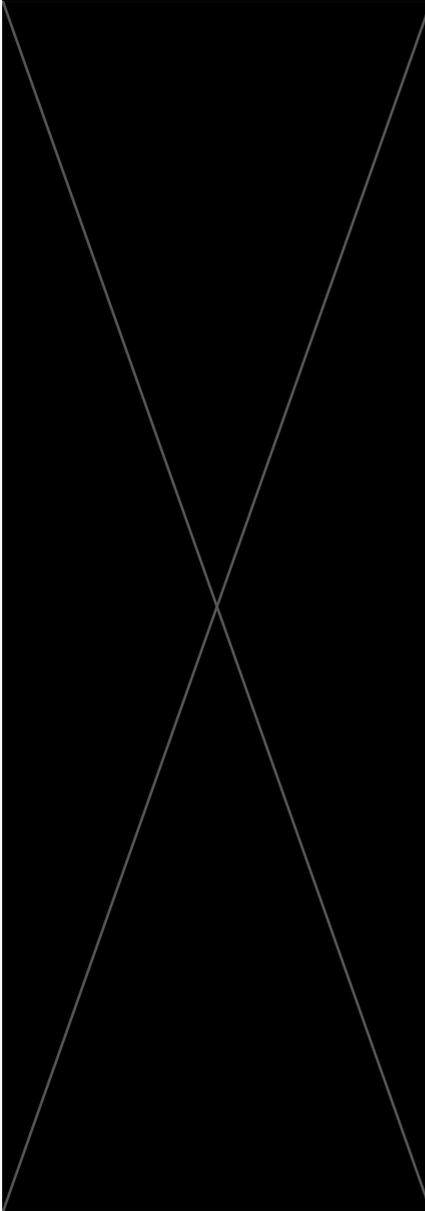
⁴ Für die politische Bildungsarbeit stand auch eine 49-minütige Kurzfassung zur Verfügung. Vgl. Landesbildstellen Baden und Württemberg (Hg.): *Filme für die Jugend- und Erwachsenenbildung*. 3. bearbeitete und ergänzte Auflage. Karlsruhe 1972, S. 154.

⁵ Filmbewertungsstelle Wiesbaden (Hg.): *Besonders wertvoll. Kulturfilme, Dokumentarfilme, Jugendfilme, Kurzfilme*. 4. Folge 1964. Wiesbaden 1965, S. 41f.

⁶ Wilhelm Roth: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München, Luzern 1982, S. 23.

⁷ Freundliche Mitteilung des Deutschen Rundfunkarchivs, Potsdam-Babelsberg.

⁸ Roth: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, S. 25, Anm. 40. Ausführlicher auf Jori geht Roth ein in: *Der Neue Deutsche Film und der Dokumentarfilm. Die Entwicklung von 1960 bis 1980*. In: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.): *Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt am Main 1991, S. 170–188.



Einladungskarte Bio-Lichtspieltheater, Berlin
(Deutsche Kinemathek)

lern, der aber keinen deutschen Verleih fand. Über seinen Landsmann, den Regisseur und Produzenten Karl Schedereit, kam Jori in Kontakt mit dem Münchener Produzenten und Inhaber der Arpa-Film Bruno Zöckler, für den er eine Reihe von Kultur- und Fernsehfilmen wie *KLEINSTADTTHEATER* (1959), *DIE BUCHKLINIK* (1959, zusammen mit Karl Schedereit) und *FREMD IN DEUTSCHLAND – PAOLO GENNARI* (WDR 1962, zusammen mit Bruno Zöckler) drehte.⁹ Auch *BAGNOLO* entstand für die Arpa-Film.

Eine biografische Notiz des Filmclubs Bozen hebt Joris Tandrang und seinen Willen, „aus Leib und Seele“ Filme zu machen, aber auch seine „in finanziellen Fragen abenteuerliche Einstellung“ hervor, die ihn oft in Schwierigkeiten gebracht hätten.¹⁰ Für einen freiberuflichen Filmemacher sind aber beide Charakterzüge sowohl im Kampf um Aufträge als auch für deren Realisierung lebensnotwendig. Einer seiner letzten Filme in der Bundesrepublik war 1966 eine 45-minütige Dokumentation für

⁹ Die Arpa-Film wurde am 7.6.1957 ins Handelsregister eingetragen; sie ist am 1.4.1989 erloschen. (Amtsgericht München, HR A 14289).

¹⁰ Bruno Jori – Filmemacher aus Meran. In: *urania aktuell. filmclub sondernummer. filmautoren aus südtirol*. Undat. (Herbst 1980), unpag. <http://www.merano70.it/gallery2/d/14759-2/filmautoren+aus+suedtirol.pdf> (21.11.2013).

den NDR über den Alltag in einem katholischen Mädchenheim in Verona mit dem Titel *HOFFNUNGSGRUPPE*, bei der auch der junge Rainer Werner Fassbinder mitarbeitete.¹¹ Danach arbeitete Jori vor allem in seiner Heimat, wo er für den 1966 gegründeten Sender Bozen der RAI u. a. eine Serie über Südtiroler Künstler realisierte.

Bruno Jori starb am 6. Oktober 1970. BAGNOLO blieb seine einzige große Arbeit, die international rezipiert wurde; Roth würdigte ihn zu Recht als den ersten langen deutschsprachigen Dokumentarfilm, „der einen neuen Ton ins Genre brachte [...], ein Film aus dem Geiste des Cinema Direct, aber noch ohne dessen technische Möglichkeiten. [...] Bruno Jori hat die vorhandene Technik perfektioniert und damit die neue Technik (fast) vorweg genommen“.¹²

Italien im Deutschen Fernsehen. Anfang der 1960er Jahre war im Westen die Angst vor wachsenden Erfolgen der kommunistischen Parteien in Europa weit verbreitet. Besonders argwöhnisch wurde die Entwicklung in Italien mit seinem starken *Partito Comunista Italiano* beobachtet. 1953 und 1958 hatten die italienischen Kommunisten bei den Parlamentswahlen 22,6 bzw. 22,7% der Stimmen geholt.

BAGNOLO – DORF ZWISCHEN SCHWARZ UND ROT war aber nicht die erste Fernsehdokumentation über die sozialen Gegensätze und die ‚kommunistische Gefahr‘ in Italien.¹³ Ab Mitte der 1950er Jahre berichteten Rolf Strobel und Heinz Tichawsky für den Bayerischen Rundfunk aus Italien; einige ihrer Filme kamen auch als Kulturfilm in die Kinos. In *DIE ABENTEUERLICHE REISE DES GIOVANNI FARINA* (1956) behandelten sie die Agrarreform in Süditalien am Beispiel des Tagelöhners Farina. „In diesem Film wurde zum ersten Mal im Deutschen Fernsehen über das unbekannte Italien berichtet: über die wirtschaftliche Not im Süden, über die Bodenreform und über die Hoffnungen, die die Reformen in Süditalien für die Menschen bedeuteten.“¹⁴ Fünf Jahre später lieferten Strobel und Tichawsky in *MORGEN IM MITTAGSLAND. MENSCHEN UND PROBLEME IN SÜDITALIEN* (TV-Erstsendung am 12.9.1961, 20.30–21.15 Uhr) eine weitere Bestandsaufnahme und fragten, was aus dem Neubauern Farina geworden sei.¹⁵

Ab 1961 berichtete auch der Chefreporter des Hessischen Rundfunks Jürgen Neven-du Mont mehrfach aus Italien. In *SCHATTEN ÜBER SIZILIEN*, gesendet am

¹¹ Ralf Schenk: Rainer, die Mädchen und die Nonnen. In: *Berliner Zeitung*, 12.7.2007. Martin Hanni: Hoffnungslose Hoffnungsgruppe. Interview mit dem Filmhistoriker Ralf Schenk. <http://franzmagazine.com/2012/04/11/hoffnungslose-hoffnungsgruppe-interview-mit-dem-filmhistoriker-ralf-schenk/> (21.11.2013).

¹² Roth: *Der Neue Deutsche Film und der Dokumentarfilm*, S. 173f.

¹³ Nicht angeführt werden Reiseberichte und Feuilletons aus Italien.

¹⁴ Deutsches Fernsehen (Hg.): *ARD-Pressedienst*, Nr. 37, 1961, S. 7f.

¹⁵ Ebd. Vgl. zum gleichen Thema den Kulturfilm *DER GROSSE TAG DES GIOVANNI FARINA* (1956) sowie *NOTABENE MEZZOGIORNO* (1962, TV-Erstsendung am 3.3.1964, 20.15–21.10 Uhr).

1. April 1961 (20.20–21.10 Uhr) schilderte er Armut und Arbeitslosigkeit in Süditalien.¹⁶ Am 22. Juni 1962 (21.20–22.05 Uhr) folgte *SCHATTEN ÜBER ITALIEN*. Die Schatten, die Hammer und Sichel über Italien werfen, so der Presstext zur Sendung, seien größer geworden. Die regierenden Christdemokraten versuchten, mit einer „Öffnung nach links“, also durch soziale Reformen, den Kommunisten das Wasser abzugraben. Von diesem Experiment hänge das „Gleichgewicht ganz Westeuropas“ ab.¹⁷ Unter dem Titel *DESHALB WÄHLT VITTORIO ROT* (20. November 1962, 21.20–22.05 Uhr) untersuchte Neven-du Mont fünf Monate später am Beispiel eines Arbeiters einer Autofabrik die wirtschaftliche Situation der italienischen Arbeiter: Die „erschreckend“ hohe Zahl von 7 Millionen KPI-Wählern könne uns nicht gleichgültig lassen, denn Italien – so die Vorankündigung – „ist unser wirtschaftlicher, politischer und militärischer Bundesgenosse“.¹⁸

BAGNOLO wurde am 24. März 1964 als Beitrag des Süddeutschen Rundfunks (SDR) im Ersten Programm (ARD) zwischen 20.15 und 21.15 Uhr in der Sendereihe „Europa im Detail“ ausgestrahlt. Beim SDR gab es ab 1954 dokumentarische Arbeiten. Ab 1962 war Heinz Huber Hauptabteilungsleiter der renommierten Dokumentarabteilung, die sich mit ihrer Sendereihe „Zeichen der Zeit“ der zeitkritischen, auch literarisch ambitionierten Beobachtung des westdeutschen Alltags verschrieben hatte.¹⁹ Zwar erschien BAGNOLO nicht in dieser Reihe, er dürfte seine Existenz aber durchaus dem für Innovationen offenen Redaktionsklima verdanken.

Am 11. November 1963 hatte die Dokumentarabteilung des SDR die neue Sendereihe „Europa im Detail“ gestartet. Sie versuchte, „das Spektrum des europäischen Geistes und Lebens deutlich zu machen, indem sie Orte, Institutionen oder Ereignisse, an denen sich die verschiedenen europäischen Wesenszüge besonders eindrucksvoll kristallisiert haben, exakt darstellt und ‚im Detail‘ untersucht“.²⁰ Die ersten Beiträge porträtierten die englische Tageszeitung *The Times*, die

¹⁶ Deutsches Fernsehen (Hg.): *ARD-Pressedienst*, Nr. 13, 1961, S. 14. Vgl. lupus: Zustände – nicht nur auf Sizilien. In: *Die Zeit*, Nr. 16, 14.4.1961.

¹⁷ Deutsches Fernsehen (Hg.): *ARD-Pressedienst*, Nr. 26, 1962, S. 3f.

¹⁸ Deutsches Fernsehen (Hg.): *ARD-Pressedienst*, Nr. 47, 1962, S. 10f. „Eine ausgewogene und unkonventionelle Darstellung der sozialen Situation in Italien [...], die neben den ökonomischen auch die psychologischen Faktoren berücksichtigte.“ lupus: Wo bleibt die Synchronisation? In: *Die Zeit*, Nr. 48, 30.11.1962. Die Filme konnten nicht gesichtet werden.

¹⁹ Zur „Stuttgarter Schule“ vgl. die DVD-Edition *ZEICHEN DER ZEIT – BEOBACHTUNGEN AUS DER BUNDESREPUBLIK 1956–1973 – DIE FILME DER STUTTGARTER SCHULE* (Berlin 2011) und das Begleitbuch von Kay Hoffmann: *Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der „Stuttgarter Schule“*. München 1996. Dort auch ein Kurzportrait von Heinz Huber von Alexander W. Schweitzer (S. 84–91).

²⁰ Deutsches Fernsehen (Hg.): *ARD-Pressedienst*, Nr. 13, 1964, S. 21 (BAGNOLO – DORF ZWISCHEN ROT UND SCHWARZ). Vgl. auch: *Europa im Detail*. Eine neue Sendereihe im Deutschen Fernsehen. In: *ARD-Pressedienst*, Nr. 46, 1963, S. 2f.

französische Offiziersschule St. Cyr und die süddeutsche Kleinstadt Besigheim.²¹ Der Film von Jori fällt allein schon durch die Wahl eines hochpolitischen Themas aus diesem Konzept heraus. Mehr noch: Durch seine vorurteilsfreie Schilderung der kommunistischen Mehrheit in der italienischen Gemeinde Bagnolo nahm er den Kommunismus wieder in das Konzept des ‚europäischen Geistes‘ auf. Denn für Jori ist der Kommunismus dem ‚europäischen Geist‘ nichts Fremdes, gar von außen Aufgezwungenes, sondern integraler Bestandteil der italienischen und darüber hinaus der europäischen Geschichte. Das hinderte ihn nicht daran, auch *seine* Wertung in den Film einzubringen, etwa dort, wo er den Kommunismus als „neuen Mythos“ charakterisierte.

BAGNOLO war eine freie Produktion der Arpa-Film. Ehe Produzent Bruno Zöckler sie dem SDR anbot, hatte er versucht, den Film an ausländische Fernsehgesellschaften, darunter auch an das DDR-Fernsehen, zu verkaufen.²² Dem SDR legte er eine 90minütige Rohschnittfassung vor, woraufhin er den Auftrag bekam, eine Fernsehfassung von 60 Minuten herzustellen. Änderungsvorschläge seitens der Redaktion bezogen sich nur auf Kürzungen, nicht aber auf „Umstellungen oder sonstige Inhalts- oder formale Veränderungen“.²³ Huber war von dem Film äußerst angetan, „nicht zuletzt weil er unserem eigenen Ziel und unserer eigenen Auffassung von dokumentarischer Arbeit genau entspricht“.²⁴ Damit spielte er auf das Ideal einer Fernsehdokumentation an, „die ungeschminkte Wirklichkeit der Zeit“ zu vermitteln.²⁵ In dem Konflikt zwischen der „filmischen“, also ästhetisch anspruchsvollen, brillanten Präsentation und der genauen, sachlich richtigen Information tendierte er „zur Nüchternheit und zur Zurückhaltung in den filmischen Mitteln“,²⁶ Genau diese dürfte ihn, neben der Objektivität des reportierenden Dokumentaristen²⁷, an BAGNOLO beeindruckt haben. Es sind aber wohl

²¹ THE TIMES (Heinz Huber, Peter Dreessen; 11.11.1963, 21.45–22.30 Uhr), ST. CYR (Heinz Huber; 3.12.1963, 21.45–22.30 Uhr), BESIGHEIM. BILD EINER KLEINSTADT (Dieter Ertel, Hartmut Missbach, 21.2.1964, 20.15–21.00 Uhr).

²² Aktennotiz der Rechtsabteilung, 22.5.1964 (SWR Historisches Archiv, Stuttgart: Bestand SDR: 29/27, im Folgenden: SWR HA: 29/27).

²³ Horst Jaedicke an Bruno Zöckler 15.6.1964 (SWR HA: 29/27). Die Kürzungen betrafen den Teil über die Lage der Landwirtschaft, Szenen aus einer Molkerei und vor allem die 1.-Mai-Feier am Schluss des Films. (Stichwortliste mit Kürzungshinweisen, Ebd.).

²⁴ Heinz Huber an Bruno Zöckler, 26.11.1963 (SWR HA: 29/27).

²⁵ Heinz Huber: Dokumentarische Wirklichkeit im Fernsehen. In: *Rundfunk und Fernsehen*, Nr. 2, 1956, S.156–158, hier zit. nach Hoffmann: *Zeichen der Zeit*, S. 245.

²⁶ Heinz Huber: Ein Film wird geboren. Notizen aus der Dokumentarfilmarbeit. In: *Fernsehen*, Neckargemünd, 6. Jg. (1958), H. 3, S. 100–104, hier zit. nach Hoffmann: *Zeichen der Zeit*, S. 251.

²⁷ Heinz-B. Heller spricht im Kontext des frühen, vorwiegend journalistisch geprägtem dokumentarischen Fernsehens von einem „berufsspezifischen ‚Objektivitätsethos‘“. (Heinz-B. Heller: *Fernsehdokumentarismus der offenen Form*. In: Ders., Peter Zimmermann (Hg):

diese Eigenschaften gewesen, die Rudolf Thome dazu verleitet haben, ihn in der *Süddeutschen Zeitung* als „brav“ abzutun.²⁸

Ein Dokument. Bagnolo in Piano ist eine kleine Gemeinde von damals 5.000 Einwohnern in der Provinz Reggio Emilia, auch „rote Emilia“ genannt, weil hier das kommunistische Milieu dominierte. Es gelingt Jori, sowohl das linke als auch das konkurrierende katholische Milieu unvoreingenommen darzustellen. Dabei entgeht er der Gefahr, die politische Spaltung des Ortes nach dem populären Don Camillo und Peppone-Schema darzustellen²⁹, auch wenn er mit Reclus Malaguti, dem kommunistischen Präsidenten der Arbeiterkammer, und Don Giuseppe Barbieri, dem katholischen Pfarrer, zwei zentrale Protagonisten gewinnen konnte. „Er ist kein blinder Eiferer, so wenig wie seine Gegner hasserfüllte Fanatiker sind“, heißt es an einer Stelle des Kommentars über den katholischen Pfarrer und seine kommunistischen Gegenspieler. Die Bauernschläue und Gewitztheit des Pfarrers, der aus einer scheinbar hoffnungslosen Unterlegenheit für seine Überzeugungen kämpft, verleiht dem Film aber jenes Quäntchen an Humor, das auch ernsthafte Sozialstudien benötigen, um Anspannungen zu lösen und so die Rezeption zu erleichtern.

In zahlreichen Interviews, zumeist nur kurz eingespielt, lässt Jori ein breites Spektrum von Einwohnern zu Wort kommen, ohne dass man den Eindruck hat, er würde die Themen nur anreißen. Mit einem Off-Kommentar und den übersetzten Interviews ist der Film recht textlastig. Jori selbst sprach etwas umständlich „von dem mit dem Dialog arbeitenden Genre“, das er den traditionellen Formen des Dokumentarfilms gegenüberstellte, die stärker auf formale Qualitäten abheben.³⁰ Reine Beobachtung ist noch selten: In einer Szene in der Bar, in der sich zwei

Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren. Konstanz 1995, S. 85–91, hier S. 86. Robert Grelier relativiert diese Objektivität, indem er sie als Einstellung einer linkskatholischen Bourgeoisie hinstellt. Vgl. R.G. [Robert Grelier]: BAGNOLO, VILLAGE ENTRE NOIR ET ROUGE. In: *Positif. Revue mensuelle de Cinéma*, Nr. 67–68, Februar–März 1965, S. 124f.

²⁸ *Süddeutsche Zeitung*, 29.11.1964, zit. nach *Film-Wissenschaftliche Information*. Hg. v. Institut für Filmwissenschaft an der Deutschen Hochschule für Filmkunst. Sondernummer, Februar 1965. Die VII. Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche im Spiegel der westdeutschen Presse. (BArch, 7. Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen 1964/3).

²⁹ Vgl. hierzu auch BAGNOLO – DORF ZWISCHEN SCHWARZ UND ROT. Exklusivinterview mit Regisseur Bruno Jori und Kameramann Josef Riedel. In: *Die Tat*, Zürich, Nr. 48, 26.2.1965 (Österreichisches Filmmuseum, Wien, Schriftgutsammlung, Dossier 309).

³⁰ Siehe hierzu das Gespräch, das Hermann Herlinghaus 1964 mit Bruno Jori führte, aber erst 1982 veröffentlichte: Bruno Jori, Italien, 1964: Bürgerschaft des Vertrauens – Humanismus und Antifaschismus. In: Hermann Herlinghaus (Hg.): *Dokumentaristen der Welt in den Kämpfen unserer Zeit. Selbstzeugnisse aus zwei Jahrzehnten (1960–1981)*. Berlin (DDR) 1982, S. 327–336.

Männer in einer erhitzten politischen Diskussion befinden, gelingt Jori aber ein seltener Moment dieser „Geschicklichkeit des Unauffälligbleibens“.³¹

Auf der Ebene des Tons überraschen neben vielen untergelegten Original-Tönen auch einige freistehende O-Töne wie die Lautsprecherdurchsagen der „gesprochenen Wahlzeitungen“³² oder Atmo. Die Musik von Hans Posegga setzt nur Akzente. Allerdings wirkt Joris Interviewstil vor allem dort konstruiert, wo die Interviewten von ihrer Tätigkeit hochblicken und ihre Aussage – offenbar nach vorheriger Instruktion und gewiss auch Proben – in die Kamera sprechen. Von „unbekümmelter Manipulation“ spricht der Fernsehkritiker Heinz Ungureit in Fällen, wo Interviews dadurch natürlich wirken sollen, „daß der Interviewte wie zufällig zur Tür herauskommt oder wie eben von der Kamera überrascht vom Buch aufblickt und zu sprechen beginnt“.³³

Dem Drehbuch hatte Jori einen kurzen, manifestartigen Text vorangestellt, in dem er sein Verständnis von dokumentarischer Filmarbeit erläutert: „Dieser Film ist ein Dokument, nichts ist erfunden, nichts verändert. Es dauerte zwei Jahre, bis die Beteiligten Vertrauen gefaßt hatten, ihre Probleme vor der Öffentlichkeit auszubreiten. Alles, was der Film zeigt, hat sich von April bis Juni 1963 so abgespielt und geschieht heute noch Tag für Tag. Der Film will mitteilen und deuten. Er sucht Gründe und will verstehen helfen. Die Kamera bewegt sich mitten im Geschehen, die Meinungen aber stehen darüber. Dies ist ein Stück Wirklichkeit von heute.“³⁴

In einem Interview mit der *Leipziger Volkszeitung* sagte Jori, er habe „ganz neutral“ die Ursachen für den wachsenden Einfluss der Kommunisten suchen und herausfinden wollen, was sie den regierenden Christdemokraten entgegenzusetzen haben. Beide Seiten sollten im Film „gleichberechtigt“ vorkommen.³⁵ Und in einem Gespräch mit Rosemarie Rehahn präziserte er: „Ich war mit meinen Herzen dabei, und da kam ich zu dem Punkt, wo mir alles gleich war, wo ich nicht mehr fragen wollte: Wird das dem oder jenem passen? Ich hatte meine Frage, und nur das Leben selbst konnte sie mir beantworten. Ich wollte objektiv sein, wahr. Ich fand die Wahrheit in den Menschen von Bagnolo. Und es bleibt für mich

³¹ Bruno Jori, Italien, 1964: Bürgerschaft des Vertrauens – Humanismus und Antifaschismus, S. 332.

³² Roth weist darauf hin, dass Jori mit „allen erlaubten Tricks“ gearbeitet habe: „Bei den Lautsprecherduellen des Wahlkampfs z. B. hat man Bild und Ton getrennt aufgenommen und später zusammen montiert, ohne daß dies auffällt.“ (Roth: Der Neue Deutsche Film und der Dokumentarfilm, S. 174).

³³ Heinz Ungureit: Wie ein Spürhund mit der Kamera. In Dokumentarsendungen des Fernsehens sollte man Gedanken nicht illustrieren und Bilder nicht beplaudern. In: *Die Zeit*, Nr. 7, 12.2.1965.

³⁴ Drehbuch I (SVR HA: 29/27).

³⁵ Ein Dorf zwischen Rot und Schwarz. Ein Gespräch mit dem BAGNOLO-Regisseur Bruno Jori. In: *Leipziger Volkszeitung*, 21.11.1964.

unvergeßlich, daß diejenigen, die am härtesten gekämpft, am meisten gelitten, das Teuerste geopfert haben, heute die menschlichsten sind.“³⁶ Für Jori war diese Objektivität in seiner Haltung aber nicht von Anfang an gegeben, sie war kein Postulat, das ihm vorgegeben war oder das er sich selbst auferlegt hatte, sondern sie war das Ergebnis seiner Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit dem Thema.³⁷

In einer knappen Einleitungssequenz – eine totale Einstellung der weiten Ebene Norditaliens sowie Fahraufnahmen nach Bagnolo – bringt Jori die Ausgangslage auf den Punkt: „Man nennt sie die rote Emilia, Zentrum des italienischen Kommunismus.“ Dass die Kommunistische Partei hier so stark ist, liege an den Klassenverhältnissen: „Der Boden gehört wenigen Besitzern, von vielen Halbpächtern bebaut – *mezzadros* ohne Land. Sie leiden Not, soziale Gegensätze brechen auf.“³⁸ Dann stellen sich die Macher des Films vor³⁹ und legen ihr Vorwissen offen: „Als wir in Bagnolo einfuhren, wussten wir bereits: Das Dorf ist eine Bastion der Linken. Drei Viertel der Bevölkerung sind Kommunisten und Sozialisten. Wir wussten: Von hier aus hat schon vor 50 Jahren Camillo Prampolini, der Apostel des emilianischen Sozialismus, seinen Kampf gegen Grundbesitzer und Kirche geführt. Wir wussten: Hier fand der Faschismus seine entschlossensten Gegner. Nichts davon ist vergessen.“ Die Fahrt endet vor dem mittelalterlichen *torrazzo*. Dieser Wachturm ist nicht nur das Zentrum des Ortes, er markiert auch seinen ideellen Mittelpunkt: „An seinem Fuß fielen am 14. Februar 1945 zehn Bürger von Bagnolo unter den Kugeln der Faschisten. Seitdem hat das Dorf seine eigenen Märtyrer, Heilige einer neuen Religion des irdischen Glücks.“ In der letzten Einstellung des Films wird ein frisch getrautes Paar – sie Katholikin, er Kommunist – vor der Gedenktafel am *torrazzo* Blumen niederlegen, als visueller Beweis für die Aussage, dass die Vergangenheit nicht vergessen ist, sondern weiterlebt und die politischen Einstellungen bestimmt, aber auch als Beleg für die in Bagnolo herrschende Toleranz und gegenseitige Achtung, die der Kommentar mehrfach hervorhebt.

Jori beobachtet den Kommunisten Malagutti, wie er den Halbpächtern bei ihren Abrechnungen hilft und deren Frauen, die sich in Heimarbeit an Strickmaschinen

³⁶ Rosemarie Reahn: Filmleute heute. In: *Wochenpost*, Nr. 49, 1964, S. 15.

³⁷ Vgl. Bruno Jori, Italien, 1964: Bürgerschaft des Vertrauens – Humanismus und Antifaschismus, S. 331.

³⁸ Beim Halbpächtersystem gehören Land und Haus dem Besitzer ganz, Vieh und Lohn zur Hälfte.

³⁹ Diese Selbstvorstellung geschieht nur indirekt durch die Formulierung des Kommentars. Jori ist nie im Bild zu sehen, auch fast alle seine Interviewfragen wurden herausgeschnitten. Heller zufolge ist diese „Haltung des anreisenden, fragenden, kommentierenden, resümierenden Rechercheurs, Entdeckers, Erzählers in Person, der sich überdies explizit in direkter Apostrophe an das Fernsehpublikum wendet“, ein Kennzeichen früher TV-Reportagen. (Heller: Fernsehdokumentarismus der offenen Form, S. 86).

etwas dazu verdienen. Er stellt das System der Genossenschaften vor und spricht mit einem Privatunternehmer, besucht die kommunistische Jugend ebenso wie den katholischen Jugendclub, verfolgt eine Wahlversammlung der Kommunisten und eine kirchliche Trauung; der Pfarrer erklärt, mit welch gewagten Transaktionen es ihm gelungen sei, einen modernen Kindergarten zu errichten. Bei der Wahl werden in Bagnolo die Kommunisten mit überwältigender Mehrheit wiedergewählt.

Reaktionen in West und Ost. Nach der Ausstrahlung von BAGNOLO am 24. März 1964 in der ARD erschienen nur wenige Kurzkritiken, die die Länge des Films, nicht aber seine dokumentarische Methode kritisierten.⁴⁰ Die *Westfälischen Nachrichten* sprachen von einem „gutfundierten, aber viel zu langen Filmbericht“⁴¹, und auch der *Fernseh-Dienst* notierte eine „zu Wiederholungen neigende, überdetailliert geratene Dokumentation“⁴². Tatsächlich war BAGNOLO mit seinen 60 Minuten eine Viertelstunde länger als die üblichen 45-Minuten-Dokumentationen, wobei es damals noch nicht die heute übliche Festlegung auf bestimmte Sendelängen gab.

Eine umfangreiche und überwiegend positive Presseresonanz hatte der Film erst, als er im Oktober 1964 bei der XIII. Internationalen Filmwoche Mannheim mit einem Filmdukaten ausgezeichnet wurde. Die Reaktionen reichten von „nicht aufsehenerregend, aber verdienstvoll“ (*Heidelberger Tageblatt*) „über „frei von artistischen Spekulationen“ (*Mannheimer Morgen*) hin zu „Musterbeispiel sozialkritischer Analyse“ (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*).⁴³

Als „ein kleines deutsches Wunder“ bezeichnete Enno Patalas BAGNOLO in der *Filmkritik*: Er lobte seine „Reflektiertheit der Mittel“ ebenso wie die „Einsicht in die darzustellende Sache“ und konstatierte „weniger optisches Pathos“ als in den Italien-Filmen von Strobel und Tichawsky.⁴⁴ Und für Ungureit galt BAGNOLO gar als „exemplarischer Glücksfall“, seine Machart als die für Dokumentarsendungen des Fernsehens „geeignetste Mischform aus Direktstil mit vielen Interviews und sachlichen Beobachtungen sowie wesentlichen Kontrastbildern, die in der Montage und im gründlichen Kommentar ihre Stütze finden“.⁴⁵ Auch *Die Welt* fand den Film „mit Kamera und Mikrophon meisterhaft erzählt“, bemängelte aber, dass einige Interviews zu illustrativ ausgefallen seien: „Das ist dann alles schon gezeigt,

⁴⁰ Ausgewertet wurde die Zeitungsausschnittsammlung beim SDR (SWR HA: 29/27).

⁴¹ *Westfälische Nachrichten*, 26.3.1964.

⁴² *Fernseh-Dienst*, Nr. 14, 30.3.1964.

⁴³ Zit. nach den Pressestimmen in *XIII. Internationale Filmwoche Mannheim 1964. Dokumente Berichte Kommentare*. Mannheim 1964, S. 53–59.

⁴⁴ Enno Patalas: Festival zwischen zwei Stühlen. In: *Filmkritik*, Nr. 11, 1964, S. 601–603, hier S. 602f. Patalas schrieb die Produktion irrtümlich dem Bayerischen Fernsehen zu.

⁴⁵ Ungureit: Wie ein Spürhund mit der Kamera.

aber eben Bildschirmgesetz, im Kino brauchen wir nichts doppelt – es sei denn als Stilmittel.“⁴⁶

Nur wenige Rezensenten problematisierten das Verhältnis zwischen Kino-Dokumentarfilm und Fernsehdokumentation, obwohl das Thema auf dem Festival durchaus präsent war. So fragte etwa die *Schwäbische Zeitung*, warum man nicht gleich „ein deutsches Festival für Fernsehfilme in Mannheim“ einrichte und weiter, wie viele Kultur- und Dokumentarfilme denn in der Bundesrepublik überhaupt noch fürs Kino produziert würden.⁴⁷ Insgesamt stand aber das von BAGNOLO aufgegriffene Thema der gegenseitigen Toleranz von Kommunisten und Katholiken im Vordergrund der Berichte. Das galt auch und noch deutlich stärker für die Reaktionen auf die Vorführung in Leipzig im gleichen Jahr.

Zur VII. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kulturfilmwoche für Kino und Fernsehen 1964 war BAGNOLO von der Festivalleitung eingeladen worden, er war also nicht Teil des offiziellen bundesdeutschen Programms. In Leipzig wurde er „mit geradezu stürmischer Begeisterung gefeiert, und aus vielen Gesprächen – wie auch aus den Diskussionen des ‚Freien Forums‘ – konnte man den Eindruck gewinnen, daß dieser Film geradezu einen Erdrutsch im Selbstverständnis der DDR-Dokumentaristen auslöste“, bemerkte Ulrich Gregor.⁴⁸ Ihm zufolge überlässt es Jori dem Zuschauer, „sich letztlich ein eigenes Urteil über die abgebildeten Zustände zu formen. Nicht der Regisseur spricht in seinem Film, sondern die Wirklichkeit spricht durch ihn. Interessanterweise scheint dieser von einem durchaus ‚objektivistischen‘ Standpunkt aus gemachte Film [...] auch in der DDR akzeptabel. Die vereinzelte Stimme eines Bulgaren, der Jori ‚Neutralismus‘ ankreiden wollte, erntete in der Pressekonferenz Murren und generelle Ablehnung. BAGNOLO, aber auch die Filme von [Richard] Leacock oder [Albert und David] Maysles stellen eigentlich die marxistische Konzeption der ‚Parteilichkeit‘, bisher Grundlage allen östlichen Kunstschaffens, durchaus in Frage oder zwingen zumindest, diesen Komplex neu zu durchdenken.“

Im Kontext der Vorführung von BAGNOLO in Leipzig⁴⁹ und der Diskussionen auf dem ‚Freien Forum‘ plädierte der DDR-Filmwissenschaftler Hermann Herlinghaus für einen „denkenden Dokumentarfilm“: „Die Jagd nach der Realität müsse zu

⁴⁶ Zit. nach XIII. Internationale Filmwoche Mannheim 1964. Dokumente Berichte Kommentare. Mannheim 1964, S. 53.

⁴⁷ Ebd., S. 90.

⁴⁸ Ulrich Gregor: Mit und ohne Parteilichkeit. Bericht von der Leipziger Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche. In: *Die Zeit*, Nr. 48, 27.11.1964. Das folgende Zitat ebd.

⁴⁹ Robert Grelier zufolge war BAGNOLO einer der meistdiskutierten Filme des Festivals. Vgl. R. G. [Robert Grelier]: BAGNOLO, VILLAGE ENTRE NOIR ET ROUGE. Den Erfolg von BAGNOLO in Leipzig bestätigen auch andere Berichte: „stürmischer Beifall“ (*Der Tagesspiegel*, 28.11.1964), „Klatschen und Fußbetampeln hörten auch nicht auf, als der nächste Film begann. Es gab spontanen Szenenapplaus...“ (*Stuttgarter Zeitung*, 4.12.1964), „tosenden Applaus“ (*Handelsblatt*, 25.11.1964). Zit. nach *Film-Wissenschaftliche Information*.

einer Neuentdeckung, zu einer Sinngebung der Lebenserscheinungen führen. BAGNOLO beispielsweise würde den Zuschauer einerseits zwingen, mit dem Schematismus in seinen Vorstellungen zu brechen, ihn andererseits zur genaueren Formierung seines eigenen Standpunktes provozieren.“⁵⁰

Die Filmkritikerin Rosemarie Rehahn kommentierte den von Jori hervorgehobenen unpolitischen Standpunkt. „Der Regisseur sagt: ‚Ich bin unpolitisch.‘ Der Film, der herauskam, ist hochpolitisch, weil die Frage, die der unpolitische [Bruno Jori] stellte, wohl die brennendste politische Frage unserer Zeit ist. Es liegt kein Gegensatz darin, daß BAGNOLO gleichzeitig ein tief menschlicher Film geworden ist. Denn der Künstler suchte die Antwort nicht nur in Fakten, er suchte sie in der Geisteshaltung der Menschen, die diese Fakten schuf. Er registriert nicht, er versucht zu ergründen.“⁵¹ Fred Gehler sah in BAGNOLO „Existenzfragen unserer Zeit“ angesprochen. Er mache „die eine ganze Menschheitsepoche kennzeichnenden sozialen, menschlichen und ethischen Erschütterungen in einem Dorf der Emilia sichtbar. Er spürt die Veränderungen alter gesellschaftlicher Konventionen auf. Er zeigt den Menschen des 20. Jahrhunderts in der Umschichtung. Ein Glücksfall? Vielleicht. Der Dokumentarfilm ist zum großen Thema zurückgekehrt. Er kann sich seine universelle Sicht bewahren. Die präzise Beobachtung des Details ist kein Gegensatz dazu, vielmehr eine Voraussetzung.“⁵²

Schließlich verweist sogar das Protokoll zur Filmzulassung des Ministeriums für Kultur der DDR darauf, dass der Zuschauer „zum Nachdenken angeregt, seine Stellungnahme gefördert [wird], ohne dass der Kommentar von vornherein direkt wertend wirkt“.⁵³ BAGNOLO, so auch der Progress Film-Vertrieb in seinen Werbeunterlagen, gebe „eine positive Antwort auf eine der Grundfragen unserer Zeit: auf die Frage der Möglichkeit des friedlichen Nebeneinanderlebens trotz gegensätzlicher ideologischer Anschauungen“.⁵⁴

Mit seiner Sozialreportage BAGNOLO – DORF ZWISCHEN SCHWARZ UND ROT sprach Bruno Jori somit nicht nur die Sehnsucht nach einer Koexistenz der politischen System an, sondern beförderte auch durch die Objektivität seiner Herangehensweise die Debatten über politisch engagierte Dokumentarfilme, allerdings vermutlich mehr im Osten als im Westen, wo sich Filmkunst und

⁵⁰ BArch, 7. Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen 1964/4, Pressebulletin Nr. 7 der VII. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche vom 14. bis 21. November 1964.

⁵¹ Rehahn: Filmleute heute.

⁵² Fred Gehler: Authentizität und Wahrheit. In: *Sonntag*, Nr. 49, 1964, S. 6.

⁵³ Ministerium für Kultur, Sektion Filmabnahme und -kontrolle: Protokoll Nr. 601/64, 18.11.1964 (BArch DRI-Z/601/64).

⁵⁴ *Progressdienst für Presse und Werbung zu Bagnolo. Dorf zwischen schwarz und rot.* (Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv).

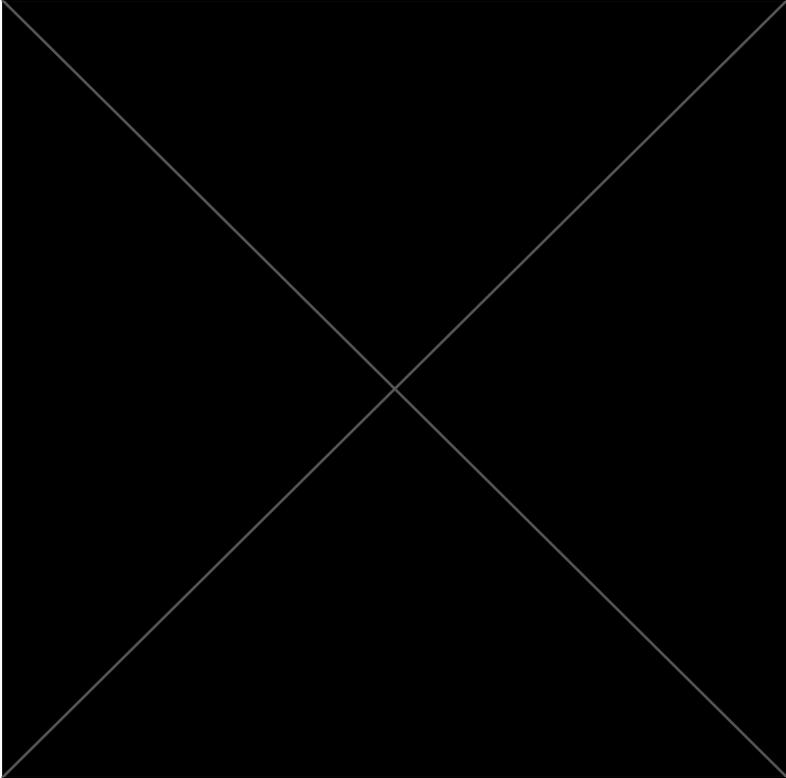
Fernsehdokumentationen eher selten aufeinander bezogen.⁵⁵ Ob die durch BAGNOLO in der DDR ausgelösten Diskussionen tatsächlich auch zu einem nachhaltigen Umdenken der DEFA-Dokumentaristen geführt haben, müssen weitere Studien ergeben.

BAGNOLO – DORF ZWISCHEN SCHWARZ UND ROT

Bundesrepublik Deutschland 1964 / Produktion und Verleih: Arpa-Film Bruno Zöckler, München, für Süddeutscher Rundfunk (SDR), Stuttgart / Verleih (DDR): VEB Progress Film-Vertrieb / Nichtkommerzieller Verleih (BRD): Staatsbürgerliche Bildungsstelle, Düsseldorf / Buch, Regie: Bruno Jori / Kamera, Schnitt: Josef Riedl / Kommentar: Walter Schneider / Sprecher: Horst Siebecke, Hans Müller-Trenck, Robert Michal u. a. / Musik: Hans Posegga / Produktionsleitung: Bruno Zöckler / Englische Fassung: Kommentar: John Minchinton / Sprecher: John Rees⁵⁶ / FSK: 3.4.1964, Nr. 31877, 35mm, s/w, 1.698 m, ab 6 Jahre, feiertagsfrei; mfk: 18.II.1964, Nr. 601/64, 35mm, s/w, [ca.] 1.800 m, für Kinder unter 14 Jahren nicht zugelassen; Dauer der Zulassung: 5 Jahre / Prädikat [BRD]: besonders wertvoll / Erstsending: 24.3.1964, 20:15–21:15 Uhr, SDR im Rahmen der ARD (Sendereihe: „Europa im Detail“) / DDR-Fernsehen: 24.III.1964, 20.00 Uhr, in Abänderung des ausgedruckten Programms / Kino-Uraufführung: 14.10.1964, XIII. Internationale Filmwoche Mannheim 1964; Anlaufdatum in der DDR: 29.10.1965 / Auszeichnungen: Kulturfilmprämie 1964 des Bundesinnenministeriums als Leistung von internationalem Rang; XIII. Internationale Filmwoche Mannheim 1964: Golddukat, FIPRESCI-Preis und Volkshochschuljury-Auszeichnung; VII. Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen 1964: Goldene Taube; Deutscher Filmpreis 1965: Filmband in Silber (Abendfüllender Dokumentarfilm); Curt-Oertel-Medaille 1965 der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten e.V.
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 1.700 m (62 Minuten)

⁵⁵ Dieser Beitrag entstand im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005“, das vom Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart und den Universitäten Hamburg und Konstanz realisiert wird. (Gesamtkoordination: Kay Hoffmann).

⁵⁶ Im Bundesarchiv-Filmarchiv kassiert.



Erwin Leiser (Deutsche Kinemathek)

Chronist, Sammler, Erzähler

Erwin Leiser und seine Filme über Hans Richter und Roman Vishniac

FilmDokument 151, 8. April 2013

„Ich bin ein Berliner mit einem schwedischen Paß und lebe in Zürich“, sagte der jüdische, 1938 als Kind aus Deutschland emigrierte Dokumentarfilmer Erwin Leiser (1923–1996) einmal über sich selbst. Und es sei kein Zufall, meinte er, dass – wie er selbst – viele der von ihm porträtierten modernen Künstler wie Hans Richter und Roman Vishniac „Wanderer zwischen verschiedenen Ländern“ waren.¹ Richter (1888–1976), dem Leiser den Film *ICH LEBE IN DER GEGENWART – VERSUCH ÜBER HANS RICHTER* (CH 1973) widmete, kam ebenfalls aus Deutschland und ging 1933 erst in die Schweiz und dann nach Amerika ins Exil, nachdem die Nazis seine Berliner Wohnung verwüstet hatten.²

Vishniac (1897–1990), den Leiser in *DIE VERSUNKENEN WELTEN DES ROMAN VISHNIAC* (CH 1978) porträtiert, kam ursprünglich aus Osteuropa, lebte zeitweise in Deutschland und emigrierte dann über Frankreich, Spanien und Portugal nach New York. „Das Zuhause“, beantwortete Vishniac einmal Leisers Frage nach seiner Heimat, „ist natürlich in Moskau, wo ich geboren bin und aufgewachsen bin; und dann springt der Gedanke zur nächsten Etappe, es ist Berlin, und dann wieder die nächste Etappe, verjagt, zunächst von Lenin, dann von Hitler. Und dann kam Paris und nach Paris das freie Frankreich. France Libre, Nizza und Anott in der Provence und dann von Frankreich wieder verjagt, wieder, wieder weiter, weiter. Und dann Madrid, und dann Lissabon, wo man warten mußte auf das Visum aus Amerika. Also, wo ist das Zuhause? Oh, das Zuhause, das geographische Zuhause ist im Innern.“³

Der Chronist. Zeit seines Lebens und auch nach seinem Tod wurde Erwin Leiser vor allem mit seinem schwedischen Debütfilm *DEN BLODIGA TIDEN* (*MEIN KAMPF*) aus dem Jahr 1960 identifiziert, mit dem er einen neuen Maßstab für die filmische Bearbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit setzte. Zusammen mit Alain Resnais' Essayfilm *NUIT ET BROUILLARD* (*NACHT UND NEBEL*) von 1955

¹ Erwin Leiser: *Auf der Suche nach Wirklichkeit. Meine Filme 1960–1996*. Konstanz 1996, S. 128.

² Peter Wuss: Neue Vorstellungen in die alte Welt. Ein Pionier filmtheoretischer Arbeit. In: *Film und Fernsehen*, Heft 3, 1989, S. 30.

³ Leiser: *Auf der Suche nach Wirklichkeit*, S. 200. Vishniac wurde in Pawlowsk bei St. Petersburg geboren und wuchs in Moskau auf.

brachte Leisers *MEIN KAMPF* viele Zuschauer zum ersten Mal mit den Schrecken der Naziverbrechen in Berührung.⁴ Für die Mitglieder der ersten Nachkriegsgeneration und späteren Vertreter der 68er und der neuen Linken war die Begegnung mit Leisers Film ein prägendes Erlebnis. Besonders die hier erstmals einer größeren Öffentlichkeit zugänglichen Nazi-Propagandaufnahmen aus dem Warschauer Ghetto hatten einen nachhaltigen Einfluss auf junge Zuschauer.⁵ Das verdeutlicht beispielsweise Joschka Fischer, wenn er in Pepe Danquarts Dokumentarfilm *JOSCHKA UND HERR FISCHER* (D 2011) vor einer Leinwand mit Ausschnitten aus Leisers Film stehend auf dessen Bedeutung für seine Politisierung hinweist.

MEIN KAMPF gab die Richtung für einen Großteil von Leisers späteren Arbeiten vor. Immer wieder setzte er sich mit dem visuellen und filmischen Erbe des Nationalsozialismus auseinander, sammelte Filme und Dokumente, hinterfragte das überlieferte Material und versuchte es in eine Ordnung zu bringen, die dabei helfen sollte, das Geschehene, insbesondere den Holocaust, zu begreifen.⁶ Sein Impetus, durch Filme und andere in Archiven gefundene Materialien Geschichtsbewusstsein zu vermitteln, empfanden seine Kritiker als störend. Tatsächlich zeigt sich in *MEIN KAMPF* ein ästhetischer Konflikt zwischen den Verfahren einer an Brecht geschulten Verfremdung und Kontrastierung auf der einen und dem scheinbar objektiven Anspruch des Chronisten und einer didaktischen Stoßrichtung auf der anderen Seite, der sich auch in späteren Arbeiten bemerkbar machte.

Fast alle Filme Leisers sind vom Gestus der Aufklärung durchdrungen und vertrauen – gerade im Wissen um die Manipulationskraft des Mediums – auf die Fähigkeit des Films, „Sehen“ und „Verstehen“ zu ermöglichen. Der Regisseur setzt hier einen aktiven Zuschauer voraus, dem er zutraut, sich ein eigenes Urteil zu bilden, wie *Die Zeit* in ihrem Nachruf betonte: „Das Prinzip all dieser Filme lautete, keine Urteile zu verkünden, sondern die Zuschauer selbst aktiv zum Urteilen einzuladen. Leiser ging es nie um die Schönheit der Bilder, sondern um die Haltung, die in ihnen zum Ausdruck kommt.“⁷ Andererseits – und

⁴ Vgl. Jörg Frieß: Filme aus Filmen, Filme über Filme. Zur Rhetorik historischen Bildmaterials in Filmen über die Shoah. In: Sven Kramer (Hg.): *Die Shoah im Bild*. München 2003, S. 212.

⁵ Vgl. dazu Anja Horstmann: Ghetto (1942). Unvollendetes dokumentarisches Filmmaterial aus dem Warschauer Ghetto. In: *Filmblick*, Nr. 44, 2011, S. 69–81. Zur Verwendung der Aufnahmen in *MEIN KAMPF* siehe auch Tobias Ebbrecht-Hartmann: Gebrochene Geschichte, Bedrängte Gegenwart. Möglichkeiten und Grenzen eines fremdgestellten Blicks auf die nationalsozialistische Vergangenheit im Film. In: Brigitte Marschall, Christian Schulte, Sara Vorwalder, Florian Wagner (Hg.): *(K)ein Ende der Kunst. Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft*. Wien, Berlin 2014, S. 94–99.

⁶ Zu *MEIN KAMPF* vgl. auch Tobias Ebbrecht: Standhalten im Bilde? Die ‚Kunst der Kunstlosigkeit‘ und der filmische Umgang mit den Bildern des Grauens. In: *Sans Phrase*, Heft 2, Frühjahr 2013, S. 50–64.

⁷ Erwin Leiser. In den sechziger Jahren wurde sein Name mit einem Schlag bekannt. In: *Die Zeit*, 30.8.1996.

in gewissem Widerspruch zum Vertrauen auf einen mündigen Zuschauer – prägt Leisers Filme ein didaktischer Tonfall, der bestimmte Haltungen vorzugeben scheint.

In Leisers Filmen schlagen sich seine Erfahrungen als junger Journalist nieder, die er nach 1945 bei schwedischen Tageszeitungen sammeln konnte. Seine teilweise im Auftrag von Fernsehsendern entstandenen Arbeiten hinterlassen denn auch oft einen reportagehaften Eindruck. Neben dem Journalismus hatte das Theater und vor allem das epische Theater Bertolt Brechts großen Einfluss auf Leisers Filmschaffen, auf seine künstlerischen Gestaltungsweisen und sein am Konzept der Verfremdung angelehntes Verfahren der Bearbeitung des Materials. Tatsächlich ist es auffällig, dass sich solche ästhetischen Verfahren von Anfang an in seinen ansonsten eher nüchternen Filmchroniken finden. Im Lauf der Jahre veränderte sich die Form seiner Filme. Sie wurden offener, episodischer und immer stärker durch die künstlerischen Formgebungen durch den Regisseur und Verfremdungsverfahren geprägt. Die beiden Filme über Hans Richter und Roman Vishniac sind dafür aussagekräftige Beispiele.

Lebenslinien. Erwin Leiser wurde am 16. Mai 1923 in Berlin geboren und emigrierte nach dem Novemberpogrom als 15-jähriger nach Schweden. Seine Schulzeit in Berlin verarbeitete er später in *PIMPF WAR JEDER* (D 1993) und seine Erfahrung der Angriffe und Zerstörungen im November 1938 in *DIE FEUERPROBE – NOVEMBERPOGROM 1938* (CH/BRD 1988). Nach Schule und Studium in Lund begann Leiser, für verschiedene, vor allem sozialdemokratische, Zeitungen zu arbeiten, und war bis 1958 Feuilletonchef der Tageszeitung *Morgon-Tidningen* in Stockholm. Nebenbei übersetzte er deutschsprachige Literatur ins Schwedische und wurde zum Mentor von Nelly Sachs, Bertolt Brecht, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt. Durch Frisch und Dürrenmatt lernte er seine spätere Wahlheimat, die Schweiz, kennen, wo er von 1961 an lebte und einen Großteil seiner Filme produzierte. Lediglich *MEIN KAMPF* entstand als schwedische Produktion. Bereits seinen zweiten Film *EICHMANN UND DAS DRITTE REICH* (CH/BRD 1961) produzierte Leiser in Zürich.⁸

1966 wurde er zum künstlerischen Direktor der neugegründeten Berliner Film- und Fernsehakademie (dfbf) berufen. Sein Freund, der Filmemacher und Schriftsteller Peter Weiss, hatte das Angebot abgelehnt und ihn stattdessen vorgeschlagen. Leiser entschied sich für die vom Senator für kulturelle Angelegenheiten offerierte Tätigkeit und gegen das zeitgleich bei ihm eingegangene Angebot, Intendant des Königlichen Opernhauses in Stockholm zu werden. Zu denen, die seine Entscheidung für Berlin unterstützen, zählte auch Willy Brandt, der sozialdemokratische Oberbürgermeister der Stadt, der mit Leiser seit gemeinsamen Emigrantentagen in Schweden befreundet war: „Das mußt du machen“, hatte

⁸ Zu diesem Film vgl. auch Tobias Ebbrecht: Dokumentarfilm als Gerichtsverfahren. Erwin Leisers *EICHMANN UND DAS DRITTE REICH* (1961). In: *Filmbblatt*, Nr. 51, Frühjahr 2013, S. 47–57.

Brandt erklärt: „[E]s ist wichtig, dass Leute wie du teilnehmen an dem, was wir in einem neuen Deutschland machen wollen.“⁹

So ging Leiser, nach Berlin, wo er bessere Möglichkeiten sah, neben seiner Tätigkeit als Lehrer weiter eigene Filme zu machen und seine Erfahrungen einer jüngeren Generation weiterzugeben. Dazu stellte er sich „ein Bauhaus des Films“ vor, in dem er „mit einer neuen, jungen Generation von Deutschen, die nicht einfach Ja zu allem sagte“, zusammenarbeiten konnte.¹⁰ Das Experiment ging nicht auf.

Schon kurz nachdem die Filmakademie 1966 mit 35 Studenten, zwei festangestellten Lehrern und Dozenten – unter ihnen Wolfgang Staudte, Egon Monk und Jiri Weiss – gestartet hatte, traten gravierende Generationenkonflikte auf. Die revolutionäre Studentenbewegung entstand in Berlin zu einem nicht unwesentlichen Teil in der neugegründeten Filmakademie. Über die Relegation von Studenten entbrannte ein Streit zwischen Hochschulleitung und Studentenschaft, der stellvertretend den Konflikt zwischen staatlichen Autoritäten und revolutionärer Bewegung ausagieren sollte. Leiser, der Remigrant, wurde nun zum Repräsentanten der herrschenden Verhältnisse.

Im März 1969 trat Leiser von seinem Posten zurück und widmete sich bis in die frühen 1990er Jahre ausschließlich seiner Filmarbeit. „Ich war gezwungen zu begreifen“, erinnerte er sich später in einem Gespräch mit dem ehemaligen dffb-Studenten Gerd Conradt: „Wie denkt diese Generation, der Sie angehören, in Deutschland? Ich hatte diesen direkten Kontakt mit deutschen Menschen durch die Emigration natürlich nicht. Ich habe wahrscheinlich am meisten gelernt von allen Menschen in dieser Akademie, weil ich mich allem aussetzen mußte. Ich konnte nicht vorbei. Es kam immer auf mich zu ... Und die Verherrlichung der Gewalt hat mir nicht gefallen, der Druck, den eine kleine Gruppe ausübte auf einzelne. Da ist ein tief undemokratisches Denken gewesen, das ich bei vielen Studenten gefunden habe, die waren dann allerdings wieder absolut in deutscher Tradition. Sie taten, was alle taten. [...] Auch ich hätte diese Akademie gern Dsiga-Vertov-Akademie genannt zum Beispiel. Dieser Abstand zwischen Lehrer und Schüler lag mir auch nicht. Ich bin jemand, der nicht in Hierarchien denkt.“¹¹

Filme mit Künstlern. Vier Jahre nach der Berliner Episode widmete Leiser dem Filmpoeten und Maler Hans Richter zum 85. Geburtstag das Porträt ICH LEBE IN DER GEGENWART – VERSUCH ÜBER HANS RICHTER, nachdem er 1968 fürs schweizerische Fernsehen bereits die Dokumentation RHYTHMUS 21–68. HANS RICHTER FILMT UND MALT gedreht hatte. Die Filme über Richter stehen am Anfang einer Reihe von Filmen, die Leiser mit Künstlern wie den Malern Willem de Kooning und Hans

⁹ Gerd Conradt: Rote Fahne, gelbe Krawatte. In: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 26.9.1996.

¹⁰ Erwin Leiser: *Gott hat kein Kleingeld. Erinnerungen*. Köln 1993, S. 211.

¹¹ Gerd Conradt: Rote Fahne, gelbe Krawatte. In: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 26.9.1996.

Falk, dem Schriftsteller Isaac Bashevis Singer und dem Regisseur Fritz Lang über deren Arbeit machte.

ICH LEBE IN DER GEGENWART ist wie die nachfolgenden Filme Künstlerporträt und Materialstudie zugleich. Die Kamera wird zum Instrument der Betrachtung und Analyse; Atelier und Schneiderraum werden zur Werkstatt der Kunst- und Filmproduktion und des Studiums.

Betrachtet man Leisers Künstlerfilme, fällt eine erstaunliche Kontinuitätslinie auf, die den Rektor der Filmakademie mit seinen rebellierenden Studenten verbindet. Was Leiser in MEIN KAMPE, EICHMANN UND DAS DRITTE REICH und DEUTSCHLAND ERWACHE! als künstlerisches Verfahren andeutete und später weiter entwickelte, wurde zum zentralen Stilprinzip einiger seiner früheren Studenten: die Auseinandersetzung mit dem Material und Analyse von filmischen Vergangenheitsresten und kulturellen Artefakten durch und mit filmischen Mitteln sowie die Herstellung von Denkbeziehungen durch Montage. So sind etwa Ähnlichkeiten zwischen ICH LEBE IN DER GEGENWART und den späteren Arbeiten von Harun Farocki feststellbar, wenn kurze Filme und Filmsegmente durch einen anderen Film zur Aufführung kommen, gerahmt, positioniert und kommentiert werden. Farocki arbeitet ähnlich wie Leiser, wenn auch unkonventioneller. Wichtig aber ist, dass auch Leiser das Ziel hatte, im Medium Film Zusammenhänge dar- und herzustellen, die den schöpferischen Prozess auch jenseits der sprachlichen Vermittlung zugänglich machen.¹² „Mich fasziniert immer wieder“, erklärte Leiser sein Vorgehen, „daß ich im Film neue Bezüge herstellen kann, zwischen Bild und Ton, zwischen Bild und Bild, zwischen Außenwelt und Innenwelt.“¹³

Dieses Denken in Beziehungen findet sich auch im Werk von Hartmut Bitomsky, einem weiteren Studenten der ersten dffb-Generation: Auch er analysiert in seinen Filmen andere Filme und Filmemacher und befragt deren Material. Bitomsky geht es dabei nicht um Klassifizierung, sondern um Öffnung. Seine Filme sprengen das Kontinuum, um in den Bruchstücken des einzelnen Materials Spuren der allgemeinen Geschichte sichtbar zu machen – indem er Fehlleistungen und Momente der Spontaneität erfasst, Momente, in denen sich historische und ideologische Formationen herauskristallisieren.

Leiser filmt in seinen Filmen mit Künstlern die Kunstwerke nicht einfach ab, und er stellt auch den Künstler nicht mit Hilfe des Kommentars einfach vor. Das Medium Film soll dem künstlerischen Prozess vielmehr etwas hinzufügen, so dass sichtbar wird, was sonst unsichtbar bliebe.¹⁴ Sprache, Werk und Kontext sollen einander ergänzen. Der Kommentar liefert lediglich knappe Hintergrundinformationen. In ICH LEBE IN DER GEGENWART spricht Richter meistens selbst, aus dem Off und direkt vor der Kamera. Dabei kommentiert er seine Arbeiten, beschreibt seine Arbeitsweise, die Leiser wiederum mit Hilfe der Montage in den größeren

¹² Leiser: *Auf der Suche nach Wirklichkeit*, S. 125.

¹³ Ebd., S. 126.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 127.

Kontext von Richters Werk stellt, das ganz verschiedene Kunst- und Ausdrucksformen vereint. Wie sah das in der Praxis aus?

Nach einem ersten, auf Tonband aufgezeichneten Gespräch mit Richter wählte Leiser zunächst zentrale Ausschnitte aus Richters filmischen Arbeiten aus. Im Schnitt montierte er diese mit Aufnahmen, die er mit Richter in dessen Studio in Locarno und in Southbury (Connecticut) gedreht hatte. Richters Avantgardefilm *RHYTHMUS 21* (1921) kombiniert er mit einer Szene, in der Richter an einem Relief die Kombinatorik runder und gerader Formen und ihre variablen Konstellationen demonstriert. Auf *FILMSTUDIE* (1926) mit seinen abstrakten Formen und animierten Gegenständen folgt Richters Erklärung eines Rollenbildes mit dem Titel *FUGE* von 1959. In der Montage stellen sich dadurch Zusammenhänge, Kontinuitäten und Weiterentwicklungen her.

Diese Verbindung von Richters früheren filmischen Arbeiten mit seiner Malerei hat ihren Höhepunkt in einem Übergang von einem Ausschnitt aus dem vom Dadaismus beeinflussten *VORMITTAGSSPUK* (1928) zu Richters gegenwärtiger Arbeit an einem Gemälde. Eingebildet wird dazu ein von Richter gesprochener Text.¹⁵ Die filmischen und künstlerischen Collageformen Richters finden so eine Entsprechung in Leisers eigenen filmischen Verfahren der Materialanordnung.

Dieses für Leisers Arbeiten im Allgemeinen typische In-Beziehung-Setzen von Gegenwart und Vergangenheit, die mit filmischen Mitteln hergestellte Verschaltung verschiedener Zeitebenen, wird bereits in der Anfangsszene von *ICH LEBE IN DER GEGENWART* eingeführt. Richter geht in New York die Wall Street entlang, wo er in den 1950er Jahren für seine sogenannte Schachsonate *8x8* (1956) eine Episode mit dem Maler Max Ernst drehte.¹⁶ Leisers Aufnahmen von 1973 und Richters Film von 1956 gehen mit Hilfe der Montage ineinander über.

Leitlinie für den Aufbau von Leisers Film sind Richters Überlegungen zur Form des Filmessays. Richter zufolge vermag das Filmessay, „Gedanken auf der Leinwand zu formen“; es schöpfe in seinem „Bemühen, die unsichtbare Welt der Vorstellungen, Gedanken und Ideen sichtbar zu machen, [...] aus einem unvergleichlich größeren Reservoir von Ausdrucksmitteln“ als der klassische Dokumentarfilm.¹⁷

Richters Werk gibt Leisers Porträt einen bestimmten Ton oder – um im filmgeschichtlichen Kontext zu bleiben – „Rhythmus“ vor: „Sämtliche Elemente eines Bildes vermag ich erst zu erfassen“, beschreibt Leiser sein Vorgehen, „wenn ich mir verschiedene Möglichkeiten der Wanderung der Kamera über dieses Bild vorstelle und die Details auswähle, bei denen ich verweilen möchte. Für jede

¹⁵ Ebd., S. 133.

¹⁶ Ebd., S. 134.

¹⁷ Hans Richter: Der Filmessay. In: Christa Blümlinger, Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien 1992, S. 198.

Sequenz muß ich einen Rhythmus finden, bei der Bewegung auf Wiederholungen verzichten oder diese bewußt einsetzen.“¹⁸

Für Leiser sind seine Filme mit Künstlern also immer auch eine Möglichkeit, die eigenen filmischen Verfahren zu überprüfen und weiterzuentwickeln. Sie dienen ihm einerseits als Ablenkung und Erholung von seinen Filmen über den Holocaust, den Nationalsozialismus und die atomare Bedrohung.¹⁹ Andererseits markieren sie Zäsuren formal-künstlerischer Art, in denen der Chronist, Sammler und Erzähler Leiser mit Verfahren der Materialbefragung experimentiert. Er selbst verglich sich einmal mit einem „Löschpapier, das die Abdrücke in unterschiedlicher Lesbarkeit festhält und zu einem neuen Muster zusammensetzt“.²⁰

Sammler und Erzähler. 1955 zeigte das Museum of Modern Art (MoMA) in New York die Fotoausstellung „The Family of Man“ mit 503 Fotografien von 273 Fotografinnen und Fotografen aus 68 Ländern, die verschiedene Ausschnitte und Episoden des menschlichen Lebens zum Gegenstand hatten. Darunter befand sich auch eine Fotografie des aus Russland stammenden jüdischen Fotografen Roman Vishniac. Sie zeigte einen Lehrer und eine Gruppe von Talmud-Schülern in einem osteuropäischen Shtetl. Vishniac war von 1935 bis 1939 durch Osteuropa gereist, um Foto- und Filmaufnahmen vom jüdischen Leben zu machen. Überzeugt davon, dass dieses Leben durch die Herrschaft der Nationalsozialisten in Deutschland und deren expansive Bestrebungen existentiell gefährdet sei, hatte Vishniac die Reise im Bewusstsein darüber angetreten, vielleicht als Letzter jüdischen Alltag und Kultur in Osteuropa zu dokumentieren.

Leiser hatte Vishniacs Aufnahme im Ausstellungskatalog von „The Family of Man“ gesehen. Vishniac aber war ihm bereits vorher ein Begriff gewesen. Als er nach seiner Flucht aus Deutschland in ein Kinderheim in Südschweden kam, lernte er dort ein Mädchen kennen, das von ihrem Vater erzählte, der durch Osteuropa reise, um dort lebende Juden zu fotografieren. „Er wolle“, so erinnert sich Leiser später an die damaligen Worte Mara Vishniacs, „wenigstens das Gesicht dieser Menschen retten, wenn er ihren Untergang nicht verhindern könne“.²¹

Für Leisers Arbeit sind diese einzigartigen Aufnahmen Vishniacs auf vielfältige Weise von Bedeutung. Einerseits tragen sie bereits das Erinnerungsgebot in sich. Sie sind entstanden, um ein Zeugnis von etwas zu hinterlassen, das kurz vor der Zerstörung stand. Ihr Hauptzweck war es, das Archiv einer verschwundenen jüdischen Welt zu konstituieren – in den letzten Tagen ihres Bestehens. Zum anderen markierten Vishniacs Film- und Fotoaufnahmen den Gegenpol zum visuellen Erbe der Nationalsozialisten, also den von den Tätern hergestellten Fotografien und

¹⁸ Leiser: *Auf der Suche nach Wirklichkeit*, S. 127.

¹⁹ Ebd., S. 125.

²⁰ Ebd., S. 126.

²¹ Leiser: *Gott hat kein Kleingeld*, S. 12.

Filmen von ihren Verbrechen, die Leiser in zahlreichen seiner Filme verwendete und mit Hilfe filmischer Verfahren umzuwerten versuchte: „Die historischen Aufnahmen aus den Ghettos und den Konzentrationslagern“, betonte Leiser, „sind fast ausnahmslos von Tätern gemacht, die Photographen verachteten die Menschen, die sie photographierten. Die Aufnahmen von Roman Vishniac zeigen, daß er sich selbst zu den verfolgten Juden zählt, die er auf seinen Reisen durch Osteuropa mit versteckter Kamera photographierte und filmte.“²²

1940 gelang es Vishniac mit seiner Familie Europa zu verlassen. Ein berühmtes Foto zeigt seine Tochter auf einem Schiff, im Hintergrund die Freiheitsstatue und die Skyline von New York. Wohl im Rahmen der Arbeit an ICH LEBE IN DER GEGENWART über Hans Richter entdeckte Leiser 1972 in New York Vishniacs Fotobuch *Polish Jews* (1947) mit den weiteren, nicht im Ausstellungskatalog von „The Family of Man“ dokumentierten, Aufnahmen und kontaktierte daraufhin den Autor.²³ Aus dieser Begegnung entstand auf Grundlage jener Fotografien der Film DIE VERSUNKENEN WELTEN DES ROMAN VISHNIAC, der 1978 uraufgeführt wurde. Ein Jahr später zeigte die Landesbildstelle Stuttgart eine Auswahl der Fotografien Vishniacs unter dem Titel „Eine versunkene Welt – Bilder eines Überlebenden“.²⁴

Für Leiser gehörten diese Aufnahmen, die 1979 auch im *Spiegel* teilweise abgedruckt wurden, „zu den Meisterwerken der Photographie“.²⁵ Darüber einen Film zu machen, war ihm vor allem deshalb wichtig, weil er „hier die Welt vor dem Holocaust darstellen konnte, aus der Sicht eines Zeugen, der ebenso wie ich dafür sorgen wollte, daß die Erinnerung an sie erhalten bleibt. [...] Bei Roman Vishniac wurden die Opfer des Massenmordes noch einmal lebendig.“²⁶

DIE VERSUNKENEN WELTEN DES ROMAN VISHNIAC ist nicht nur ein Dokumentarfilm über das zerstörte jüdische Leben in Osteuropa. Leisers Film beginnt in der Gegenwart im New York der 1970er Jahre. Zunächst porträtiert er Vishniac – als Erfinder und Entwickler, als Experimentator des Optischen, der sich dann – im Rahmen einer filmischen Zeitreise – in einen Zeugen verwandelt.

Mit diesem Anfang gibt Leiser das Setting seines Films vor: DIE VERSUNKENEN WELTEN DES ROMAN VISHNIAC funktioniert als filmische Versuchsanordnung, als Laboratorium der Erinnerung. Vishniacs Fotografien und Filme kommen in und durch Leisers Film zur Aufführung. Er macht lebendig, was sie konserviert haben.

DIE VERSUNKENEN WELTEN DES ROMAN VISHNIAC stellt ein lebendiges Archiv aus kaum publiziertem Material her, das vorgeführt und kommentiert wird. Die Materialien setzen Erinnerungsprozesse in Gang. Sie werden nicht bloß zur Illustration verwendet, sondern sind Teil eines Beziehungsgeflechts, das von

²² Leiser: *Auf der Suche nach Wirklichkeit*, S. 199.

²³ Leiser: *Gott hat kein Kleingeld*, S. 12.

²⁴ Bilder aus einer vernichteten Welt. In: *Der Spiegel*, Nr. 24, 11.6.1979, S. 198.

²⁵ Ebd.

²⁶ Leiser: *Auf der Suche nach Wirklichkeit*, S. 199.

zerstörten Lebenswelten aus der Vergangenheit in die Gegenwart des Exils reicht, das vom Sichtbaren (den Fotos und Filmen) zum Erzählbaren (den Erinnerungen Vishniacs) führt, das Gegenstand und Ergebnis einer filmischen Materialbefragung ist, an der der Fotograf ebenso teilnimmt wie der Filmemacher Erwin Leiser, zu dem die Landschaften – New York und das Schweizer Fextal – genauso beitragen wie die Orte jüdischen Lebens in Osteuropa, die nur noch in überlieferter Form als Schwarzweißaufnahmen existieren.

DIE VERSUNKENEN WELTEN DES ROMAN VISHNIAC ist ein wichtiges Bindeglied in Leisers Werk. Der Film stellt eine Beziehung her zwischen den Künstlerfilmen und den Chroniken der Katastrophen, zu denen vor allem Leisers fortgesetzte Versuche zählen, den Mord an den europäischen Juden zu greifen und zu begreifen.

Was sich schon in seinen frühen Chroniken wie MEIN KAMPF und EICHMANN UND DAS DRITTE REICH andeutete, wird nun offenbar: Die Spuren müssen zum Sprechen gebracht werden, das visuelle Erbe der Vergangenheit kann nur durch Verfahren der Materialbefragung freigelegt werden. Es ist daher wohl kein Zufall, dass DIE VERSUNKENEN WELTEN DES ROMAN VISHNIAC einer der offensten und experimentellsten Filme Leisers geworden ist. Dabei betont er die Bedeutung des sich erinnernden Zeugen, welcher in den frühen Kompilationsfilmen noch weitgehend abwesend war, jedoch im Spätwerk Leisers immer wichtiger wurde.

Gerade in DIE VERSUNKENEN WELTEN DES ROMAN VISHNIAC kristallisiert sich die Essenz von Leisers Werk heraus, die der Regisseur selbst einmal so beschrieben hat: „Der gemeinsame Nenner für alle meine Arbeiten ist der Wunsch, in einer Welt, die immer unmenschlicher wird, die ständige Möglichkeit des Menschlichen aufzuzeigen. Meine Filme untersuchen immer die ‚Condition humaine‘. Ich versuche, in Einzelschicksalen ein kollektives Geschehen sichtbar zu machen.“²⁷

ICH LEBE IN DER GEGENWART – VERSUCH ÜBER HANS RICHTER

Schweiz 1973 / Regie und Produktion: Erwin Leiser / Kamera: Bert von Munster (USA), Otmar Schmid (Schweiz) / Ton: Barbara Kopple (USA), René Martinet (Schweiz) / Montage: René Martinet / Sprecher: Peter Oehme / Produktion: Eine Erwin Leiser Produktion im Auftrag des ZDF und des Schweizer Fernsehens

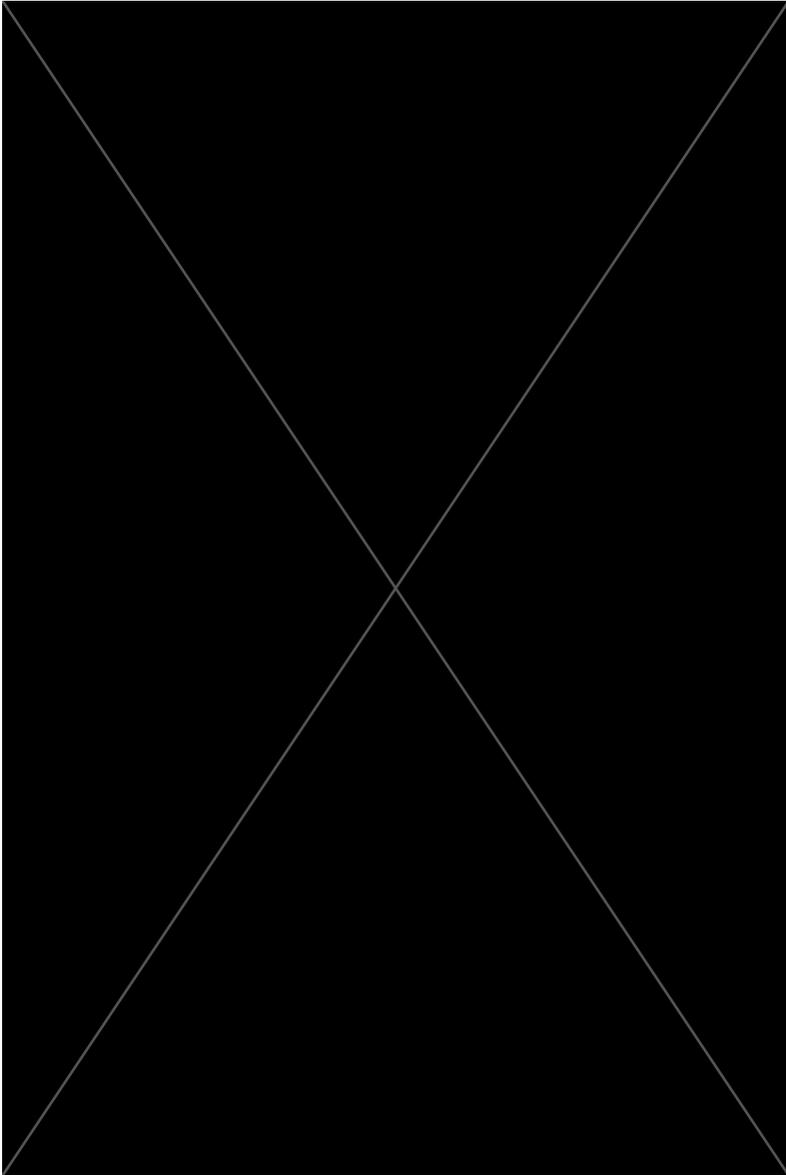
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 16mm, s/w und Farbe, Ton, 45 Minuten

DIE VERSUNKENEN WELTEN DES ROMAN VISHNIAC

Schweiz 1978 / Regie und Produktion: Erwin Leiser / Kamera: Otmar Schmid, Peter Warneke, E. Kollmar / Schnitt: Leonard Trumm, Margaret Harris

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 16mm, s/w und Farbe, Ton, 42 Minuten

²⁷ Ebd., S. 125.



Messgerät für Filmbeleuchtung, Ufa Baumuster II (oben) und Luxmeter nach Edmund Zierold (aus: Richard Schmidt, Adolf Kochs: *Farbfilmtechnik. Eine Einführung für Filmschaffende*. Berlin 1943, S. 104–105)

Dirk Alt und Karl Stamm

Qualitätssteigerung für den deutschen Farbfilm Ein Farblehrfilm für die Filmschaffenden 1944/45

FilmDokument 148, 14. Januar 2013

Während der Zweite Weltkrieg seinem Höhepunkt entgegentrieb, reüssierte die verstaatlichte deutsche Filmindustrie auf dem Gebiet des Farbfilms, das bis dahin vor allem eine Domäne Hollywoods gewesen war. Doch um die Quantität und Qualität der deutschen Farbfilmproduktion weiter zu heben, wurde auch die technische Schulung der Filmschaffenden immer dringlicher. Im Bundesarchiv, vor allem in den Akten der Reichsfilmintendanz und des „Büros Winkler“, sowie im Betriebsarchiv der Agfa-Filmfabrik Wolfen haben sich Relikte zweier unvollendet gebliebener Lehrfilme erhalten, die für diesen Zweck hergestellt werden sollten. Bei einem handelt es sich um den 1944 projektierten Film *DIE WELT IN FARBEN*, der intern als „Farblehrfilm 5240“ geführt wurde. Das zweite Vorhaben, das Hans Carl Opfermann im Auftrag Max Winklers im Frühjahr 1945 bearbeitete, trug den Titel *Wir sparen Farbfilm*.¹ Beide Filmvorhaben sollten durch Veranschaulichung der Farbfilm-Praxis Misserfolge möglichst im Vorfeld vermeiden helfen. Im Folgenden soll ihre Entstehungsgeschichte dargestellt und ihre Funktion im Kontext der deutschen Farbfilm-Strategie untersucht werden, wobei der Blick sowohl auf die NS-Auslandspropaganda als auch auf die Zukunftserwartungen der Filmindustrie gelenkt werden soll.

Perspektiven der deutschen Farbfilmproduktion. Nachdem die 1930er Jahre in Deutschland von einem technischen Wettlauf konkurrierender Farbfilmverfahren geprägt waren, trat die Ufa mit der Übernahme des Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahrens im Sommer 1939 in eine neue, entscheidende Phase. Unter Prestige-Gesichtspunkten war die immer wieder hinausgezögerte Entscheidung zur Herstellung farbiger Spielfilme längst überfällig, hatten doch Amerikaner und Briten dank des dreifarbigigen Technicolor-Verfahrens bereits eine kontinuierlich wachsende Farbfilmproduktion ins Leben gerufen. In Deutschland existierte ab 1942 zwar eine laufende Spielfilmproduktion in Farbe, doch waren dieser aufgrund knapper Ressourcen (Rohfilmfabrikation, Farbentwicklungs- und -kopierkapazitäten) enge Grenzen gesetzt. Erst ein Jahr vor Kriegsende ermöglichte die Inbetriebnahme weiterer Farbkopieranstalten u. a. in Prag und Wien eine sprunghafte Ausweitung der deutschen Farbfilmproduktion: Für die Saison 1944/45 wurden nicht weniger als sieben Spielfilmvorhaben in Angriff genommen, von denen vier in der

¹ Vgl. Boguslaw Drewniak: *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987, S. 668.

Nachkriegszeit als „Überläufer“ ausgewertet wurden und drei unvollendet blieben. Ursprünglich hatte man für 1945 die Herstellung von 15 bis 18 Farbspielfilmen angestrebt.²

Diese Entwicklung spiegelte sich in der deutschen Fachpublizistik: Die offiziöse Publikation *Der Deutsche Film 1943/44 - Kleines Film-Handbuch für die deutsche Presse* brachte vier Beiträge zum Thema „Farbfilm“, u. a. von den Regisseuren Veit Harlan und Helmut Käutner.³ Der letzte erschienene Band dieser Reihe, *Der Deutsche Film 1945. Kleines Film-Handbuch für die deutsche Presse*, enthielt im Abschnitt „Film und Farbe“ fünf Beiträge, die u. a. von Produktionschef Alf Teichs und Kameramann Bruno Mondt beigesteuert wurden. Der Bitte um Nachdruck der redaktionellen Beiträge kam das einzig verbliebene Film-Fachorgan, die wöchentlich erscheinenden *Film-Nachrichten*, in ihren letzten vier Ausgaben (Nr. 9–12, 1945) nach, jeweils auf der ersten Seite.

Fragt man nach den Gründen für die in Anbetracht der Zeitumstände erstaunliche Steigerung der Farbfilmproduktion im letzten Kriegsjahr, so geben die herausragenden Inlandseinspielergebnisse der bisherigen Agfacolor-Spielfilme darauf nur eine unvollständige Antwort.⁴ Ebenso wichtig war ihre Rentabilität auf den Märkten der besetzten, verbündeten und neutralen Staaten; ihre Ausfuhr wurde in kulturpolitischer und devisenwirtschaftlicher Hinsicht begrüßt und gefördert. Seit DIE GOLDENE STADT zum Jahreswechsel 1942/43 ihren Siegeszug durch Europa angetreten hatte, erwiesen sich deutsche Farbspielfilme als Publikumsmagneten. Obwohl die Absatzgebiete im Ausland verloren zu gehen drohten oder bereits verloren waren, behielt die Herstellung exportgeeigneter Farbfilme auch im Produktionsjahr 1944/45 oberste Priorität: Mitte November 1944 forderte der Generaldirektor der Deutschen Filmvertriebs-GmbH Fritz Kaelber von den versammelten Produktionschefs, „schon jetzt [...] dafür Sorge [zu] tragen, dass eine möglichst große Zahl exportgeeigneter, insbesondere Farbfilme zur Verfügung steht, sobald wir unseren Export wieder aufbauen können.“⁵

² Diese Zahl gab Direktor Zimmermann von der Deutschen Filmvertriebs-GmbH auf der Firmen- und Produktionschefsitzung am 1.6.1944 bekannt. (Bundesarchiv, Berlin [BArch], R 2, 4845, Akte 164: Anlage I zur Niederschrift über die Produktions- und Firmenchefsitzung, S. 8.)

³ *Der Deutsche Film 1943/44 – Kleines Film-Handbuch für die deutsche Presse*. Hg. von der Deutschen Filmvertriebs-Gesellschaft durch Karl Klär. Berlin [o. J.].

⁴ Unter den erfolgreichsten 20 seit 1941 im Reich gespielten Produktionen befanden sich nach Stand vom November 1944 sämtliche bis dahin aufgeführte Farbspielfilme, auch der erst drei Monate zuvor zensierte Titel DIE FRAU MEINER TRÄUME. Auf dem ersten Platz rangierte DIE GOLDENE STADT. (BArch, R 109 II, 5, Sachstandsreferat von DFV-Direktor Zimmermann über den Inlands-Filmvertrieb auf der Firmen- und Produktionschefsitzung am 13.11.1944, S. 11.)

⁵ Manuskript „Unsere Auslandsbeteiligungen, ihre Lizenzverträge im Jahre 43/44 und ihre voraussichtliche Entwicklung in 44/45“, S. 11. Referat von Generaldirektor Kaelber, vermutlich gehalten auf der Firmen- und Produktionschef-Sitzung am 13.11.1944 (BArch, R 109 II, 5).

Damit war nicht nur das wirtschaftliche Interesse an der Farbfilmproduktion klar umrissen, sondern auch der kulturpolitische Kontext, in den sich diese Bemühungen einordnen lassen: Agfacolor als Medium der Auslandspropaganda, die zum Ende des Zweiten Weltkriegs vor allem die neutralen Staaten adressierte. Darunter fallen die farbigen Kulturfilme, etwa die im Auftrag der Reichsbahnzentrale für den deutschen Reiseverkehr (RDV) hergestellten Landschaftsfilme, die die Auslandsabteilung der Ufa in ihren Filialländern einsetzen wollte,⁶ und die 1944 vom Propagandaministerium angeordnete Produktion der farbigen Monatsschau für das Ausland PANORAMA.

Für die Farbfotografie lässt sich ein ähnliches Phänomen bei der Zeitschrift *Signal* feststellen, einem der wichtigsten Organe deutscher Auslandspropaganda. Im Frühjahr 1944 erhielt dieses großformatige Magazin einen vierfarbigen Umschlag. Dafür entfielen vier Farbseiten im Innenteil – mit Ausnahme von Sprachversionen, die in den neutralen Staaten (Portugal, Schweden, Schweiz, Spanien) vertrieben wurden. Damit erhöhte sich der Farbanteil für diese Ausgaben um 50 Prozent.⁷ In diesen Zusammenhang passt auch, dass im Juni 1944 erwogen wurde, eine illustrierte Filmzeitschrift als Monatsschrift für das Ausland herzustellen, und zwar im Stil von *die neue linie* oder *Signal*, vielleicht aber auch noch in einem „dritten neuen Stil“ – also vermutlich mit farbigen Teilen.⁸ Diesen Eindruck bestätigt ein Schriftwechsel zwischen der Bavaria-Filmkunst und der Filmfabrik Wolfen vom März 1944, in dem die Bavaria die Herstellung farbiger Druckvorlagen von Motiven ihres Films *KÜNSTLER BEI DER ARBEIT* von Walter Hege „für eine repräsentative, im Auftrage des Ministers vorzubereitende Filmzeitschrift“ erbat.⁹

Farbfotos bzw. Farbfilme erschienen also neben einer entsprechenden Themenauswahl und Diktion offenbar besonders geeignet, im Ausland ein günstiges Deutschland-Bild zu vermitteln: Die naturfarbige Abbildung von Ausschnitten der Wirklichkeit konnte einerseits als Chiffre für Modernität und technischen Fortschritt wirken, andererseits Eindrücke von intakter kultureller und landschaftlicher Vielfalt transportieren und eine – trotz des Krieges – ungebrochene Lebensbejahung der deutschen Bevölkerung. Was genau man sich von dieser Art Außenwerbung gegenüber den neutralen Staaten versprach, bedarf noch der genaueren Klärung.

⁶ Dahingehende Verhandlungen mit der RDV wurden durch den Auslandsbeirat der deutschen Filmwirtschaft auf einer am 18.07.1944 stattgefundenen Sitzung beschlossen (BArch, R 109 III, 8, Protokoll Nr. 35/44, S. 2).

⁷ Freundlicher Hinweis von Alexander Zöller, Potsdam.

⁸ Niederschrift der Geschäftsführersitzung der Ufa-Film GmbH beim Reichsbeauftragten für die deutsche Filmwirtschaft am 19.6.1944, S. 4, Punkt 6 (BArch R 109 I, 1483).

⁹ Schreiben des Pressedienstes der Bavaria an Dr. Andreas Schilling / Wolfen vom 8.3.1944 (Industrie- und Filmmuseum Wolfen, Betriebsarchiv, A 15372).

Vom Kulturfilm zum Lehrfilm: Die Welt in Farben. Obwohl der deutsche Farbfilm im letzten Kriegsjahr einen bemerkenswerten technischen und ästhetischen Stand erreicht hatte, bildete er nach wie vor ein nur teilweise erschlossenes Terrain, zumal aus dem großen Kreis der Filmschaffenden bislang nur eine kleine Gruppe mit ihm praktisch in Berührung gekommen war.¹⁰ Bruno Mondì, der profilierteste Farbfilmkameramann im Spielfilmbereich, räumte im Frühjahr 1945 ein, „noch am Anfang“ zu stehen: „Jeder Tag [...] bringt neue Erkenntnisse, weitet unsere Erfahrung.“¹¹ Daher lag der Gedanke nahe, auch den übrigen Filmschaffenden die geheimnisvolle Materie des Farbfilms näherzubringen und sie von den bislang gemachten Erfahrungen profitieren zu lassen.

Für das Produktionsjahr 1943/44 kündigte die Kulturfilm-Abteilung der Ufa unter dem Titel *WELT IN FARBEN* einen „farbigen Kulturfilm über den Farbenfilm“ an, gestaltet von Dr. Martin Rikli und mit Kurt Stanke an der Kamera.¹² In einem Artikel des *Film-Kurier* vom Oktober 1943 wurde ausdrücklich begrüßt, „daß nun ein eigener Farbenfilm ‚Die Welt in Farben‘ einen Einblick auch in das Technische des deutschen Farbfilmverfahrens ermöglicht“. Im März 1944 genehmigte der Ufa-Vorstand den „Herren von Lagorio und Dr. Rikli für ihre Mitarbeit bei der Gestaltung des Agfacolor-Lehrfilms, die sie in ihrer Freizeit durchführen, eine besondere Vergütung.“¹³ Am 1. April 1944 beauftragte die Ufa Rikli mit dem Drehbuch und der Regie dieses Lehrfilms; der Leiter der Ufa-Farbfilmabteilung Alexander von Lagorio sollte an der Herstellung von Drehbuch und Film als „fachmännische[r] Berater“ mitwirken.¹⁴ Ausweislich eines vom 28. April datierenden Angebotsschreibens der Ufa übernahm – anstelle des bis dahin vorgesehenen Kurt Stanke – der Kameramann Hanns König zum 2. Mai das nun intern unter der Bezeichnung „Farblehrfilm 5240“ geführte Vorhaben. König hatte bereits als 1. Kamera-Assistent an *FRAUEN SIND DOCH BESSERE DIPLOMATEN* und 1940 als zweiter Kameramann bei *Heinz Pauls ARTILLERIE GREIFT EIN!* mitgewirkt.¹⁵ Ab Mai 1944 lieferte die Agfa-Filmfabrik Wolfen Agfacolor-Negativfilm für den „Farblehrfilm 5240“; die Ufa-Kulturfilmabteilung hatte u. a. 3.000 Meter Agfacolor-Negativ Typ G für Glühlichtaufnahmen bestellt.¹⁶

¹⁰ Allein vier der neun bis Kriegsende uraufgeführten Farbspielfilme stammten aus der Ufa-Herstellungsguppe Harlan.

¹¹ Mondì: Zum Thema Farbfilm IV. Drei Jahre hinter der Farbkamera. In: *Film-Nachrichten*, Nr. 12, 24.3.1945, S. 1.

¹² *Der Deutsche Film – Kleines Film-Handbuch für die deutsche Presse*, Ausgabe 1943/44, S. 223.

¹³ Protokoll der Ufa-Vorstandssitzung Nr. 1561 vom 15.3.1944, Punkt 17 (BArch, R 109 I, 1716).

¹⁴ Personalakten der Reichsfilmkammer (RFK): Filmnachweis Martin Rikli (BArch, RK, P 13).

¹⁵ Personalakten der RFK: Filmnachweis Hanns König (BArch, RK, P 8).

¹⁶ Schreiben der Afifa (Aktiengesellschaft für Filmfabrikation) an die I.G. Farbenindustrie AG, Abteilung Prüfstelle (Wolfen) vom 12.5.1944 und Schreiben der I.G. Farbenindustrie AG an die Afifa betr. Agfacolor-Negativ für Farblehrfilm vom 19.5.1944 (IFM Wolfen, Betriebsarchiv, A 15260).

In der zweiten Jahreshälfte 1944 verwischen sich die Spuren des Rikli-Lagorio-Farblehrfilms. Am 6. Januar 1945 teilte Tobis-Direktor Karl Julius Fritzsche Max Winkler mit: „Der von mir angeregte Agfacolor-Farblehrfilm geht seiner Vollenendung entgegen.“¹⁷ Am 10. Januar 1945 schrieb Winkler an die Produktionschefs der Ufa und der Terra, Wolfgang Liebeneiner und Alf Teichs: „Auf Grund einer vor etwa sechs Monaten in einer Produktions- und Firmenchefsitzung von Herrn Fritzsche gemachten Anregung habe ich der Universum-Film A.G. den Auftrag gegeben, durch ihre Kulturfilmabteilung unter der Oberleitung des Herrn Direktor Grieving einen Agfacolor-Farblehrfilm herzustellen, der allen Filmschaffenden des deutschen Films so schnell wie möglich zugänglich gemacht werden soll. Der Film hat große Unterstützung der Agfa gefunden und es existiert ein ausgezeichnetes Drehbuch.“¹⁸

Aus den zitierten Presseankündigungen und Dokumenten lässt sich ableiten, dass die Ufa-Kulturfilmabteilung durch den Schweizer Rikli, der bereits beim Kulturfilm *WOLKENSPIEL* (1943) Erfahrung mit Agfacolor gesammelt hatte, zunächst einen Beiprogrammfilm über die Farbfilmtechnik für die allgemeine Kinoauswertung produzieren wollte. Der Passus aus der Ufa-Vorstandssitzung vom März 1944 spricht dagegen von einem „Agfacolor-Lehrfilm“, der als Gemeinschaftsarbeit von Rikli und Lagorio entstehen sollte. Möglicherweise wurde durch die Initiative Fritzsches der zunächst für die öffentliche Aufführung angekündigte Kulturfilm im Laufe der Vorarbeiten thematisch zum Lehrfilm verschoben. An seine Stelle im Kulturfilmprogramm der Ufa könnte das durch Schriftquellen nicht dokumentierte Vorhaben *FARBE IM FILM* getreten sein, von dem im Bundesarchiv eine fragmentarische, vertonte Arbeitskopie von Ende 1944 oder Anfang 1945 überliefert ist.

FARBE IM FILM, dessen Kommentar vom Hauptsprecher der Deutschen Wochenschau Harry Giese gesprochen wurde, sollte mittels Ausschnitten diverser Ufa-Produktionen eine Leistungsschau des Agfacolor-Verfahrens bieten und dessen Überlegenheit gegenüber dem amerikanischen Technicolor-Verfahren beweisen. Technicolor-Aufnahmen waren im Film allerdings nicht enthalten. Der propagandistische Sprecherkommentar und der vollständige Verzicht auf technische Details lassen keinen Zweifel daran, dass *FARBE IM FILM* ein breites, auch internationales Publikum adressierte.

Aus der Formulierung Winklers von Januar 1945 ist hingegen ersichtlich, dass sich der Agfacolor-Lehrfilm *DIE WELT IN FARBEN* an die deutschen Filmschaffenden richten und kein normaler Beiprogrammfilm werden sollte. Dass Lagorio im Schreiben vom 10. Januar als „der führende Mitarbeiter dieses Films“ bezeichnet wurde, erklärt sich wohl dadurch, dass Martin Rikli bereits am 15. Dezember 1944 die Ufa verlassen hatte und in die Schweiz zurückgekehrt war.¹⁹

¹⁷ BArch, R 109 III, 7.

¹⁸ BArch, R 109 III, 7.

¹⁹ BArch, R 109 III, 7.

Interessant ist der Grund, warum sich Fritzsche am 6. Januar 1945 an Winkler wandte: „Die an dem Film arbeitende Gruppe möchte eine Anzahl Fehlschläge, die bei den verschiedenen Filmen gemacht wurden, zeigen und den Fehlschlag begründen. Die Produktionsleiter, Regisseure und Kameraleute der einzelnen Filme sträuben sich leider gegen die Herausgabe solcher Szenen“. Daher bat Fritzsche Winkler, an Liebeneiner und Teichs zu schreiben, „da ich dann hoffe, dass der Widerstand wegen Herausgabe dieser Szenen aufgegeben wird.“²⁰ Es ging, was die Ufa betraf, um *OPFERGANG* (1942–44), *KOLBERG* (1943–45) und *DIE FRAU MEINER TRÄUME* (1943/44), bei der Terra um *GROSSE FREIHEIT* NR. 7 (1943/44).

Auf die Anfrage von Winkler antwortete Liebeneiner am 17. Januar 1945 abwiegelnd: Einerseits gäbe es technische Schwierigkeiten bei der Auffindung von Restmaterial, „andererseits fürchten wir uns davor, Szenen, welche im Film selber gezeigt worden sind, in ihren Fehlern zu demonstrieren. Sollten wir daher kein genügendes Material finden, so würde ich vorschlagen, einige kurze Szenen zu stellen, die von vornherein mit den gewünschten Fehlern aufgenommen werden.“²¹ Von der Terra kam am 1. Februar 1945 die lakonische Antwort, fehlerhaftes Material von *GROSSE FREIHEIT* NR. 7 sei nicht mehr verfügbar.²² Warum für den angeblich fast fertigen Film noch Ausschussmaterial von farbigen Spielfilmen gesucht wurde, muss offen bleiben. Immerhin enthielt das bereits abgedrehte Material eine Schankszene vor einem Wirtshaus, in der die Folgen von Unter- und Überbelichtung gezeigt wurden.

Restmaterial des Rikli-Farblehrfilms. Der Rikli-Farblehrfilm wurde nicht vollendet. Erhalten sind im Bundesarchiv zehn Rollen (4.625 Meter) stummes Bildmaterial, eine Rolle Bild mit synchronem Ton (282 Meter) und drei Rollen Ton ohne Bild (1.432 Meter). Trotz seines fragmentarischen Zustands lässt das überlieferte Material weitreichende Schlüsse auf den Inhalt zu. Dem Lehrfilm lag eine rudimentäre Spielhandlung zugrunde, in der ein von Erich Dunskus dargestellter Produktionsleiter seinen ersten Farbfilm beginnt. Da er mit der Materie aber noch unvertraut ist, lässt er sich in den verschiedenen Abteilungen seines Hauses die auf den Farbfilm abgestimmten Verfahrensweisen erklären: Mit ihm gemeinsam besucht der Zuschauer den Filmarchitekten (Arthur Schröder), die Kostümberaterin und den Maskenbildner, bevor seine Augen in der Abteilung Bildtechnik auf ihre Farbtüchtigkeit geprüft werden. Bruchstücke dieser Szenen sind mit synchronem Ton erhalten,²³ ebenso eine Atelieraufnahme, die auf Anweisung des farbfilmkundigen Kameramanns

²⁰ BArch, R 109 III, 7.

²¹ BArch, R 109 III, 7.

²² BArch, R 109 III, 7.

²³ Dass die Reihenfolge der Szenen des vertonten Fragmentes der Filmhandlung entspricht, geht daraus hervor, dass der Produktionsleiter auf seine vorhergegangenen Gespräche mit

(Adolf Fischer) umgebaut werden muss, um eine optimale Lichtausbeute zu ermöglichen. Da diese mit Synchronon erhaltenen Szenenfragmente bereits eine Filmlänge von viereinhalb Minuten ausgemacht hätten, ist anzunehmen, dass das Gesamtwerk die für das Beiprogramm übliche Länge von 300 Metern überschritten hätte.

Weiteres Material der Szenen *Architekt*, *Kostümbereiterin*, *Maskenbildner*, *Bildtechnik* und *Atelieraufnahme* ist in stummer Form überliefert. Das stumme Material umfasst darüber hinaus Aufnahmen, die auf weitere Szenenkomplexe hinweisen – etwa die Außenaufnahmen vor einem Wirtshaus (Rollen 4 und 8) –, zum Teil aber auch keinen Bezug zur Filmhandlung erkennen lassen. Dies gilt beispielsweise für Ansichten des Schlossparks von Sanssouci (Rollen 4, 6 und 7), eine Spielszene mit einem Wanderer in Lederhosen (Rolle 3) und einige Landschaftsaufnahmen aus den winterlichen Alpen (Rolle 9), die laut Klappe im April 1944 von Kurt Stanke gedreht wurden.

Interessanter als die Filmhandlung erscheinen die technischen Details der Farbfilmherstellung, die vor allem das stumme Rohmaterial in einzigartiger Form dokumentiert. Die Bedeutungen der technischen Vorgänge, die auch für Fachleute mitunter nur schwer nachvollziehbar sind, lassen sich unter Zuhilfenahme des 1943 in der Schriftenreihe der Reichsfilmkammer erschienenen Bandes *Farbfilmtechnik* zum großen Teil verstehen und einordnen.²⁴ Einige der im Film gezeigten Schaubilder (z. B. zur Rotgrünblindheit) und Hilfsmittel (Ostwaldscher Farbkörper) sind identisch mit den Abbildungen dieser Publikation bzw. diesen auffällig ähnlich. Buch und Film stützten sich offenbar auf das gleiche Veranschaulichungsmaterial. Möglicherweise handelte es sich hierbei um Exponate der Ufa-Lehrschau, in der sich Rikli nachweislich selbst als Führer betätigte.²⁵

Die in dem Material enthaltenen Motive veranschaulichen im Einzelnen: Atelierkulissen beim Farbfilm: Verwendung geringreflektierender Holzoberflächen und abstrahlender Stoffe (Rolle 1), Farbvergleiche und -bestimmungen mit Hilfe von „Farbblocks“ und dem Ostwaldschen Farbkörper (Rolle 2),²⁶ Porträtstudien mit Typenbestimmung und Verwendung einer Schminkkartei (Rollen 2 und 3), Beleuchtungsstudien u. a. mit „Farbkohle“ und „Planiakohle“ (Rolle 5), Einsatz von Messgeräten wie das Luxmeter an den Aufnahmeobjekten (Rollen 4–6),²⁷ Farbentwicklung und -kopierung, wahrscheinlich bei der Afifa

dem Architekten und der Kostümbereiterin verweist und dem Maskenbildner gegenüber seinen dann folgenden Besuch in der Abteilung Bildtechnik ankündigt.

²⁴ Richard Schmidt, Adolf Kochs: *Farbfilmtechnik. Eine Einführung für Filmschaffende*. Berlin 1943.

²⁵ Berichte der Ufa-Lehrschau (BArch, R 109 I, 5105).

²⁶ Zum Farbkörper nach Wilhelm Ostwald siehe Schmidt, Kochs: *Farbfilmtechnik*, S. 32–35.

²⁷ Vgl. Schmidt, Kochs: *Farbfilmtechnik*, S. 102–106.

(Rolle 6), und Prüfung von Positiven und Negativen in einem Betrachtungsgerät mit Luminophorlicht²⁸ (Rolle 7), Schnitтарbeiten am Farbfilm (Rolle 6).

Während die mit synchronem Ton erhaltenen Szenen höchstens populärwissenschaftlichen Anspruch haben, lassen die ohne Bild überlieferten Töne einen starken Praxisbezug erkennen und weisen beinahe Lehrbuch-Charakter auf. Ein Beispiel aus dem Tonmaterial ohne Bild: „Das A und O einer guten Farbaufnahme ist die richtige Belichtung. Unterbelichtet – überbelichtet – und hier die richtige Belichtung. [...] Um die richtige Belichtung zu treffen, kann der Kameramann sich nicht immer auf sein Auge und sein Lichtempfinden verlassen. Er muss mit einem Belichtungsmesser arbeiten. Dieser wird bei Außenaufnahmen nicht nach der Lichtquelle, sondern dem aufzunehmenden Objekt zu gerichtet. Da es sicherer ist, eher etwas überzubelichten als unterzubelichten, stellen wir unseren Belichtungsmesser zur Zeit auf eine Empfindlichkeit des Rohfilms ein, die zwischen 13/10 und 15/10 DIN liegt. Es empfiehlt sich, immer mit demselben System zu arbeiten. Ein wichtiges Hilfsmittel zur Ermittlung der richtigen Farbe in der Kopieranstalt ist die Grautafel, die vor jeder neu eingelegten Filmrolle bildfüllend aufgenommen werden muss.“

Die überlieferten Bild- und Tonaufnahmen zum Rikli-Farblehrfilm stellen der Farbfilmforschung einen reichhaltigen Fundus zur Verfügung, mit dem sich damalige Arbeitsprozesse hochwertig bebildern lassen, die man sonst nur in Texten beschrieben findet.

Wir sparen Farbfilm – Umriss eines Lehrfilms vom Frühjahr 1945. Mit dem Scheitern des Rikli-Films war das Thema Agfacolor-Farblehrfilm jedoch nicht vom Tisch. In zeitlicher Überlappung wird aus den Akten des Bundesarchivs ein weiteres Projekt greifbar, das offenbar Anfang Dezember 1944 unter dem Betreff „Qualitätssteigerung für den deutschen Farbfilm“ begann.

Am 8. Dezember 1944 schrieb Winkler an Goebbels: „Der Sektor der Forschungsgesellschaft für Funk- und Tonfilmtechnik, der sich mit kriegswichtigen Aufgaben der Farbfilmforschung befasst, hat ein neues Verfahren ausgearbeitet und auch bereits erprobt. Dieses Anwendungsverfahren erlaubt, zukünftig bei gleichzeitiger Einsparung von ins Gewicht fallenden Materialmengen und bei geringerem Arbeitsaufwand, Agfacolor-Farbfilm überlegener Qualität herzustellen. Die Unterweisung und Schulung der infrage kommenden Regisseure kann nur unter Gegenüberstellung von Beispielen und Gegenbeispielen erfolgen. Zum Nachweis der grundsätzlichen Überlegenheit des deutschen Verfahrens sollen ausgewählte Szenen an sich erfolgreicher amerikanischer Farbfilm ausgesucht und in kurzen Stücken oder Standbildern im Rahmen eines Schulfilms vereinigt werden. Zu diesem Zwecke ist es erforderlich, dass der Leiter der entsprechenden Abteilung der Forschungsgesellschaft, der Chemiker Ingenieur H. C. OPFERMANN das vorhandene Farbfilmmaterial ausländischen Ursprungs

²⁸ Vgl. Schmidt, Kochs: *Farbfilmtechnik*, S. 91.

sichtet, um einzelne Filme zur Auswertung für den bezeichneten Zweck vorzuschlagen zu können.“²⁹

1942 hatte der Chemiker, Ingenieur und Foto- und Filmfachpublizist Hans Carl Opfermann, dessen Fähigkeiten durchaus umstritten waren,³⁰ die Leitung der in Tomerdingen bei Ulm angesiedelten Abteilung Farbpsychologie der aus dem Kulturfilm-Förderungsfonds finanzierten Forschungsgesellschaft für Funk- und Tonfilmtechnik e.V. übernommen. Diese arbeitete seit ihrer Gründung 1940 auch an der „Lösung des Farbfilmproblems“, mit dem sich – so der Präsident der Forschungsgesellschaft Prof. Walter Friedrich von der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin – zuvor „allein die industriell gebundene Forschung“ beschäftigt hatte. „Ihre im Laufe der Jahre erzielten Ergebnisse sind aber für die allgemeine Industriepraxis immer noch unzureichend, da sie nur bestimmte einseitig brauchbare Verfahren darstellen. Es fehlte eine umfassende allgemein gültige wissenschaftliche Grundlagenkenntnis. Damit mangelte es zugleich für die Praxis an einer fruchtbaren theoretischen Erfassung der physikalischen, chemischen und psychologischen Zusammenhänge.“³¹ Hier sollte die Grundlagenarbeit der zur Forschungsgesellschaft zusammengeschlossenen Institute und Einrichtungen Abhilfe schaffen. Erstaunlich ist, dass man sich vor allem auf die additive Farbsynthese konzentrierte, die durch den allgemeinen Durchbruch der subtraktiven Verfahren erheblich an praktischer Bedeutung verloren hatte. Mit welchen Forschungsaufgaben Opfermann im Detail betraut war, ist aus den vorliegenden Quellen nicht ersichtlich. In einem Interview aus dem Jahr 1991 berichtete er davon, Vorträge vor deutschen Kameramännern gehalten, ihnen amerikanische Farbfilme aus dem Reichsfilmarchiv vorgeführt und Instruktionen erteilt zu haben, „wie man so etwas bei uns in Agfacolor auch hinkriegen kann.“³²

Die gleiche Funktion sollte offenbar Opfermanns Lehrfilm erfüllen: Für seine Zwecke wurden diverse Technicolor-Filme aus dem Reichsfilmarchiv angefordert, darunter *GONE WITH THE WIND* (USA 1939). Zunächst war die Sichtung

²⁹ BArch, R 109 III, 15.

³⁰ Frank Maraun (i.e. Erwin Goelz), Nachwuchschef der Reichsfilmintendanz, urteilte 1942 über Opfermann, er sei ein „durch und durch unkünstlerischer Typus“, sein Manuskript „Dramaturgie“ unlesbar und seine Fragestellungen so unfruchtbar, „daß niemand sich für die Antworten auf seine Fragen interessieren kann.“ (BArch, R 109 II, 18, Aktennotiz vom 21.7.1942 betr. „Dramaturgie“ von Opfermann.) In einem Interview mit Guido Wenzl von 1991 charakterisierte sich Opfermann selbst unbescheiden, er sei der „einzige Filmsachverständige für Wissenschaft, Technik und Kunst“ gewesen, „für alle drei Gebiete [...] der einzige in Europa“. (Wenzl: *Die Anfänge des farbigen Kinofilms in Deutschland, unter besonderer Berücksichtigung des Agfacolor-Verfahrens und der ersten farbigen Spielfilme*. Diplomarbeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München 1991, S. 273.)

³¹ Bericht der Forschungsgesellschaft für Funk- und Tonfilmtechnik e.V. 1941/42, S. 2 (BArch, R 109 I, 434).

³² Wenzl: *Die Anfänge des farbigen Kinofilms in Deutschland*, S. 272.

von 26 britischen und amerikanischen Technicolor-Filmen und „einige[n] farbige[n] amerikanische[n] Reisekulturfilme[n]“ geplant.³³ Opfermann dürfte in diesen Kopien geeignetes Klammermaterial gesucht haben, das er in seinem Film passenden Agfacolor-Proben gegenüberstellen wollte.³⁴

Am 29. Januar 1945 hielt er einen mehrfach verschobenen Farbfilm-Lehrvortrag im Verwaltungsgebäude der Ufa am Dönhoffplatz, an dem neben Winkler, Direktoren mehrerer Produktionsfirmen und dem Reichsfilmintendanten Hans Hinkel auch die Regisseure Veit Harlan und Helmut Käutner teilnahmen.³⁵ Am 19. Februar lag dann die Genehmigung Hinkels für die Herstellung des Farblehrfilms vor; Winkler konnte nun der Außenstelle Tomerdingen der Forschungsgesellschaft den Auftrag erteilen, „das Drehbuch anzufertigen und mir möglichst bald vorzulegen.“³⁶ Das Vorhaben verzögerte sich aber erneut, da die Opfermann zur Verfügung gestellten ausländischen Filmkopien durch einen Fliegerangriff am 3. Februar beschädigt worden waren.³⁷

Am 16. März berichtete Winkler Hinkel, dass Opfermann das Drehbuch für einen Lehrfilm mit dem Titel *Wir sparen Farbfilm* vorgelegt habe. Winkler wollte die Bavaria bitten, Opfermann die Herstellung des Films in Geiseltage zu ermöglichen. Das Schreiben endete mit dem Absatz: „Es dürfte sich gerade mit Rücksicht auf unsere politische Lage empfehlen, die Angelegenheit geheim zu behandeln. Ob das später nach Fertigstellung des Films noch eine Notwendigkeit sein wird, kann ja entschieden werden, wenn der Film fertig ist.“³⁸ Hinkel stimmte dem Projekt und der Geheimhaltung vier Tage später zu und bat

³³ Entwurf des Schreibens Winkler an Goebbels vom 5.12.1944, betr. Qualitätssteigerung für den deutschen Farbfilm, S. 1–2 (BArch, R 109 III, 15).

³⁴ Details über die technische Realisierung dieses Vorhabens sind nicht bekannt. Da Technicolor-Kopien wenn überhaupt nur unter Farbverfälschungen auf Agfacolorfilm hätten kopiert werden können, ist anzunehmen, dass Opfermann die benötigten Szenen direkt aus den ihm zur Verfügung gestellten Kopien entnehmen und sie mit Agfacolor-Szenen zusammenschneiden wollte. Solche Gegenüberstellungen hatte es bereits Jahre früher gegeben, um Vergleichsbetrachtungen zwischen verschiedenen Farbverfahren anstellen zu können. Die im Bundesarchiv-Filmarchiv lagernde Nachkriegsfassung des 1939 von der Agfa zusammengestellten Films AUSSCHNITTE VERSCHIEDENER SUBTRAKTIVER UND ADDITIVER FARBFILM-AUFNAHMEN, zeigt etwa Farbproben nach dem Schablonen-Kolorier-Verfahren Pathécolor, nach Agfa-Bipack / Uficolor, nach dem Kornrasterverfahren, nach Dreifarben-Technicolor, Gasparcolor, Agfa-Pantachrom, Material aus EIN AGFACOLOR-FILM, AUFGENOMMEN IM HERBST 1937 (R: Alexander von Lagorio, 35mm-Umkehrfilm) und einen Ausschnitt aus PARAD MOLODOSTI / SPORTPARADE IN MOSKAU (UdSSR 1946) nach dem Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahren.

³⁵ BArch, R 109 III, 15.

³⁶ BArch, R 109 III, 15.

³⁷ Schreiben Winkler an das Reichsfilmarchiv vom 10.3.1945 und an Goebbels vom 12.3.1945 (BArch, R 109 III, 15).

³⁸ Schreiben Winkler an Hinkel am 16.3.1945 (BArch, R 109 III, 15).

darum, vor Drehbeginn über Regie, Besetzung und Dispositionen der Bavaria informiert zu werden, um dann die Genehmigung von Goebbels einzuholen.³⁹ In Anbetracht des Datums kann man davon ausgehen, dass *Wir sparen Farbfilm* nicht mehr in die Produktion ging.

Schlussstrich bei Kriegsende. Die späten Bemühungen um die Produktion der Farblehrfilme von Rikli und Opfermann illustrieren zwei parallele Tendenzen in den letzten Jahren des NS-Staates: das Bestreben der Filmindustrie, durch Herstellung zugkräftiger Farbfilme den Boden für die Nachkriegszeit zu bereiten, und die Propagandastrategie des RMVP, den Farbfilm zur Vermittlung positiver Deutschlandbilder vor allem im neutralen Ausland einzusetzen. In diesem Punkt trafen sich ökonomische und politische Interessen und erlaubten die Fortsetzung der Farbfilmproduktion bis in die Schlussphase des Zweiten Weltkrieges.

Während sich das untergehende Regime des Farbfilms bis zuletzt als Instrument seiner Kulturpropaganda bedienen konnte, wurden die Hoffnungen der Filmindustrie von den Ereignissen überrollt und begraben. Ludwig Klitzsch, der im Frühjahr 1945 die Bilanzen der Ufa-Filmkunst GmbH prüfte, verfasste am 17. Februar, als sich die Front seinem Gut Sternhagen in der Uckermark bereits auf ca. 50 Kilometer genähert hatte, ein Schreiben an die übrigen Vorstandsmitglieder, in dem er die glänzenden Gewinne des Unternehmens lobend hervorhob. Mit Blick auf die ungewissen Zukunftsaussichten kam er zu der Feststellung: „Die beste und zugleich zuverlässigste Form der Sicherung gegen Rückschläge wäre die Herstellung von wertvollen (tunlichst Farb-) Negativen, mit denen wir sogleich nach Kriegsende im In- und Auslande groß auftreten könnten. Denn weder Amerika noch England oder Frankreich und Italien werden zunächst große Filme anbieten können. Auf diese noch unbenutzten Negative, von denen also noch keine Kopien gezogen worden sind, könnte man sogar beträchtliche Abschreibungen machen. Aber alle diese Pläne, die übrigens im kleinen Kreise wiederholt überlegt worden sind, lassen sich heute nicht mehr verwirklichen.“⁴⁰

Nicht nur das: Auch vergingen nach der deutschen Kapitulation fünf Jahre, ehe in den beiden deutschen Teilstaaten wiederum eine farbige Spielfilmproduktion ins Leben gerufen werden konnte.

Die Autoren danken den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Bundesarchiv-Filmarchivs, vor allem Karin Kühn, für ihre Unterstützung und Hinweise.

³⁹ Schreiben Hinkel an Winkler am 20.3.1945 (BArch, R 109 III, 15).

⁴⁰ BArch, R 109 III, 24.

DIE WELT IN FARBEN

Deutschland 1944 / Produktion: Universum-Film AG, Berlin / Regie: Martin Rikli, Alexander von Lagorio / Kamera: Hanns König, Kurt Stanke / Darsteller: Erich Dunskus (Produktionsleiter), Arthur Schröder (Architekt), Adolf Fischer (Kameramann)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, Farbe, 282 Meter kombiniertes Bild-Ton-Positiv, 4.625 Meter stummes Positiv-Material, 1.432 Meter Ton ohne Bild.

Anmerkung: Der Film blieb unvollendet. Das Projekt, das in den Dokumenten auch unter dem Titel WELT IN FARBEN lief, trug den Arbeitstitel „Farblehrfilm 5240“. Der Archivtitel lautet „Dr. Rikli (Farblehrfilm)“.

FARBE IM FILM

Deutschland 1944/45 / Produktion: Universum-Film AG, Berlin

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, Farbe, Ton, 382 Meter (unvollständige Arbeitskopie)

Anmerkung: Der unvollendete Propagandafilm für das Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahren enthält u. a. Ausschnitte aus THÜRINGEN, DAS GRÜNE HERZ DEUTSCHLANDS, RÜGEN, FRAUEN SIND DOCH BESSERE DIPLOMATEN, DIE GOLDENE STADT, MÜNCHHAUSEN, IMMENSEE und KOLBERG.

Wir sparen Farbfilm

Deutschland 1945 / Regie: Hans Carl Opfermann

Anmerkung: Für dieses Projekt ist kein Filmmaterial nachweisbar; vermutlich ging das Projekt nicht in Produktion.

Ralf Forster

Von AGFA zu ORWO

Unternehmensfilme der Filmfabrik Wolfen 1950–1980

FilmDokument 140, 12. März 2012

Aus der Filmfabrik Wolfen kamen zwischen 1909 und 1945 einige der wichtigsten Innovationen auf dem Gebiet der Filmtechnik, darunter die bahnbrechende Erfindung des Agfacolor-Neu-Verfahrens im Jahr 1936. Nach dem Zweiten Weltkrieg durchlebte das 120 Kilometer südlich von Berlin gelegene, von der AGFA errichtete Werk eine wechselvolle Geschichte zwischen amerikanischer und sowjetischer Besetzung, Reparationen, Überführung in „Volkseigentum“ und sozialistischem Großbetrieb. In der DDR war die Wolfener Filmfabrik die einzige Herstellerin von Foto- und Kinefilm, ab 1964 unter dem neuen Warenzeichen ORWO (Original Wolfen), doch bei zunehmenden technischen und ökonomischen Schwierigkeiten. Seit 1994 ruht die Produktion fotochemischer Materialien. Heute bewahrt das Industrie- und Filmuseum Wolfen das Erbe dieser herausragenden Stätte der deutschen Wirtschafts- und Filmgeschichte.

In den letzten Jahren ist die Firmengeschichte der Filmfabrik durch eine Schriftenreihe und zwei Einzelpublikationen intensiv erforscht worden.¹ Keine Beachtung erfuhr dabei, dass Werk und Produktion in zahlreichen eigenen Werbefilmen repräsentiert worden waren. Dies erstaunt umso mehr, da sich das Werbemittel Film ja besonders eignen musste, um auf eine Erzeugnispalette hinzuweisen, die überwiegend Rohfilm für Foto und Bewegtbild umfasste. Werbefilme für AGFA- und ORWO-Film konnten sich demnach Strategien des innermedialen Verweizens bedienen. Ihre Beweiskraft gründete oft darauf, dass sie auf dem Material gedreht wurden, das es zu verkaufen galt.

Den Werbedarstellungen der Filmfabrik nach 1945 scheint dabei ein auch für andere Traditionsbetriebe in der DDR (z. B. Carl Zeiss oder Zeiss Ikon) gültiges Merkmal eigen zu sein, das nicht selten zu widersprüchlichen Aussagen führte: Mit Blick auf die internationale Kundschaft wurde ein historisch gewachsenes Unternehmen, also „Deutsche Wertarbeit“ betont. Zugleich sollten aber die neuen sozialistischen Produktionsverhältnisse und mithin ein neuer Produktcharakter

¹ Vgl. *Die Filmfabrik Wolfen. Aus der Geschichte*. Hg. v. Förderverein des Industrie- und Filmseums Wolfen (von 1998 bis 2002 sind 12 Hefte erschienen) sowie Silke Fengler: *Entwickelt und fixiert. Zur Unternehmens- und Technikgeschichte der deutschen Fotoindustrie, dargestellt am Beispiel der Agfa AG Leverkusen und des VEB Filmfabrik Wolfen (1945–1995)*. Essen 2009 und Rainer Karlsch, Paul Werner Wagner: *Die AGFA-ORWO-Story. Geschichte der Filmfabrik Wolfen und ihrer Nachfolger*. Berlin 2010.

ihren Niederschlag finden. In diesem Zusammenhang sind in der Werbung für das Inland und das Ausland Unterschiede festzustellen, die vor allem in der Sicht auf den Betrieb – einmal als spezifisch sozialistisch mit beachtlichen Sozialstandards und zum anderen als Hersteller weltmarktfähiger Erzeugnisse – lagen.

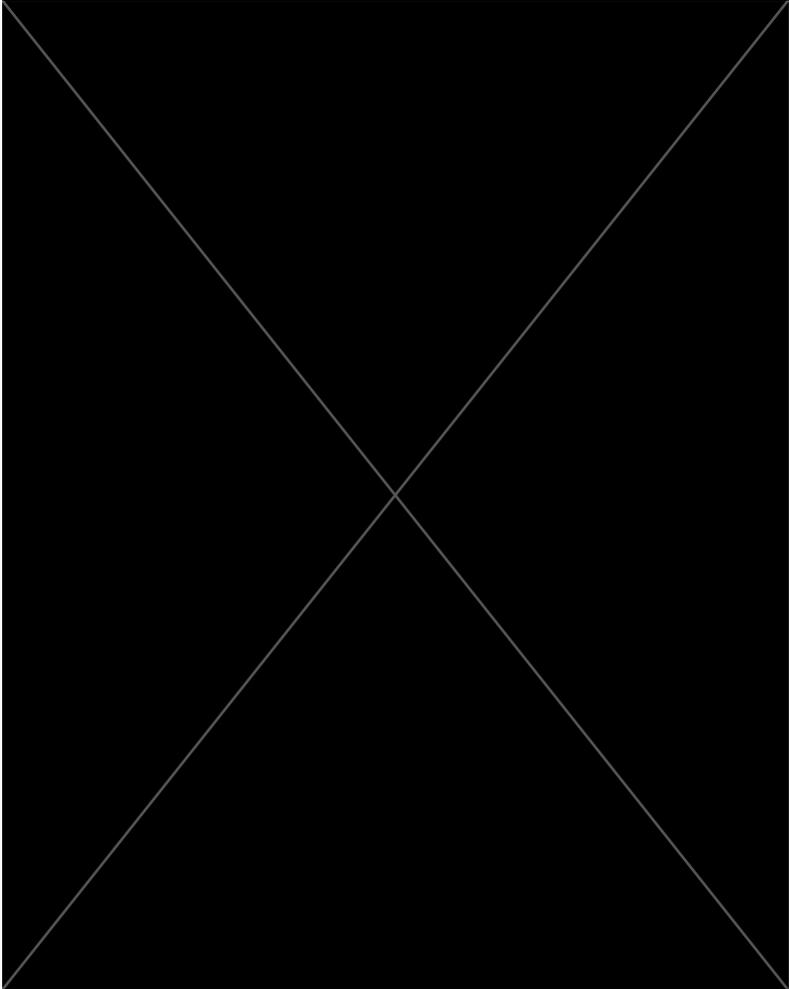
Wie die nachfolgend vorgestellte Auswahl von Werbe- und Imagefilmen für die Wolfener Filmfabrik nach 1945 zeigt, wurden ganz verschiedene Genres bedient. Außerdem wurden die Filme für unterschiedliche Zielgruppen konzipiert und unterschieden sich deshalb – und nicht nur durch den Herstellungszeitraum – inhaltlich und ästhetisch erheblich voneinander. Ihr Zweck bestimmte ihre Machart, schärfte den Blick auf den Betrieb und seine Produkte, lenkte den Grad von Wirklichkeitsabbildung. Diese „Realität des Dokumentarischen“ (Georges Franju) ist hier als Ergebnis eines Aushandlungsprozesses zwischen dem Auftraggeber Filmfabrik und dem jeweiligen Produzenten – der DEFA oder dem betrieblichen Amateurfilmstudio – zu sehen.²

Mit Film für den Film werben. Bei **FARBIG DURCH AGFACOLOR** handelt es sich vermutlich um den ersten Werbefilm der Wolfener Filmfabrik nach 1945. Sein Nebentitel „Ein Film der Agfa Filmfabrik Wolfen“ weist ihn als Produktion vor 1954 aus, denn in diesem Jahr wurde das Werk aus sowjetischem Eigentum in den volkseigenen Status überführt. Wahrscheinlich ab diesem Zeitpunkt tragen alle Werbemittel das Kürzel VEB für volkseigener Betrieb. Auch kommt das 1954 auf den Markt gebrachte AGFA-Color-Ultra-Filmsortiment in diesem Film noch nicht vor. Eine weitere Datierungshilfe gibt ein Auszug des Spielfilms der Wien-Film **FRÜHLING AUF DEM EIS** von 1951, der in den Agfacolor-Werbefilm eingeschnitten wurde: Er muss demnach zwischen 1951 und 1953 entstanden sein. Der Abspann mit dem AGFA-Firmenzeichen und der Zeile „Agfacolor kopiert im VEB Farbfilmkopierwerk Köpenick“ lässt das Ziel des Auftraggebers – der Sowjetischen Aktiengesellschaft Photoplenka – erkennen: Einerseits will man den altbekannten Markennamen wachhalten und andererseits dem Ausland nach den gestoppten Demontagen und der Kapazitätssteigerung vermitteln, dass in der DDR die komplette Agfacolor-Technologie von der Rohfilmherstellung in Wolfen bis zur Entwicklung und Kopierung im ehemaligen Kodak-Kopierwerk in Berlin-Köpenick angeboten werden kann.³

Qualitätsausweise der Agfacolor-Bearbeitung liefern dann verschiedene farbige Filmausschnitte bzw. Szenen, die eine Familie und ein professionelles Team beim

² Gérard Leblanc: *Poussières: Vorschrift des Realen versus Realität des Dokumentarischen*. In: Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (Hg.): *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*. Berlin 2007, S. 92–100, hier S. 92.

³ Ganz ähnliche Assoziationen will das Werbebeft *Farbfilm-Kopierwerk Köpenick* von 1951 des gleichnamigen volkseigenen Betriebes hervorrufen, der aus dem ehemaligen Kodak-Kopierwerk hervorgegangen war. „Der VEB Farbfilm-Kopierwerk Köpenick, das größte und modernste Kopierwerk, welches nach dem Agfacolorverfahren arbeitet, ermöglicht in- und ausländischen Filmherstellern die Verwirklichung ihrer farbigen Spiel-, Kultur-, Lehr- und Werbefilm-Vorhaben.“ Die Broschüre ist im Filmmuseum Potsdam überliefert.



FILM UND FASER (1960): Der AGFA-Pavillon in Berlin, die neuen Herren des Werkes, Kunstfaserproduktion, das soziale Werk: Poliklinik und Kindergarten, Werbeabspann.

Dreh zeigen. Bemerkenswert ist hier weniger das eher lose Aneinanderfügen von Filmauszügen, die nur durch den Kommentar zusammengehalten werden, als das breite Spektrum, in dem der Agfacolor-Film „zu Hause“ sein soll: Er findet sich in der 16mm-Filmkassette für den Heimgebrauch (vorgeführt von einer Frau und einem Kind, was den „kinderleichteren“ Umgang akzentuieren soll), in Wochenschauaufnahmen (obwohl es in dieser Zeit keine farbigen Wochenschauen gab), in Werbefilmen, Kulturfilmen und wissenschaftlichen Lehrfilmen bis hin zum großen Spielfilmset im Kunstlichtatelier.

In den Sujets wird die Exportorientierung genauso deutlich wie das Zitieren ästhetischer Lösungen, die für den Agfacolor-Film der NS-Zeit typisch gewesen waren. So dürfte das vorgeführte Seiffener Spielzeug (Riesenrad, Stromlinien-Pkw) nicht im Inland zu haben gewesen sein, und die beiden integrierten Spielfilme – DAS KALTE HERZ (DDR 1950) und FRÜHLING AUF DEM EIS (Österreich 1951) – sollten sicher eine Verbreitung des Wolfener Farbfilms signalisieren, die über die Grenzen der DDR hinausreichte.⁴

An den Agfacolor-Film vor 1945 knüpfen die Sequenzen aus der Porzellanmanufaktur Meißen (rein handwerkliche Arbeit, keine industrielle Produktion) und der Besuch einer „urdeutschen“ Kulturfilmschmiede an: dem einst in Ufa-Hand befindlichen DEFA-Biologiefilm. Gerade entsteht die mikroskopische Zeiträufelaufnahme eines Süßwasserpolypen. Standesgemäß hebt der Kommentar dazu die Naturtreue des Wolfener Farbfilms hervor. Das Schlussujet sollte potentielle Kunden an deutsche Agfacolor-Schlager wie DAS BAD AUF DER TENNE (1943) und besonders DIE FRAU MEINER TRÄUME (1944) erinnern: Als Beispiel für eine große Studioinszenierung wird eine Ballett-Nummer in historisch-holländischem Ambiente aus FRÜHLING AUF DEM EIS eingeblendet.

Auch die Farbfilme THAT'S ORWO (1967) und LICHTSPIELE (1979) zeichnen sich durch das kaleidoskopartige Auffächern potentieller Anwendungsgebiete des Wolfener Produkts aus, das nun unter dem Label ORWO lief. Doch kommt es hier zu komplexeren und technisch anspruchsvolleren Darstellungen, die – da es sich wiederum um Exportwerbung handelt – zunächst auf das Beachten internationaler Trends im repräsentativen Unternehmensfilm zurückgeführt werden können. Dazu zählten Zukunftsvisionen, die in solchen Firmenauftritten die optimistische, nach vorne gerichtete Sicht verstärken helfen sollten, nach dem Motto: Wir zeigen Euch schon mal, wie gut es einmal sein wird.⁵ In THAT'S ORWO ist es das

⁴ FRÜHLING AUF DEM EIS entstand im sowjetischen Sektor Wiens. Die dort produzierten Farbfilme wurden im Rahmen des Filmaustausches im Farbfilmkopierwerk in Berlin-Köpenick kopiert. Für den Einsatz dieser Filme in der DDR mussten im Import keine Devisen gezahlt werden. Die Internationalität beschränkte sich zu diesem Zeitpunkt weitgehend auf den sowjetischen Einflussbereich. (vgl. Ralf Schenk: Ein bisschen Liebe, ein bisschen Musik. In: *filmarchiv* 03, 2004, S. 99–107)

⁵ Vgl. Richard Prelinger: Zukunftsvisionen im Unternehmensfilm. In: Beate Hentschel, Anja Casser (Hg.): *The Vision Behind. Technische und soziale Innovationen im Unternehmensfilm ab 1950*. Berlin 2007, S. 16–26, hier S. 18.

Ausrufen der „Weltsprache Fotografie“ verbunden mit der Hoffnung, die Kommunikation zwischen den Menschen, ihr Verstehen untereinander, durch den ORWO-Film auf eine höhere Stufe zu heben.

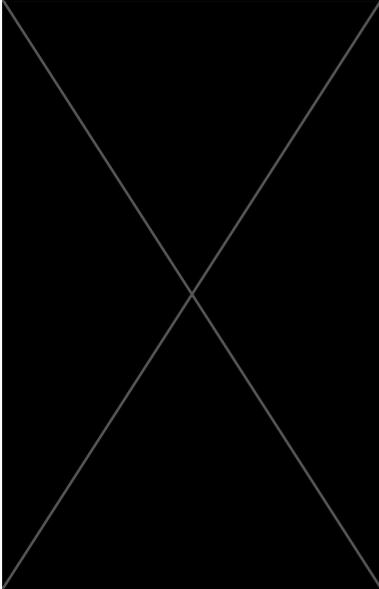
Bildzitate des wissenschaftlich-technischen Fortschritts (Fotografien aus dem All, Röntgenfilm, Luftbild, Mikroverfilmung, Infrarotfilm, Bewegungsanalyse durch Reihenaufnahmen) tragen in THAT'S ORWO ihr übriges dazu bei, die Wolfener Erzeugnisse in der Mitte einer innovativen Industrie zu verankern. Die formale Umsetzung sucht dabei mit den angerissenen modernen Themen Schritt zu halten: Ähnlich dem Startfilm der 1964 gegründeten Künstlerischen Arbeitsgruppe Industrie- und Werbefilm im DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme unter Manfred Gussmann IM DIENSTE DES FORTSCHRITTS (1964) werden Rückprojektionen eingesetzt, die den Aufnahmen eine mehrschichtige und zugleich visuell selbsterklärende sowie ästhetisch eigenständige Dimension verleihen. Das Klischee, dass für den Werbefilm lediglich alte Filmausschnitte recycelt und neu kompiliert worden sind, wird vermieden. So begleitet die Kamera beim Thema Biologiefilm eine junge Frau in einem modernen funktionalen Labor, als sie eine Probe vom Versuchsraum eine Etage tiefer ins Filmstudio trägt. An der Rückwand ist ein zeitgeaffter Makrofilm von Insekten zu sehen und davor wird ein Mann in weißem Kittel abgelichtet, der ein Terrarium filmt.

In solchen Passagen trafen sich die Interessen des Auftraggebers mit denen des Filmherstellers, der sich auf den langen, in der „harten Absatzwerbung“ zurückgenommenen Industrie- und Imagefilm spezialisieren wollte und hierzu vorzeigenswerte Beispiele benötigte. Gerhard Knopfe, Chefdramaturg der DEFA-Gruppe, sah 1970 dieses Ziel im Einklang einer internationalen Entwicklung hin zum „Industriefilm instruktiven Charakters“ und „Public Relations Film“.⁶ Anders als der plakative Werbespot gründe sich der Industriefilm auf dokumentarischen Begebenheiten. „Seine Möglichkeiten reichen von der sachlichen Berichterstattung über die Reportage bis zu künstlerischen Gestaltungsformen, die [...] reales Geschehen überhöht darstellen.“⁷ Tatsächlich existiert von THAT'S ORWO eine rund sieben Minuten längere 16mm-Fassung mit Lehrfilmcharakter. Unverkennbares Merkmal dieser Instruktion ist in THAT'S ORWO der präzise Off-Kommentar, die altbekannte Geisterstimme des Kulturfilms.

Erst in LICHTSPIELE (1979) entfällt der Off-Kommentar – mit dem ökonomisch stichhaltigen Nebeneffekt, für das gesamte Ausland nur noch eine Fassung zu benötigen, da die fünfsprachigen Titel von LICHTSPIELE (Deutsch, Englisch, Russisch, Französisch, Spanisch) gleichzeitig einkopiert wurden. Impressionistisch reihen sich im Abschnitt „Kino“ farbige Setaufnahmen aus dem Spiel- und Dokumentarfilm aneinander, machen hintergründige O-Töne dezent auf den ausländischen Drehort bzw. die ausländische Crew aufmerksam: ein tschechischer

⁶ Gerhard Knopfe: Hat der Industriefilm eine Zukunft? In: *Neue Werbung*, Heft 2, 1970, S. 3.

⁷ *Industriefilm – im Auftrage der sozialistischen Wirtschaft, zum Nutzen der sozialistischen Wirtschaft*. Hg. v. DEFA-Studio für Kurzfilme. Berlin 1972, S. 5.



„Wolfens Beitrag zur Entwicklung der Fotografie“, Anzeige (aus: *Nachrichten für Wissenschaft und Technik*, Nr. 3, 1965, S. 5)

Schauspieler in mittelalterlichem Ambiente, eine Szene (offenbar in Hindu) mit verschleierte Frauen am Krankenbett, ein Freilichtdreh und die Arbeit am Tricktisch gespickt mit russischen Wortfetzen. Straßen- und Tanzsequenzen in exotischer Anmutung (Palmen, Kamele) mischen sich mit heimischen Motiven (junges Paar auf DDR-Moped).

Die narrative Klammer des Bilderignisses bildet wiederum ein Dreh in großer Kulisse, eine klassische Tanznummer, die erst aufwendig vorbereitet (Einrichtung der Dekoration und des Lichtes) und dann mit beweglicher Kamera aufgezeichnet wird. Hier allerdings kontrastiert sie mit Discoklänge, rhythmisch wippenden Jeansträgern und einer Tanzperformance in greller Beleuchtung, die auf eine erweiterte Nutzungsvielfalt des Filmmaterials und ein modernisiertes Werbebild der Filmfabrik hinweisen.

Ein Traditionsbetrieb erfindet sich neu. Der markanteste Einschnitt der Firmenentwicklung in Wolfen nach 1945 ist auch an den Werbefilmen erkennbar: die Warenzeichenumstellung von AGFA auf ORWO zum 1. April 1964, nachdem der Grundlagenvertrag zwischen AGFA Wolfen und Leverkusen nicht verlängert worden war und die Filmfabrik die ursprünglichen Warenzeichen gegen Devisen an die AGFA Leverkusen abgetreten hatte.⁸ Neben der Neubenennung von Filmsorten, einer veränderten Typografie und modernisierten Werbetexten scheint der ostdeutsche Betrieb danach von einem neuen Selbstbewusstsein in Richtung Ausland beseelt worden zu sein.

ORWO (kurz für: Original Wolfen) als Qualitäts-Weltmarke wurde offensiv mit der DDR in Beziehung gesetzt, „ORWO VEB Filmfabrik Wolfen“ heißt es dann auch im

⁸ Die im Wolfener Besitz befindlichen Warenzeichen kaufte AGFA-Gevaert 1967 für 1,5 Millionen DM. Vgl. Karlsch, Wagner: *Die AGFA-ORWO-Story*, S. 151. Die Warenzeichenumstellung wurde 1963 intensiv vorbereitet und vorab intern kommuniziert: Vgl. Ein neues Warenzeichen, ein neuer Slogan, neue Warenbezeichnungen. In: *kinetechnische mitteilungen*, Nr. 6, 1963, Sonderausgabe anlässlich der VI. Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche 1963 Leipzig, November 1963, S. 11.

Abspann eines rund zweiminütigen Werbespots von 1965.⁹ Und der Kommentar zu THAT'S ORWO schließt mit der Aussage: „Das ist ORWO. Das Film- und Fotomaterial aus der Deutschen Demokratischen Republik.“ Ein anderes stabiles Werbeargument findet sich indes auch nach 1964 wieder: der Rückgriff auf die glanzvolle AGFA-Zeit, obwohl der Name AGFA nicht mehr fallen durfte, was etwa in den *Nachrichten für Wissenschaft und Technik* zu der bemerkenswerten Schlagzeile führte: „ORWO Film. Ein Zeugnis schöpferischer Tradition.“¹⁰

Im Spagat zwischen Alt und Neu bewegen sich ORWO-Werbearbeiten jener Jahre, wie ein Beispiel von 1966 belegt: „Sieben Weltwunder zählte die Antike. [...] Doch die Zahl der modernen Weltwunder ist größer. Sieben gab es schon 1936: Dampfmaschine, Schwarz-Weiß-Fotografie, Elektromotor, Auto, Flugzeug, Rundfunk, Fernsehen. Am 17. Oktober 1936 kam das achte Weltwunder der Moderne hinzu: der Wolfener Colorfilm! [Agfacolor]. Der Wolfener Colorfilm wurde zum Prototyp des modernen Colorfilms überhaupt. [...] Stetige Verbesserungen hielten Wolfener Colorfilme immer auf Spitzenniveau. ORWOCOLOR-Filme bleiben Inbegriff für beste deutsche Wertarbeit.“¹¹

In THAT'S ORWO äußert sich die starke Traditionsverbundenheit im detaillierten Beschreiben des diffusionsfesten Dreischichten-Farbfilms und in Ausschnitten früher Agfacolor-Filme, zuvorderst der Ritt von Hans Albers auf der fliegenden Kanonenkugel aus MÜNCHHAUSEN (1943), der als „seriöser Film“ klassifiziert wird. Es folgen Auszüge der DEFA-Produktionen DAS KALTE HERZ (1950) und ZAR UND ZIMMERMANN (1956).

Ein Widerspruch zwischen „deutscher Wertarbeit“ und den sozialistischen Produktionsverhältnissen sowie einer Erfindung aus der Zeit des Nationalsozialismus und ihrer Nachnutzung in der DDR bestand vor allem für die Auslandswerbung in dieser Zeit augenscheinlich nicht. Erst in den 1970er Jahren – etwa in LICHTSPIELE (1979) – rückte die Wolfener AGFA-Vergangenheit in den Hintergrund; die Marke ORWO war lange eingeführt, man traute ihr ein eigenständiges Wirkungspotential zu, auf historische Agfacolor-Aufnahmen konnte verzichtet werden.

Ein weit früherer und stärkerer Bruch mit dem AGFA-Erbe ist in der Inlandswerbung zu beobachten. Als prototypisch für eine streng nach politischen Prämissen ausgerichtete Rückschau kann der 1969 von der Betriebsparteiorganisation der SED herausgegebene Prachtband *Geschichte des VEB Filmfabrik Wolfen* gelten.¹² Die Filmfabrik wird hier zunächst zum „Wegbereiter und Nutznießer des

⁹ Vermutlich ORWO I, 1964, DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, Buch und Regie: Jochen Oesterreich, Kamera: Dietrich Schwartz, Musik: Günter Hörig, 55m, 35mm, enthalten auf der VHS-Edition „Flotter Osten“ (1992).

¹⁰ *Nachrichten für Wissenschaft und Technik*. Hg. v. VEB Filmfabrik Wolfen, Heft 1, 1964, S. 4.

¹¹ Das achte Weltwunder. In: *ORWO-Fotoblätter*. Hg. v. VEB Filmfabrik Wolfen, Heft 3, 1966, S. 1.

¹² Janis Schmelzer, Eberhard Stein: *Geschichte des VEB Filmfabrik Wolfen*. Berlin 1969. Die folgenden Zitate aus diesem Band.

Faschismus“ (S. 55) erklärt. Auch Agfacolor sei für Kriegszwecke missbraucht worden, ehe nach der „gesetzmäßigen Niederlage“ der „deutschen Imperialisten“ (S. 74) die sowjetische Übernahme des Werkes und selbst die Demontagen den Boden geebnet hätten für die Erfolge im Ersten Fünfjahrplan der DDR: Neben Produktionskennziffern des Sozialistischen Wettbewerbs, Taten der Neuererbewegung und Leistungen im Chemieprogramm sind allerdings die Bildungs- und Sozialmaßnahmen für die Belegschaft den Autoren weit wichtiger, auch um eine Überlegenheit gegenüber dem Leverkusener Werk (und der kapitalistischen Gesellschaftsordnung insgesamt) zu postulieren. Der farbige Bildteil versammelt Ansichten von betriebseigenen Lehr- und Kinderheimen, der Berufsschule, vom Kinderferienlager und Ferienheim, vom wiederaufgebauten Theater sowie von der Freizeitbeschäftigung im Mal- und Plastikzirkel.

Mit ganz ähnlichen Mustern hantiert der im eigenen Betriebsfilmstudio (mit DEFA-Unterstützung) gedrehte Amateurfilm *FILM UND FASER* (1960), der zunächst wie eine Exportwerbung daher kommt, am Wolfener AGFA-Pavillon in der Ost-Berliner Friedrichstraße beginnt und dort auch wieder endet. Dabei bleibt es dramaturgisch unklar, warum der ausländische Besucher kaum Interesse für die AGFA-Erzeugnisse (die er ja offensichtlich erwerben will) zeigt, sondern eine besondere Neugier für den neuen Charakter der Produktion entwickelt. Erst bei Dunkelheit verlässt der Gast den Pavillon wieder. Im Unterschied zu einer Zeit der „skrupellosen Ausbeutung“ könne man dem Geheimnis des Weltrufs der Wolfener Fabrikate heute vor allem morgens am Bahnhof auf die Spur kommen, wenn die Arbeiter aus den Städten und Dörfern zur Schicht eintreffen, die ihr jahrzehntelang erworbenes Wissen einem Werk zur Verfügung stellen, „das ihr Eigentum geworden ist“. Diesen Wissensschatz hätten die Beschäftigten bzw. neuen Werks-eigentümer den umfangreichen Qualifizierungsmöglichkeiten und Sozialleistungen zu verdanken: Kindergärten, Poliklinik, Ferienheimen, dem Schmalfilmzirkel und dem Theater.

Schließlich ist *FILM UND FASER* selbst Beleg für den populärwissenschaftlich bildenden Zug der DDR-Inlandswerbung, die oft auch Lernmedium sein sollte. Der Film wartet so mit einer ausufernden Gebrauchsanweisung zur Herstellung von Filmunterlage und Emulsion auf. Als Laborversuch getarnt sind diese langen Passagen mit Aufnahmen aus dem Hell- und Dunkelbereich der Rohfilmfertigung in Wolfen untersetzt. Hier fällt *FILM UND FASER* in die traditionelle industriefilmische Erzählweise der chronologischen Begleitung des Rohstoffs zum fertig konfektionierten Produkt zurück, die kurze Zeit später – etwa durch die DEFA-Arbeitsgruppe Industrie- und Werbefilm unter Manfred Gussmann – als untauglich zur Ankurbelung des Exports verworfen wurde. „Ich habe der Industrie klar gemacht, [...] international gesehen interessiert es kein Schwein im Ausland, ob wir 10 oder 15 Zeichenbretter da stehen haben in irgendwelchen Ingenieurbüros, das macht man heute sowieso schon anders über irgendwelche Elektronik, es interessiert auch nicht, ob Ihr eine sehr schöne Küche habt, wo Ihr das Mannschaftsessen verteilt, es interessiert, was mit

Euren Geräten im Ausland gemacht wird, welche Vorteile sie bieten gegenüber Konkurrenzserzeugnissen.“¹³

Vor diesem Horizont wenden sich THAT'S ORWO und mehr noch LICHTSPIELE von den Fertigungsschritten im Werk ab, blicken hinaus aus der Enge des Wolfener Filmfabrik und hinein in die große weite Welt der ORWO-Kunden, widmen sich der zumeist spielerischen Warenpräsentation außerhalb betrieblicher Kontexte.

Natürlich verschweigen die Hochglanzfilme alle von der jüngeren Forschung bestätigten Krisenerscheinungen in Wolfen: verpasste Weltmarktstandards durch zu geringe Investitionen, Ineffektivität, Produktionssteigerungen um jeden Preis – d. h. auch um den Preis der verminderten Qualität und gravierender Umweltsünden. Es sind eben Werbefilme, bestellt und bezahlt von der Filmfabrik. Unter der Bevölkerung kursierende Sprüche wie „Sei nicht so empfindlich, nimm ORWO“¹⁴ bleiben selbstverständlich außen vor, sind allenfalls bedenkenswerte Subtexte einer erweiterten Unternehmensgeschichte, die auch, aber nicht alleine mit diesen Filmen zu schreiben wäre.

FARBIG DURCH AGFACOLOR. EIN FILM DER AGFA FILMFABRIK WOLFEN

DDR 1951–53 / Produktion: Agfa-Filmfabrik Wolfen

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 16mm, Farbe, Ton, 140 m, 12 Minuten

Anmerkung: Abspanntitel: „Agfa [Zeichen] Agfacolor kopiert im VEB Farbfilmkopierwerk Köpenick“. Mit Ausschnitten aus den Spielfilmen: DAS KALTE HERZ, 1950, DEFA; FRÜHLING AUF DEM Eis, 1951, Wien-Film.

FILM UND FASER

DDR 1960 / Produktion: Betriebsfilmstudio des VEB Filmfabrik Wolfen / Buch und Regie: Fritz Gebhardt (DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme) / Co-Buch und Regie-Assistenz: Horst Eilhardt / Kamera: W. Bauerfeind / Kamera-Assistenz: E. Hänsch / Ton: H. Linde / Schnitt: L. Weise / Produktionsleitung: O. Schoob / Produktions-Assistenz: H. Bartholomäus / Aufnahmeleitung: H. Altzscher

Kopie: Industrie- und Filmmuseum Wolfen, 35mm, s/w, Ton, 730 m, ca. 26 Minuten

THAT'S ORWO (AUCH: INFORMATIONEN AUF ORWO-COLOR)

DDR 1967 / Produktion: DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, KAG IV – Industrie und Werbefilm / Buch und Regie: Manfred Gussmann / Regie-Assistenz: Käte Conen / Kamera: Rudolf Müller, Heinz Simon / Kamera-Assistenz: Jürgen Streitz / Sprecher: Walter Kainz / Musik: Günter Hörig / Schnitt: Manfred Porsche / Produktionsleitung: Erich Wagner / Assistenz: Rudolf Johnne / Spezial-Aufnahmen: Heinz Lühmann

Kopie: Industrie- und Filmmuseum Wolfen, 35mm, s/w und Farbe, Ton, 883 m, 31 Minuten (deutsche Werbefassung für das Ausland)

¹³ Zeitzeugengespräch mit Manfred Gussmann durch Ingrid Poss vom 12.3.2003 in Potsdam (Abschrift im Filmmuseum Potsdam).

¹⁴ Karlsch, Wagner: *Die AGFA-ORWO-Story*, S. 153.

Anmerkung: Mit Auszügen aus: MÜNCHHAUSEN, 1943, Ufa; DAS KALTE HERZ, 1950, DEFA; ZAR UND ZIMMERMANN, 1956, DEFA; IM DIENSTE DES FORTSCHRITTS, 1964, DEFA (Werbefilm für den VEB Carl Zeiss Jena). Vom Film entstanden eine Werbe- und eine etwas längere Lehrfilmfassung (37 Minuten), die ebenfalls im Industrie- und Filmmuseum Wolfen überliefert ist, sowie mehrere teils abweichende Sprachversionen.

LICHTSPIELE. ERKENNEN – GESTALTEN – ERHALTEN ORWO

DDR 1979 / Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, KAG Industrie und Werbefilm / Buch und Regie: Manfred Gussmann / Kamera: Rudi Müller / Trick: Moser & Rosié / Musik: Friedhelm Schönfeld / Schnitt: Thea Busch / Dramaturgie: Wolfgang Wesenberg
Kopie: Industrie- und Filmmuseum Wolfen, 35mm, Farbe, Ton, 792 m, ca. 28 Minuten (deutsche Langfassung)

Anmerkung: Mit den Teilen: Film, Reproduktion, Foto, Magnetaufzeichnung. Der Film ist auch als Kurzfassung – ohne den Teil Reproduktion – überliefert. Auszeichnungen (laut Abspann): Internationales Außenhandels-Werbefilm-Festival Varna 1979, Goldmedaille; Festival des Technischen Films Budapest 1979, Sonderpreis.

Film-Editionen

■ *Brüche und Kontinuitäten I. Zwischen Ufa und DEFA 1942–1948. 6 Filme, 3 Regisseure. Wolfgang Staudte, Arthur Maria Rabenalt, Gerhard Lamprecht.*

Hg. von der DEFA-Stiftung und der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. 6 DVD. Regionalcode 2, PAL, s/w, 533 Min. plus 8l Min. Bonusfilm, Booklet, Sprache: Deutsch. Hamburg: Studio Hamburg Enterprises 2012

Wenn es im Schaffen von Regisseuren um Kontinuitäten zwischen NS- und Nachkriegsfilm geht, denkt man zuerst an das westdeutsche Kino der Adenauerzeit. Weniger stark im filmhistorischen Bewusstsein verankert ist noch immer, dass es Kontinuitäten auch bei der DEFA gegeben hat. Rückkehrer und Debütanten wie Slatan Dudow, Gustav von Wangenheim oder Kurt Maetzig waren nur für einen geringen Anteil der Spielfilmproduktion verantwortlich und stellten insofern eher die Ausnahme als die Regel dar. Auch für die DEFA galt damit zumindest in ihren Anfangsjahren (und keineswegs nur fürs Regiefach), was ihr erster Wirtschaftsdirektor Karl Hans Bergmann unumwunden mit dem Satz auf den Punkt brachte: „Wir hatten keine anderen.“

Vor einigen Jahren haben die DEFA-Stiftung und die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung aus ihren Beständen eine Filmreihe zusammengestellt, die dazu einlud, am Beispiel von neun ausgewählten Regisseuren Vergleiche zwischen Filmen der späten NS-Zeit und den ersten Produktionsjahrgängen der DEFA anzustellen. Das 2010 gezeigte Programm wird nun sukzessive in entsprechenden DVD-Editionen dokumentiert, deren erste Wolfgang Staudte, Arthur Maria Rabenalt und Gerhard Lamprecht gewidmet ist. Zwei weitere Boxen mit Filmen von Hans Deppe (*DER KLEINE GRENZVERKEHR*, 1943; *DIE KUCKUCKS*, 1949), Erich Engel (*ES LEBE DIE LIEBE*, 1943; *AFFAIRE BLUM*, 1948), Milo Harbich (*WIE KONNTEST DU, VERONIKA!*, 1940; *FREIES LAND*, 1946), Werner Klingler (*DIE DEGENHARDTS*, 1944; *RAZZIA*, 1947), Peter Pewas (*DER VERZAUBERTE TAG*, 1944; *STRASSENBEKANNTSCHAFT*, 1948) und Paul Verhoeven (*EIN GLÜCKLICHER MENSCH*, 1943; *DAS KALTE HERZ*, 1950) sollen folgen.

Das Vorhaben ist nicht nur deswegen eine glänzende Idee, weil die beiden wichtigsten Stiftungen im Bereich des deutschen Filmerbes hier erstmals an einem umfangreichen DVD-Editionsprojekt zusammenwirken (und weitere etwa zu Schauspielern oder Genres wären denkbar). Es ist auch deshalb zu begrüßen, weil es geeignetes Anschauungsmaterial für die Lehre zu Verfügung stellt und zudem an aktuelle, epochenübergreifende und -vergleichende Tendenzen in der deutschen Filmgeschichtsschreibung anschließt wie den CineGraph-Kongress von 2008 sowie den aus ihm hervorgegangenen Sammelband *Träume in Trümmern. Film – Produktion und Propaganda 1940–1950* (München 2009).

Bedauerlich ist allerdings, dass bei der vorliegenden Box nicht die gute Ausstattung bereits existierender Einzeleditionen übernommen wurde. So wird bei Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) auf die entsprechenden *Augenzeugen*-Sujets verzichtet. Wie die übrigen Filme auf den DVDs erscheint er ohne wei-

tere Beigaben. Eine Ausnahme ist der Bonusfilm zu Staudtes *DER MANN, DEM MAN DEN NAMEN STAHL* (1945): Dessen DEFA-Remake *DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES HERRN FRIDOLIN B.* (1948) nahm in zum Teil in identischer Besetzung und mit nur leicht variierten Szenenfolge den Stoff der von den Nationalsozialisten gegen Kriegsende zurückgehaltenen Gesellschaftsparodie wieder auf. Viel direkter als es am Beispiel eines Vergleichs von Staudtes heiterer Gesellschaftssatire mit dem düsteren Trümmerfilm möglich ist, lassen sich zwischen Haupt- und Bonusfilm als Original und Kopie unter veränderten gesellschaftlichen Vorzeichen Änderungen am Personal und Dialog sowie Akzentverschiebungen der Inszenierung im Detail studieren.

Warum der Vorgänger im direkten Vergleich besser abschneidet, inspirierter, stimmiger und noch in seinen so vorsichtig platzierten gesellschaftskritischen Spitzen treffsicherer wirkt, ließe sich bei dieser Gelegenheit gleich mitreflektieren. So auch die Frage, wie es kommt, dass der in der Titelrolle von *DER MANN, DEM MAN DEN NAMEN STAHL* brillierende Axel von Ambesser trotz über weite Strecken unveränderter Dialog- und Szenenführung in *DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES HERRN FRIDOLIN B.* viel weniger überzeugen kann – ein Wirkungsverlust, der immerhin von einer schlagfertig für die Rechte der Frau kämpfenden Ilse Petri wettgemacht wird. Ihre Rolle der durch den Heiratsschwindel nicht einmal mehr ansatzweise düperten Kunstmalerin Marlen Weber stellt denn wohl auch die wichtigste Hinzufügung in der DEFA-Version dar.

Fantasie und Spürsinn sind auch gefragt, will man die beiden aus dem breiten *Ceuvre* von Gerhard Lamprecht ausgewählten Filme in einen Werkzusammenhang rücken, der über die rein faktisch-chronologische Gegenüberstellung im Übergang von der Ufa zur DEFA hinausgeht. Ganz allgemein macht die Paarung von Lamprechts Biopic *DIESEL* (1942) mit seinem Trümmerfilm *IRGENDWO IN BERLIN* (1946) einmal mehr deutlich, dass es den ersten Nachkriegsproduktionen der DEFA bei der Wahl ihrer Regisseure vor allem darum zu tun war, ein gewohntes Maß an solidem Inszenierungshandwerk zu gewährleisten, von dem – wie bei einem Routinier wie Lamprecht nicht anders zu erwarten – beide Filme geprägt sind. Bei näherer Betrachtung möglicher Kontinuitätslinien zeigt sich darüber hinaus, dass *IRGENDWO IN BERLIN* in seinen Konfliktverläufen und Figurenkonstellationen am Ende *EMIL UND DIE DETEKTIVE* (1931) nicht gar so viel verdankt, wie gemeinhin angenommen wird. Mindestens ebenso dicht geknüpft und in ihrer Bedeutung weitaus elementarer scheinen die Beziehungen, die Lamprechts erste Nachkriegsarbeit in Milieu- und Figurencharakteristik an seine Sozialdramen und gesellschaftlichen Querschnittsprofile aus der Mitte der 1920er Jahre zurückbinden.

DIESEL wiederum erscheint in diesem übergreifenden Werkzusammenhang beileibe nicht als ein Film, der, wie es im entsprechenden Kurztext des Booklets heißt, den von Willy Birgel gespielten Erfinder und Ingenieur als „übermenschliche[n] Held[en] inszeniert“ und daher in die Nähe des „Führerprinzip[s]“ zu rücken sei (S. 15). Ganz im Gegenteil zeichnet Lamprecht den jungen Diesel als eine ebenso

getriebene wie gebrochene Natur, als einen Menschen, dem, von Selbstzweifeln und ständigen Kopfschmerzen geplagt, die (internationale, nicht nationale) Anerkennung lange versagt bleibt und der, hat er sie einmal (auf Kosten eines Nervenzusammenbruchs) erreicht, die Probleme der technischen Umsetzung und die Verwaltung des wirtschaftlichen Erfolges nur mit gemischten Gefühlen bewältigt. Zwar wird Diesel mindestens an einer Stelle ein vor dem zeithistorischen Bezugshorizont von Euthanasie und Rassenideologie schrecklich nachhallender Satz in den Mund gelegt, wenn er über seinen technisch noch nicht ausgereiften Motor sagt: „Auch ein rachitisches Kind läuft, ich möchte es nur nicht erwachsen sehen.“ Und natürlich ist das – eingedenk seiner Entstehungszeit – bemerkenswert rissige Erfinder-Porträt eingerahmt von Wochenschaubildern mit Industrieanlagen, U-Booten und anderem kriegswichtigen und dieselgetriebenen Gerät aus der Gegenwart der Produktion des Films. Auch versteht es sich von selbst, dass der überzeugte Pazifismus des historischen Rudolf Diesel, seine Versuche, jede militärische Nutzung seines Motors durch die deutsche Heeresleitung zu verhindern, schließlich sein rätselhaftes Verschwinden auf der Überfahrt nach England, wohin er auf der Suche nach ausländischen Abnehmern aufgebrochen war, verschwiegen werden. Der von Paul Wegener gesprochene Schlüsselsatz, der den ideologischen Auftrag des mit den Prädikaten „staatspolitisch, künstlerisch und volkstümlich wertvoll“ versehenen Films artikuliert – der Mensch müsse verderben für sein Werk, damit es siege für kommende Geschlechter –, klingt heutigen Ohren wohl dennoch zweischneidiger als ihn die Parteifunktionäre von damals verstanden wissen wollten: Eben weil er dezidiert auf das existenzielle Opfer und den Verzicht auf individuelles Lebensglück verweist, die der Film seinen Helden auf so viel eindringlichere Weise erbringen lässt als die Siege der kommenden Geschlechter propagandagerecht ins Bild gerückt werden.

Ungeachtet der in vielen Schriften betriebenen Apogetik, mit der Arthur Maria Rabenalt seine Regiearbeiten der NS-Zeit im Nachhinein zu salvieren bemüht war, lassen sich Spuren von Ambivalenz oder gar Subversion hier ungleich schwerer ausmachen. Denkt man an propagandistisch weit mehr als nur angehauchte Filme wie ...REITET FÜR DEUTSCHLAND (1941) oder FRONTTHEATER (1942), mag es überraschen, dass Rabenalt nur wenige Jahre später bei der DEFA zum Zuge kommen konnte. Erklären lässt sich das wohl nur dadurch, dass er im Gesamtberliner Kulturleben der unmittelbaren Nachkriegszeit als Theaterintendant und Filmregisseur eine Schlüssel-, ja fast schon Monopolposition innehatte, an der auch die DEFA nicht leicht vorbeikam. Das atmosphärisch dichte, im Wien der Jahrhundertwende angesiedelte Kriminalmelodrama AM ABEND NACH DER OPER (1944), ein weiterer sogenannter Überläuferfilm, der während des Krieges fertig gestellt, aber erst nach Kriegsende im Berliner Astor-Kino aufgeführt wurde, gehört zu Rabenalts gelungensten Arbeiten. Als verkappte Adaption des Ehekonflikts aus Beethovens *Fidelio* bietet sie ihrem Regisseur sogar hin und wieder Gelegenheit, auf sein künstlerisches Vorleben als Avantgardist des Weimarer Musiktheaters zurückzuverweisen.

Ganz andere Register werden in der futuristischen Komödie CHEMIE UND LIEBE gezogen, die Rabenalt 1948 nach einem Stück von Béla Balázs für die DEFA inszeniert: Versehen mit einigen originellen Regieeinfällen und szenografischen Ideen, aber auch mit den von Rabenalt aus allen Schaffensphasen bekannten Freizügig- und Anzüglichkeiten, geht es in dem kapitalismuskritischen Film um die Herstellung von Butter aus Weidegras unter Umgehung der Kuh zur Bewältigung des in der näheren Zukunft eskalierenden Bevölkerungs- und damit Ernährungsproblems. Den im Titel angedeutete Konflikt zwischen Wissenschaft und Leidenschaft kann der Erfinder dieses Prozesses, Dr. Alland (Hans Nielsen), erst nach Umwegen überwinden, indem er sich am Ende für seine treue Assistentin (Tilly Lauenstein) entscheidet, der die Chemie ebenso lieb ist wie ihr(em) Chef. Von den beiden DEFA-Produktionen Rabenalts ist CHEMIE UND LIEBE sicher der publikumswirksamere Titel. Zumindest in Form einer weiteren Bonusbeigabe wäre der Kostümfilm DAS MÄDCHEN CHRISTINE (1948), bei dem es zwischen Regisseur und DEFA-Leitung zu Spannungen gekommen ist, die eine weitere Zusammenarbeit letztlich unmöglich machten, im Rahmen der Edition jedoch auch von Interesse gewesen.

Das Begleit-Booklet bietet Kurzbiografien und Informationen zu den enthaltenen Filmen, wobei diejenigen zu den Rabenalt-Titeln besonders knapp ausgefallen sind und sich jeweils auf einen Satz beschränken. Als Essay dient ein Bericht, den Ralf Schenk 2010 für den *film-dienst* über die damalige Filmreihe geschrieben hat. Angesichts der immensen filmhistorischen Bedeutung des Editionsprojekts ist zu hoffen, dass bei den noch ausstehenden Boxen weniger Zurückhaltung bei der Kommentierung der Filme und der Zusammenstellung von Materialien zu ihrer Produktion und Rezeption geübt wird. (Michael Wedel)

Besprechungen

■ Thomas Doherty: ***Hollywood and Hitler, 1933–1939***. New York: Columbia University Press 2013, 429 Seiten, Abb.
ISBN 978–0-231-16392–7, \$ 35,00

■ Ben Urwand: ***The Collaboration. Hollywood's Pact with Hitler***. Cambridge, MA: Harvard University Press 2013, 327 Seiten, Abb.
ISBN 976–0-674-72474–7, \$ 26,95

Hitler und Hollywood: Das ist schon seit Langem ein faszinierendes Thema für Filmwissenschaftler und Historiker. Seien es Hollywoods Vorbildfunktion für das Kino im „Dritten Reich“, die Beziehungen der amerikanischen Studios zu Nazi-Deutschland oder Hitlers private Leidenschaft für amerikanische Großproduktionen – die deutsch-amerikanischen Filmbeziehungen der 1930er und frühen 1940er Jahre sind ein gut erforschtes und dokumentiertes Kapitel der Filmgeschichte. Mit Thomas Doherty und Ben Urwand melden sich nun erneut zwei amerikanische Wissenschaftler zu Wort. Vor allem Urwand legt Thesen vor, die so noch nicht vertreten wurden.

Bei Doherty, bekannt durch Bücher zum Kino im Kalten Krieg, zur Filmzensur und Hollywoods Propagandafilmen, geht es um die Frage, wie die Hollywood-Studios und ihre überwiegend jüdischen Geschäftsführer, die „Moguls“, auf die veränderte politische Lage in Deutschland nach 1933 reagierten. Dohertys Antwort ist differenziert, lässt sich aber kurz zusammenfassen: Von wenigen Ausnahmen abgesehen, weigerten sich die Studios, die durch den deutschen (sowie den italienischen und spanischen) Faschismus drohende Gefahr auf die Leinwand zu bringen. Zum einen wollten sie sich nicht das einträgliche Export-Geschäft mit Deutschland verderben und zum anderen nicht den Erfolg ihrer eigenen amerikanischen Assimilation gefährden. Der Kampf gegen Nazi-Deutschland, so ihre Taktik, durfte auf keinen Fall als private Obsession der amerikanischen Juden erscheinen. Deshalb musste sich besonders die von ihren Gegnern als jüdisch „infiltriert“ angesehene Filmindustrie mit Kritik zurückhalten. In dieser Haltung wurden sie bestärkt durch die Production Code Administration, Hollywoods hauseigene Zensurbehörde. Sie wurde vom Katholiken und ausgewiesenen Antisemiten Joseph I. Breen geleitet und untersagte die kritische Darstellung anderer Staaten ausdrücklich.

Allerdings mahnten auch prominente jüdische Organisationen zur Zurückhaltung, wie die Arbeiten von Felicia Herman gezeigt haben. Wenn man bedenkt, wie weit verbreitet der Antisemitismus in der amerikanischen Gesellschaft damals war, kann man diese Ängste schwerlich als Paranoia abtun. Löbliche Ausnahme unter den großen Studios war Warner Bros., die unter der Leitung von Jack und Harry Warner schon früh ihre deutschen Büros schlossen und auch als erstes der großen Studios Anti-Nazifilme produzierten.

Näher beschäftigt sich Doherty unter anderem mit frühen Anti-Nazi-Filmprojekten wie dem nicht realisierten Film „The Mad Dog of Europe“ (1933), mit Benito Mussolinis Anbiederungsversuchen bei den Studios, mit Hollywood-Filmen über den Spanischen Bürgerkrieg, mit den *March of Time*-Dokumentationen und Leni Riefenstahls blamabler Visite in Los Angeles, wo ihr von den Studiobossen nur Walt Disney die Pforten öffnete.

Zum Schluss untersucht Doherty auch das Eingreifen der Studios in die Kriegspropaganda. Hier kommt er zu der ernüchternden Feststellung, dass erst eingegriffen wurde, als der deutsche Markt ohnehin schon verloren war und das amerikanische Publikum endlich Anti-Nazifilme sehen wollte.

Dohertys Buch überzeugt durch sorgfältige Recherche (was auch die Illustrationen einschließt), den Blick fürs Detail und seinen eleganten Stil, wenngleich wegbereitende Publikationen oft nur knapp zitiert werden. Zwar sind ähnliche Ergebnisse auch schon von anderen Autoren formuliert worden, doch Dohertys Darstellung fällt zugleich ausführlicher, kurzweiliger und nuancierter als bisherige Publikationen aus. Seine Recherche stützt sich besonders auf Handelsblätter wie *Variety* und *Hollywood Reporter*, und nur selten unterlaufen ihm kleinere Fehler – so wird etwa der deutsche Regisseur William Dieterle als Exilant und Jude beschrieben (S. 150), was beides nicht zutrifft.

Die weitaus höheren Wellen hat Urwands Buch geschlagen, das schon vor seiner Veröffentlichung auch außerhalb der Scientific Community kontrovers diskutiert worden ist. Der Titel *The Collaboration. Hollywood's Pact with Hitler* ist Programm: Mit den Kollaborateuren sind die Studiobosse von Hollywood gemeint, die, so Urwands provokante These, nicht nur keine kritischen Filme über Deutschland auf die Leinwand brachten, sondern sogar den Abgesandten des NS-Regimes ihre Tore öffneten, um ihr lukratives Exportgeschäft nicht zu gefährden.

Urwands Kronzeuge ist Georg Gyssling, der in den 1930er Jahren als Konsul das „Dritte Reich“ in Los Angeles vertrat und von den Studios regelmäßig zu Previews – also Testvorführungen im kleinen Kreise vor dem regulären Kinostart – eingeladen wurde. Bei diesen Previews sei ihm sogar ein Mitspracherecht eingeräumt worden.

Besonders der sonst in der Literatur so liebevoll beschriebene deutschstämmige Carl Laemmle von Universal kommt bei Urwand nicht gut weg: Er habe auf Druck der Nazis den Anti-Kriegsfilm *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (1930) erheblich geändert und zwar nicht nur die für den deutschen Markt bestimmte Fassung, sondern alle für das Ausland bestimmten Fassungen. Auch MGM gerät unter Beschuss: Weil das Studio seine in Deutschland erzielten Gewinne nicht nach Amerika transferieren konnte, habe es in deutsche Waffenfabriken in Österreich und im Sudetenland investiert. Die naheliegende Frage, warum der deutsche Markt so lukrativ für die Studios gewesen sein soll, obwohl man an die Profite nicht herankam, wird leider nicht gestellt.

Es ist kein Wunder, dass Urwand mit seinen Behauptungen viel Staub aufgewirbelt hat. Der bisherige Konsens in der Forschung war, dass die Studios aus einer

Mischung von Angst und Geldgier handelten. Nun erscheinen sie als Handlanger des Nationalsozialismus auf amerikanischem Boden. Jedoch mangelt es Urwand an den zentralen Stellen an Belegen für seine Behauptungen. Weil die „Moguls“ ihre Geschäfte hauptsächlich per Telefon und in vertraulichen Sitzungen abwickelten, existieren dazu kaum aussagekräftige Quellen. Einzig Gyssslings Briefverkehr mit der Zensurbehörde konnte ausgewertet werden. So bleibt Urwand oft nichts anderes übrig als zu spekulieren: Wiederholt heißt es, Gysssling sei „wahrscheinlich“ für den Abbruch eines bestimmten Filmprojekts verantwortlich – fehlende Nachweise werden durch Hypothesen ersetzt.

Zum anderen ist Urwands Vorgehensweise wenig filmwissenschaftlich. Viel zu selten wird auf die ästhetischen Aspekte eines Films eingegangen, und der historische Rezeptionskontext wird weitgehend ausgeblendet. Exemplarisch lässt sich das an der Warner-Produktion *THE LIFE OF EMILE ZOLA* (1937) zeigen: Hier moniert Urwand, wie viele Kritiker vor ihm, dass das Wort „Jude“ im Film nicht vorkomme, obwohl die Dreyfus-Affäre ein Paradebeispiel für den (französischen) Antisemitismus ist. Urwand zufolge geht diese Unterlassung eindeutig auf Gyssslings Intervention zurück, doch muss er eingestehen, dass Gyssslings Brief an Jack Warner, in dem die Kürzungswünsche artikuliert worden seien, nicht mehr existiert. Ihm bleibt nur zu folgern, was in besagtem Brief gestanden haben *müsste*.

Vollkommen ausgeblendet bleibt die Frage, ob es wirklich des Wortes „Jude“ bedurfte, um dem amerikanischen Publikum von 1937 klar zu machen, worum es in dem im Film dargestellten Prozess wirklich ging. Dass die Geschichte des 1935 verstorbenen Dreyfus' einem breiteren Publikum auch durch Nachrufe durchaus präsent gewesen sein dürfte und dass der Zola-Darsteller Paul Muni als Darsteller des Yiddish Theatre in New York berühmt geworden war, wird nicht berücksichtigt. An anderen Stellen muss man Urwand den Vorwurf machen, dass er Material, das seine Thesen nicht unterstützt, schlichtweg ignoriert.

Erst kürzlich hat das Museum of Modern Art in New York *HITLER'S REIGN OF TERROR* (1934) und *I WAS A CAPTIVE OF NAZI GERMANY* (1936) restauriert und wieder aufgeführt, zwei vergessene frühe Anti-Nazifilme, auf die Doherty bei seinen akribischen Archivrecherchen gestoßen war. Beide Filme vernachlässigt Urwand bzw. handelt sie in einer Fußnote ab, wohl weil sie seiner These widersprechen.

Gravierender ist, dass seinem Hauptargument, die Hollywood-Studios hätten sich aus Geldgier dem Teufel verschrieben, die simplen Zahlen fehlen. Es gibt keine Angaben darüber, wie viel die einzelnen Studios in Deutschland (oder zum Vergleich in England oder Frankreich) in den einzelnen Jahren der Dekade verdient haben und wie viel ihnen durch einen früheren Rückzug vom deutschen Markt überhaupt entgangen wäre.

Nicht zuletzt hat Urwands Buch für eine Kontroverse gesorgt, weil es die seit Hannah Arendt heiß diskutierte Frage wieder aufnimmt, ob die Juden mehr hätten tun müssen, um den Holocaust zu stoppen. Unterschwellig suggeriert Urwand, dass Hollywood für den Hass auf die Juden wesentlich mitverantwortlich sei.

Die Überzeugung, etwas Sensationelles entdeckt zu haben, macht Urwand blind für einen größeren politischen Kontext. Wie wir wissen, war Hollywoods Mentalität des *business as usual* keine Ausnahme; weite Teile der amerikanischen Industrie profitierten von Geschäftsverbindungen mit dem Ausland und insbesondere mit Deutschland.

Die Umschlagabbildung von *The Collaboration* zeigt Hitler, wie er inmitten von anderen Nazigrößen einer Filmvorführung beiwohnt. Amerikaner sieht man keine. Den Beweis einer Zusammenarbeit Hollywoods mit Hitler bleibt das Foto – und ebenso das Buch – schuldig. Doch gerade die Behauptung, dass die Studios mit Hitler („the person and the human being“) zusammengearbeitet hätten, hat Urwand in einem Interview mit der *Times* nochmals ausdrücklich bestätigt.

Sogar Quentin Tarantino hat sich zum Thema Kollaboration zu Wort gemeldet, wenn er auch zugibt, Urwands Buch gar nicht gelesen zu haben. Obwohl sein Film *INGLOURIOUS BASTERDS* (2009) ihn nicht als seriösen Chronisten der Geschichte des Dritten Reichs ausweist, stellt er in einem Interview mit dem *Jewish Journal* unter Beweis, dass er die Geschichte der amerikanischen Studios sehr wohl aufmerksam verfolgt und widerspricht Urwands These, Warner Bros. habe sich dem Diktat der Nazis gebeugt. Die Harvard University Press, die Urwands Buch veröffentlicht hat, macht dennoch mit dem Hinweis auf Tarantinos Wortmeldung Werbung. Wenn schon Universitätsverlage zu so dubiosen Mitteln greifen, liegt die Befürchtung nahe, dass es um die Zukunft der Filmgeschichtsschreibung schlecht bestellt ist – wäre da nicht Dohertys Buch, das einen sogleich eines Besseren belehrt. (Gerd Gemünden)

■ Gerd Gemünden: ***Continental Strangers. German Exile Cinema, 1933–1951.***

New York: Columbia University Press 2014, IX + 276 Seiten, Abb.

ISBN 978-0-231-16679-9, \$ 30,00

Das „deutsche Filmerbe“ geht aus politischen und historischen Gründen weit über die Grenzen eines wie auch immer definierten deutschsprachigen Gebietes hinaus. Von besonderer Bedeutung ist hier das Wirken der Filmschaffenden im amerikanischen Exil der 1930er und 1940er Jahre, die das klassische Genrekino in Hollywood entscheidend mitgeprägt haben. Gerd Gemündens Studie zu diesem Thema, *Continental Strangers*, konzentriert sich anhand von sechs Fallbeispielen auf das Subgenre des (Anti-)Nazi-Films – ausgewählt aus einem Korpus von hunderten zeitgenössischen Filmen.

Wie Gemünden überzeugend darlegt, korreliert der Umgang mit dem Nationalsozialismus im damaligen Hollywood-Kino eng mit den höchst uneinheitlichen Erfahrungen der beteiligten Filmschaffenden und dem Zeitpunkt und den Umständen ihrer Einwanderung. Er differenziert deshalb zwischen den verschiedenen Phasen des Exils – von den Wellen der Anwerbung europäischer Talente durch die amerikanische Filmindustrie in den 1920er Jahren über die Massenflucht rassisch und politisch Verfolgter in den 1930er Jahren hin zur Ankunft weniger

Einzelpersonen, die sich während des Zweiten Weltkriegs vor Verfolgung und Vernichtung hatten retten können.

Von ähnlicher Bedeutung für Form und Inhalt der untersuchten Filme ist der Zusammenhang mit der vielfach ambivalenten Haltung der ansässigen Filmproduzenten, die – häufig selbst Repräsentanten einer zweiten Generation jüdischer Einwanderer – nicht anecken wollten mit der herrschenden Mehrheitsmeinung zur offiziellen amerikanischen Außenpolitik. Ein kulturelles Klima, das Parteinahme für eine Sache mit unerlaubter Ideologisierung gleichsetzte, lief auf eine strikte Selbstzensur der amerikanischen Filmindustrie hinaus, was politisch aufgeladene Themen anging. Obendrein schränkte der quasi-industrielle, streng am kommerziellen Erfolg orientierte Produktionsprozess den Handlungsspielraum der Exilierten stark ein.

Gemünden geht daher davon aus, dass die einschlägigen Filme sich nicht anhand von traditionellen, an der „Autoren-Theorie“ orientierten Ansätzen vorrangig als individuelle Meinungsäußerungen lesen lassen, sondern dass diese Werke im Hinblick auf historisch spezifische, sich ständig wandelnde Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu deuten sind. Er betrachtet mithin die untersuchten Filme als Ergebnisse von Reibungsprozessen, in denen die Filmschaffenden sich bemühten, innerhalb der jeweilig vorherrschenden wirtschaftlichen, politischen und ideologischen Sachzwänge einen gewissen Raum für den Ausdruck individueller Anliegen zu bewahren. „Exil“ ist hier, so Gemünden treffend, „nicht bloß ein Zustand, in den man getrieben wird, sondern eine Haltung, die man einnehmen kann“ (S. 7).

Der erste Abschnitt des Buches widmet sich zwei Beispielen einer „parallelen Moderne“ (S. 19) in Genrefilmen, die aktuelle sozio-politische Probleme auf geschickt verschlüsselte Weise aufgriffen. Eine relativ billige Produktion wie Edgar G. Ulmers in einer kühlen Bauhaus-Architektur angesiedelter Horrorfilm *THE BLACK CAT* (1934), dessen bizarre Handlung um die Rache eines ehemaligen Kriegsgefangenen an einem Frauenmörder kreist, stellt sich als eine Art „verschobene Trauerarbeit“ (S. 47) für die Toten des Ersten Weltkriegs und als allegorische Warnung vor einer neuen Kriegsgefahr dar. Wilhelm Dieterles aufwändige Filmbiografie *THE LIFE OF EMILE ZOLA* (1937) konzentriert sich fast ausschließlich auf Zolas Rolle in der so genannten Dreyfus-Affäre. Die Bekehrung eines Menschen vom unpolitischen Künstler hin zum couragierten Verfechter einer gerechten Sache liest sich als Versuch, anhand des historisch verbürgten berüchtigten Justizskandals auf einen neubelebten virulenten Anti-Semitismus aufmerksam zu machen. Angesichts der immer bedrohlicher werdenden Geschehnisse auf dem europäischen Kontinent drängt der Film auf ein Ende des amerikanischen Isolationismus.

Im zweiten Abschnitt, „Hitler in Hollywood“, skizziert Gemünden den Gesinnungswandel, der sich mit dem Eintritt der Vereinigten Staaten in den Krieg nach dem Angriff auf Pearl Harbor (Dezember 1941) vollzieht. Ernst Lubitschs irrwitzige Komödie *TO BE OR NOT TO BE* (1942) liefert aus seiner Sicht eine ebenso

tiefschürfende wie effektive Demaskierung der performativen Komponente des Nationalsozialismus. Der Film setzt die NS-Diktatur, die auf der theatralischen Zurschaustellung bzw. „Sichtbarmachung der Macht“ basierte (S. 85), der Lächerlichkeit aus. Gleichzeitig aber entzieht ein ständiges Verwirrspiel dem Zuschauer die Möglichkeit, von einer vermeintlich neutralen, moralisch unangefochtenen Position aus zwischen Authentischem und bloßem Spiel zu unterscheiden.

Eine ähnliche Auflösung stabiler binärer Denkmuster weist das einzige gemeinsame Projekt von Fritz Lang und Bertolt Brecht, *HANGMEN ALSO DIE* (1943), auf. Gemünden zeichnet hier nach, wo und wie Lang und Brecht von den vorangegangenen mannigfaltigen Versuchen abwichen, die Ermordung des „Reichsprotectors“ von Böhmen und Mähren, Reinhard Heydrich, im Jahr 1942 literarisch zu verarbeiten. Ihr Film verlegt den Akzent vom individuellen Heldentum auf oftmals spontanes kollektives Handeln, das immer wieder Korrekturen unterzogen wird. Auf Seiten sowohl des tschechischen Widerstands wie auf Seiten der deutschen Besatzer werden Fehler, moralische Kompromisse, Unwahrheiten und Ungerechtigkeiten in Kauf genommen, wenn es dem eigenen Interesse nützt. So läuft der Film auf eine Analyse von modernen, ausschließlich an der politischen Wirkung orientierten Propagandatechniken hinaus.

Ein derartiger Befund, der faschistische Tendenzen nicht nur im Nationalsozialismus, sondern potentiell in allen Machtsystemen ausmacht, lief in den Nachkriegsjahren in einem zunehmend verhärteten politischen Klima Gefahr, als unliebsamer „verfrühter Anti-Faschismus“ (S. 125) und in einer Art Umkehrschluss als kommunistische Äußerung denunziert zu werden.

Unter der Überschrift „Es gibt keinen Weg zurück nach Hause“ behandelt der dritte Teil des Buches zwei Filme, die auf unterschiedliche Weise Produkte des sich verschärfenden Kalten Krieges sind. Die Geschichte eines Amerikaners, der in Fred Zinnemanns Film Noir *ACT OF VIOLENCE* (1948) einen früheren Kriegskameraden aus zunächst unerklärlichen Gründen in dessen Kleinstadtidylle heimsucht, erscheint als Verarbeitung der traumatischen Erfahrungen amerikanischer Kriegsheimkehrer. Zinnemanns Film registriert eine Krise der Männlichkeitsvorstellungen und einen Wandel im Verhältnis der Geschlechter. Zugleich spielt er auf die Denunzierung und Hetzjagd auf vermeintliche Kommunisten in der McCarthy-Ära an.

Am Ende schließt sich der Kreis: Peter Lorres *DER VERLORENE* (1951) spricht ein komplementäres Trauma an: die Unmöglichkeit einer Reintegration in eine Heimat. Der Film, visuell und stilistisch eine Art Film Noir, zeichnet ein düsteres Bild von Nachkriegsdeutschland, das für das Leid der Exilierten wenig Verständnis hat und keine Möglichkeit der Reintegration zu bieten scheint. Im offiziellen Diskurs der Bundesrepublik werden die Daheimgebliebenen zu den eigentlichen Opfern des Nationalsozialismus erklärt, und die meisten Versuche, auf kritische Weise Ursachen, Auswirkungen und gar Kontinuitäten der Nazi-Ideologie anzusprechen, stoßen auf Ablehnung. Das gilt auch für die Botschaft von Lorres Films, dass „es in einer Gesellschaft, die zu derart horrenden Gewaltakten fähig ist, keine unbeteiligten Unschuldigen gibt“ (S. 176).

Gemündens Studie überzeugt durch ihre ausgewogene und bedachte Art des Umgangs mit dem gewählten Material und eine glänzende Argumentation: Geschick verbindet er Archivrecherchen zur Entstehung und Rezeption der Filme mit einer theoretisch fundierten nuancenreichen Analyse der Details. Auch beeindruckt die souveräne, klare Präsentationsform, die gelegentlich humorvolle Formulierungen und Anspielungen einschließt – etwa wenn Gemünden Ulmers Sonderstatus als Quasi-Avantgardist im Billig-Sektor in einer unübersetzbaren Kapitelüberschrift beschreibt mit „how to be cutting edge while cutting corners“ (S. 24). Ebenso erfreut die Charakterisierung von Lorres Film als „a grayer shade of noir“ (S. 164) die grauhaarigen Procol-Harum-Fans unter den Lesern.

Das Buch ist zudem ausgesprochen sorgfältig ediert. Anzumerken sind nur kleine Unstimmigkeiten bei der Schreibung von Namen (mal Günter, mal Gunter von Fritsch; vgl. S. 6, 133, 139) und einige Lücken im Index (es fehlen z.B. Einträge zu René Clair, Elia Kazan, W. Lee Wilder und Josef von Sternberg, die im Text erwähnt werden). Zahlreiche Abbildungen und eine gut durchdachte, thematisch gegliederte Bibliografie runden Gemündens gelungenes Buch ab, dessen Lektüre nicht nur für Experten lohnend und bereichernd ist. (Christian Rogowski)

■ Gábor Gergely: ***Foreign Devils. Exile and Host Nation in Hollywood's Golden Age.*** New York u. a.: Peter Lang 2012, 192 Seiten, Abb. ISBN 978-1433-119-422, \$ 79,95

Im klassischen Hollywoodkino bekamen Schauspieler, deren Muttersprache nicht Englisch war, aufgrund ihres Akzents meist nur die Rollen von Außenseitern, von Zuwanderern, Exoten und Eindringlingen. Dabei ging Hollywood über die tatsächliche Herkunft der Schauspieler ziemlich nonchalant hinweg: So wurde etwa Peter Lorres Talent jahrelang in billigen Serienfilmen um den japanischen Geheimagenten Mr. Moto verheizt.

Gábor Gergely vertritt in seiner Studie die These, dass das Schaffen emigrierter und exilierter Schauspieler im Hollywood-Film zwischen 1930 und 1956 in einen strikt binär kodierten, normativen Diskurs eingeschrieben war. Dieser Diskurs verweigerte ihnen den Zugang zu dem „Wir“ der Mehrheitsbevölkerung, weil sie generell als die „Anderen“ galten. Diese These will Gergely anhand der Filme dreier männlicher Stars belegen – neben Lorre sind dies der wie Lorre in Österreich-Ungarn aufgewachsene Béla Lugosi und der Berliner Conrad Veidt. Ihre Filme seien darauf hinausgelaufen, die „Unmöglichkeit der Assimilierung in einen unachgiebigen und augenscheinlich hegemonialen Volkskörper“ aufzuzeigen, wobei die Schauspieler immer wieder „ihr eigenes Exiltrauma vorführen, die Brüche der Vertreibung und den Schmerz einer unvollkommenen Neuverortung“ (S. 62).

Die u. a. von der Diskursanalyse, der post-kolonialen Theoriebildung und den Gender-Studien inspirierte Arbeit beschäftigt sich besonders mit den Themen „Körper“, „Räume“ und „Wahnsinn“ und deren Bedeutungswandel zwischen den 1930er und 1950er Jahren. Die Darstellung des Körpers des „Anderen“, der oft-

mals als minderwertig, krank oder schon so gut wie tot erscheint, untersucht Gergely anhand einschlägiger Filme wie *THE THIEF OF BAGDAD* (1940), *WHITE ZOMBIE* (1942) und *NAZI AGENT* (1943). Die von Emigranten und Exilanten gespielten Rebellen, dekadenten Gangster, Untoten, Vampire und Zombies stehen für Bedrohungen, die von „außen“ kommen und die es zu bekämpfen gilt.

Auch Räume, die sich dem Blick entziehen, wirken bedrohlich, wie die Analyse von *DRACULA* (1931), *THE RAVEN* (1935) und *CASABLANCA* (1942) zeigt. Die dort auftauchenden Spielhöhlen, Folterkammern, Geheimlabore und Leichenkammern sind für Gergely „exilic spaces“ (S. 87), welche die Ordnung der Gastnation auf verschiedene Weise destabilisieren können.

Das Motiv des „Wahnsinns“ taucht oftmals im Zusammenhang mit Machtmissbrauch und Gewaltanwendung auf, so in *MAD LOVE* (1935), in *INVISIBLE GHOST* (1941) und *THE BEAST WITH FIVE FINGERS* (1946). Irre Wissenschaftler, die die Welt erobern wollen, und unkontrolliert mordende Triebtäter erscheinen als symbolische Verkörperungen von Gegenreaktionen auf Abgrenzung und Ablehnung, als Ausdruck der verzweifelten, aber letztlich vergeblichen Bemühungen der Emigranten und Exilanten, Anerkennung, Akzeptanz und Liebe im Gastland zu finden. Im Schlusskapitel versucht Gergely, die Gedankengänge des Buches in die heutige Zeit zu verlängern und verweist etwa auf die Actionfilm-Helden Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme und Dolph Lundgren.

Gergelys meist subtil und mehrschichtig argumentierendes Buch bietet eine Fülle von anregenden, oftmals brillanten Detailbeobachtungen zu verschiedenen Filmen. Der angeschlagene Ton ist souverän, intelligent und anspruchsvoll. Hin und wieder stört der Hang zur sehr freien Assoziation: So bleibt weitgehend unklar, warum in *NAZI AGENT* die Motive des Biersteins und des Briefmarkensammelns, die Conrad Veidt in der Rolle des Otto Becker als Deutschen kennzeichnen, weitschweifig als „ewige Erinnerungsmarken der Vertreibung“ (S. 100) hervorgehoben werden, während andere Motive, wie die ebenfalls im Film auftauchende Skulptur der Venus von Milo und die afrikanische Maske, apodiktisch als „Objekte ohne Substanz, leere Zeichen“ (S. 104) abgetan werden.

Die Entscheidung, thematisch statt film- oder genrezentriert vorzugehen, führt dazu, dass Analysen verschiedener Aspekte derselben Filme auf mehrere Kapitel verteilt sind. Kompensiert wird dies durch eine Fülle hilfreicher Querverweise und Teilzusammenfassungen; andererseits kommt es dadurch auch zu zahlreichen Überlappungen und ermüdenden Wiederholungen. Für eine themenzentrierte Studie wie die vorliegende wäre ein guter Index unerlässlich gewesen, um nachzuschlagen, was wo zu welchem Film gesagt wird. Dieser Index ist allerdings viel zu kurz geraten; er verzeichnet Nebensächliches und lässt Wichtiges weg.

Einzuwenden ist auch, dass der Begriff eines hegemonialen „normativen Diskurses“, auf dem die Argumentation aufbaut, seltsam monolithisch erscheint: Er setzt voraus, dass es eine Art von Mentalitätskonsens in der gesamten Gesellschaft gibt und dass sich dieser Konsens, zusammen mit den Wandlungen der offiziellen Einwanderungspolitik der USA, mehr oder weniger automatisch in den Filmen wi-

derspiegelt. So intelligent und feinfühlig viele der Detailanalysen sind, so stellt sich doch ein gewisses Unbehagen über einen durch die Vorgehensweise diktierten Systemzwang ein: Archivrecherchen zur Produktionsgeschichte (Drehbuch-Änderungen, Entscheidungen zur Besetzung, zur Ausstattung usw.) hätten Näheres zum Handlungsspielraum und den Zielvorstellungen der Filmschaffenden an den Tag bringen können und hätten wohl manche Lesart von Gergely geändert.

Zudem wurden viele der ausgewählten Filme auch von „Außenseitern“ inszeniert, deren eigener Status im vermeintlich homogenen amerikanischen „Wir“ keineswegs so selbstverständlich war. Der aus Ungarn emigrierte Michael Curtiz wäre sicherlich überrascht gewesen zu hören, dass sein Film *CASABLANCA* eine „filmische Darlegung der abstoßenden Vision einer Nation [sein soll], die in ihrem Innern von den Exilanten erpresst wird“ (S. 124). Ein anderer Emigrant, Karl Freund, führte Regie bei *MAD LOVE*, einer Art Neuverfilmung von Robert Wienes *ORLACS HÄNDE* (1924). Biografisch und thematisch ist der Film also eng mit dem deutschsprachigen Film der 1920er Jahre verwoben.

Von *THE THIEF OF BAGDAD* wurden zwar Teile in den USA gedreht, doch es ist vorrangig eine britische Produktion, die mehr mit der Zerfallsgeschichte des britischen Empire (speziell im Nahen Osten) zu tun hat als mit der amerikanischen Einwanderungspolitik der späten 1930er Jahre. Produziert wurde dieser Prestigefilm vom Ungarn Alexander Korda, einer der Regisseure war der deutsch-jüdische Flüchtling Ludwig Berger.

Anzumerken ist auch, dass viele der von Gergely diskutierten Motive auf literarische Vorlagen zurückgehen – von der englischen Schauerromantik bis hin zu zeitgenössischen amerikanischen Groschenromanen. Ist die Dynamik des „Wir“ und „Ihr“ in der *Dracula*-Verfilmung identisch mit der in der 1897 erschienenen Romanvorlage des Iren Bram Stoker bzw. mit der amerikanisch-irischen Bühnenversion von 1924?

Gergelys Grundthese, dass sich in den ausgewählten Genrefilmen kollektive Ängste und Wünsche artikulieren, ist sicher zuzustimmen – zumal der Autor auf beeindruckende Weise auch die Bedeutung unscheinbarer Details enthüllt. Ebenso leuchtet ein, dass die Rollen, die in diesen Filmen von Lugosi, Lorré und Veidt übernommen wurden, mit angstbesetzten Identitätszuschreibungen zu tun haben. In einer so ambitionierten und weitgehend gelungenen Studie hätte man allerdings weitere Differenzierungen erwarten dürfen, etwa zu den oben genannten Aspekten.

Gergely hat seinem aus einer Dissertation an der University of Exeter hervorgegangenen Buch eine persönliche Bemerkung vorangestellt („Who am I?“), die auf erfrischende Art den eigenen „Außenseiter“-Status als Akademiker ungarischer Herkunft im englischen Universitätswesen hervorhebt. Im Laufe des Buches vollzieht sich ein bezeichnender rhetorischer Wandel: Der letzte Satz warnt, „wir“ sollten uns nicht einbilden, aufgeklärter und toleranter als „unsere Vorgänger“ zu sein (S. 176). Klar ist, dass sich Gergely hiermit durchaus erfolgreich als Teil dieses „Wir“ in den filmwissenschaftlichen Diskurs hineingeschrieben hat. (Christian Rogowski)

■ Ute Rösler: **Die Titanic und die Deutschen. Mediale Repräsentationen und gesellschaftliche Wirkung eines Mythos.** Bielefeld: Transcript Verlag 2013, 323 Seiten, Abb.

ISBN 978-3-8376-2324-6, € 32,99

Der Kulturhistoriker Richard Howells hat einmal davon gesprochen, dass es die „Titanic“ streng genommen zweimal gäbe: Die erste, physisch vorhandene schlummere noch heute auf dem Grund des nordatlantischen Ozeans; die zweite, mythische – und bei weitem interessantere – habe in der Nacht zum 15. April 1912 erst Gestalt angenommen: Immer wieder in eindrucksvollen Bildern des Untergangs heraufbeschworen, ist sie bis zum heutigen Tage unsinkbar geblieben und im kulturellen Gedächtnis fest verankert. Der 100. Jahrestag des Untergangs der „Titanic“, in dessen Kielwasser Ute Röslers Dissertation leicht verspätet erscheinen ist, hat dies noch einmal eindrucksvoll vor Augen geführt. Das Jubiläum beherrschte die Medien wochenlang auf allen Kanälen, während zeitgleich Symposien und Publikationen unermüdlich darum bemüht waren, neue wissenschaftliche Erkenntnisse über den Hergang der Katastrophe und ihr mediales Nachleben zutage zu fördern.

Anknüpfend an Überlegungen der historischen Katastrophenforschung, nimmt Rösler Prozesse der gesellschaftlichen Aneignung, narrativen Stereotypisierung und kulturellen Mythisierung zum Ausgangspunkt ihrer Darstellung von Wahrnehmungsweisen und Auswirkungen des Titanic-Unglücks in Deutschland. Sie skizziert zunächst die unmittelbaren zeitgenössischen Pressereaktionen, die aus den verfügbaren Informationen über den Hergang des Schiffsuntergangs in relativ kurzer Zeit dessen gesellschaftlichen Gleichnischarakter herausdestillierten. Geführt hat das zu einer breiten Diskussion über Technik- und Fortschrittsglaube und über die sozialen Verwerfungen einer im Wandel begriffenen Klassengesellschaft, die bis in den Reichstag hineinragte. Weit über die nach der Reichstagsdebatte beschlossenen politischen Maßnahmen zur zukünftigen Risikominimierung hinaus, so Röslers Fazit, lässt sich das deutsche Medienecho unter den Vorzeichen einer kollektiven Bewältigungsanstrengung lesen, der es im Kern um die kulturelle Restabilisierung eines technisch-wissenschaftlich geprägten Gesellschaftsentwurfs zu tun war.

Dieser Befund überrascht nicht, sind doch bereits frühere Untersuchungen zu ähnlichen Schlüssen gelangt. Bei Rösler bildet er die historische Matrix, um im folgenden Kapitel am Beispiel dreier Roman-Adaptionen der 1930er Jahre sowie Herbert Selpins „Titanic“-Verfilmung (1942/43) dem „Eindringen nationalsozialistischer Ideologeme in die mythische Erzählung“ (S. 143) nachzugehen. Angesichts der in Selpins Film deutlich konturierten „jüdisch-kapitalistischen“ und britischen Feindbilder und seiner analytisch schon mehrfach offengelegten propagandistischen Grundintention gelangt Röslers Diskussion in diesem Punkt kaum über einen Nachvollzug des Bekannten hinaus. Mit Blick auf den Anteil, den Pelz von Felinau als Autor der Romanvorlage und des ersten Drehbuchentwurfs auf die Entwicklung des Stoffes hatte, vor allem aber hinsichtlich des öf-

fentlichen Umgangs mit dem Film in beiden deutschen Staaten nach 1949 bietet das in diesem Kapitel ausgewertete Quellenmaterial indes durchaus neue Einsichten und Ansatzpunkte.

Nach einem kurzen Zwischenspiel, das Hans Magnus Enzensbergers Versepos *Der Untergang der Titanic* (1978) gewidmet ist, befasst sich das abschließende Kapitel unter der Überschrift „Der Mythos im Zeitalter der Globalisierung“ (S. 219) mit der Bedeutung technisch-medialer Dispositive bei der Suche nach dem Wrack und seiner Entdeckung 1985 durch den Ozeanografen Robert D. Ballard sowie mit James Camerons Blockbuster-Verfilmung von 1997. Rösler, die sich auch hier vornehmlich auf Quellen aus der deutschen Presse bezieht, droht über weite Strecken dieses Kapitels die Fühlung zur eigentlichen Themenstellung ihrer Untersuchung zu verlieren und die kulturspezifischen Zurichtungen des Titanic-Mythos zu vernachlässigen. Wo in anderen Teilen ihrer Studie die umfassende Aufbereitung von Quellenmaterial das Fehlen einer argumentativen Stringenz zumindest teilweise ausgleichen konnte, ergeht sich ihr letztes Kapitel am Ende in Spekulationen darüber, wie hoch die Gage und Einnahmeteiligung Camerons am Erlös seines Blockbusters denn gewesen sein mögen.

Von filmhistorischer Warte hätte man sich gewünscht, dass die zeitgenössische Wochenschau-Berichterstattung über die Titanic-Katastrophe und andere auf dem deutschen Markt vertretene Verfilmungen konsequenter in die Betrachtung miteinbezogen worden wären. Bedauerlich ist nicht nur in dieser Hinsicht, dass Rösler ihr Buch an großen Teilen der existierenden Fachliteratur vorbeigeschrieben hat. Dass die rund um den 100. Jahrestag des Unglücks reichhaltig erschiene Sekundärliteratur nicht mehr systematisch berücksichtigt werden konnte, lässt sich nachsehen. Warum aber einschlägige Titel wie z. B. Tim Bergfelders und Sarah Streets Sammelband *The Titanic in Myth and Memory. Representations in Visual and Literary Culture* (2004) oder Kevin Slanders und Gaylyn Studlars Aufsatzsammlung *Titanic – Anatomy of a Blockbuster* (1999) nicht zur Kenntnis genommen wurden, bleibt rätselhaft. Kaum weniger sticht die Abwesenheit neuerer historischer und soziologischer Studien zum Medienereignis Titanic ins Auge, wie sie z. B. Frank Bösch 2008 und Christian Morgner 2009 vorgelegt haben – letzterer übrigens in dem Verlag, in dem auch Röslers Buch erschienen ist. (Michael Wedel)

■ Martin Loiperdinger, Uli Jung (Hg.): ***Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914***. New Barnet, Herts: John Libbey 2013 (KINtop Studies in Early Cinema; 2), 386 Seiten, Abb. ISBN 9780-86196-708-7, £ 25,00

Auch 100 Jahre nach ihrem Filmdebüt in *AFGRUNDEN* (1910) vermag Asta Nielsen mit ihrem Apachentanz die Zuschauer noch immer zu schockieren: Wie sie im hautengen schwarzen Kleid mit schmaler Taille frech ihre Hüften kreisen lässt, wie sie mit dem Versprechen des erotischen Abenteuers den Po gegen den Unterleib ihres männlichen Partners drückt, wie sie mit Augen und Körper ihr ei-

genes Verlangen für alle erkennbar zur Schau stellt, das alles muss um 1910 wie eine Bombe eingeschlagen sein. Umso mehr, als die Damenmode damals den weiblichen Körper unter endlosen Schichten von Stoff versteckte. Kein Wunder also, dass die Zuschauer in die Kinos strömten – Männer, die sich an den erotischen Bildern ergötzen konnten, und Frauen, die in Asta Nielsen die Wegbereiterin einer neuen, selbstständigen Frau erblickten. Dank der Restaurierung und DVD-Veröffentlichung der frühesten Asta Nielsen-Filme durch das Dänische Film-Institut vor ein paar Jahren kann man heute wieder die zeitgenössischen Reaktionen der Kritiker und des Publikums nachvollziehen.

Von Anfang an bestand kein Zweifel an Niensens künstlerischer Originalität, wie Äußerungen von Journalisten in den 1910er Jahren, von Theoretikern wie Béla Balázs, Rudolf Arnheim und Louis Delluc in den 1920er Jahren und später auch von Filmhistorikern wie Heide Schlüpmann und Karola Gramann beweisen. Stets wurden das filmspezifische Mienenspiel und die Körpersprache der dänischen Schauspielerinnen in höchsten Tönen gelobt.

Die eminente Bedeutung, die Nielsen über ihre Schauspielkunst hinausgehend im internationalen Filmgeschäft vor dem Ersten Weltkrieg besaß, ist demgegenüber fast in Vergessenheit geraten. Hier leistete Martin Loiperdinger Pionierarbeit, als er in seinem Aufsatz „Monopolfilm, Publikum und Starsystem. Asta Nielsen in ABGRÜNDE“ (2010) den Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt von 1910/11 beschrieb und Nielsen damit eine Schlüsselrolle in der filmwirtschaftlichen Entwicklung zuwies: Mit ihrem Auftreten verknüpfte er die Etablierung einer auf Filmstars statt Filmfirmen basierten Produktion, den Übergang von Kurzfilmen zu Langfilmen, die Gründung eines auf Monopolrechte bestehenden Filmverleihsystems und schließlich die internationale Anerkennung Deutschlands als einer der wichtigsten Filmproduktionsstandorte der Welt.

Besitzen Loiperdingers Thesen zur Funktion Niensens im deutschen Kontext auch eine internationale Dimension? Um diese Frage kreiste 2011 eine Tagung im Film-museum Frankfurt, an der Filmwissenschaftler aus 16 Ländern teilnahmen, unter ihnen Richard Abel, Stephen Bottomore, Andrzej Debski, Sawako Ogawa, María Antonia Paz und Casper Tybjerg. Ziel war es, die Rezeption Asta Niensens außerhalb Deutschlands neu einschätzen. Zu diesem Zweck wurden in großem Umfang Zeitungsrezensionen und Kinoreklame in allen möglichen Städten und Ländern untersucht. Neben einer qualitativen ging es auch um eine quantitative Einschätzung, also die Zahl der Aufführungsorte multipliziert mit der Zuschauerkapazität des jeweiligen Kinos und der Laufzeit in Wochen. In welchem Maße die Nielsen-Filme nicht nur ästhetisch Neuland betraten, sondern auch in der internationalen Filmwirtschaft Spuren hinterließen, dokumentiert der nun vorliegende, von Martin Loiperdinger und Uli Jung herausgegebene, reich illustrierte Tagungsband. Nielsen erscheint hier als einer der ersten und wichtigsten internationalen Filmstars.

Die Beiträge bieten eine vergleichende Analyse der Verleihpraxis und der Rezeption der Nielsen-Filme vor dem Ersten Weltkrieg in 22 Ländern: Ägypten, Australien und Neuseeland, Brasilien, Dänemark, Deutschland, Finnland, Frankreich,

Großbritannien, Indonesien, Island, Italien, Japan, Luxemburg, Niederlande, Polen, Österreich, Russland, Schweden, Schweiz, Spanien und USA. Die erstaunliche globale Verbreitung lässt erkennen, dass die deutsche Filmbranche schon vor dem Ersten Weltkrieg zu einer weltweit agierenden Filmgroßmacht geworden war – und nicht erst mit Robert Wiens *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920), wie in fast allen klassischen Werken zur Filmgeschichte behauptet wird.

Deutsche Produktionen setzten sogar die französische Filmindustrie unter Druck, die den Weltmarkt bis August 1914 völlig beherrscht haben soll. Valdo Kneubühler zitiert den französischen Filmproduzenten Henri Diamant-Berger, der 1916 dem Krieg auch etwas Positives abgewinnen konnte, weil dieser die französische Filmbranche von der immer stärker gewordenen deutschen Konkurrenz befreit habe. Ironischerweise waren es vor allem zwei nicht-deutsche Filmschauspieler, die Dänen Asta Nielsen und Waldemar Psilander, die Langzeitverträge bei deutschen Produktionsfirmen unterschrieben hatten und nun der deutschen Filmindustrie zur Weltgeltung verhalfen.

Die ersten zwei Teile des Bandes untersuchen die Veröffentlichung von *AFGRUNDEN* in Skandinavien, wobei sich die ambivalente Haltung sowohl der Nordisk wie des heimischen Publikums gegenüber der Nielsen zeigt. Diese entsprach, wie Carl Theodor Dreyer bemerkte, kaum dem Schönheitsideal der nordischen Frau – und außerdem wurde sie als soziale Aufsteigerin angesehen, die erst durch ihre Heirat mit Urban Gad einen höheren Status erlangt habe.

Ganz anders fielen die Reaktionen in Deutschland aus, wie der dritte Teil beweist. Hier war die Kampagne zur Vermarktung von Niensens Debüt der Anlass, den sogenannten Monopolfilm ins Leben zu rufen. Paul Davidson von der Projektions-AG „Union“ (PAGU) hatte die Weltrechte erworben und verkaufte die deutschen Verleihrechte an den Kölner Kinobesitzer Christian Mülleneisen, der mit diesem Geschäft Millionen verdiente.

Wie viele andere Beiträge bestätigen, spielten von diesem Moment an beim Verkauf der Filme die Namen von Stars wie Nielsen, Psilander und Henny Porten und nicht mehr Firmennamen die zentrale Rolle; diese Entwicklung fand etwa zeitgleich auch in Amerika statt mit Florence Laurence und Mary Pickford. Hatte man bis dahin Kurzfilmprogramme als Produkte von Pathé, Duskes oder Nordisk vermarktet, so traten jetzt Filmserien mit Filmstars in den Vordergrund. Die neue Verkaufsstrategie weckte auch das Verlangen nach längeren Filmen, die als Einzelprogramm gezeigt werden konnten.

Offenbar ging auch in Ländern wie den Niederlanden, Österreich, der Schweiz und Italien die Gründung des Monopolsystems, die einem Kinobesitzer Exklusivität im eigenen Ort garantieren sollte, mit dem Verleih der Nielsen-Filme einher. In Russland, Spanien und Australien kursierten dagegen oft nur einzelne Filmkopien, sodass die Exklusivität ohnehin garantiert war. Die USA scheinen in diesem Zusammenhang das einzige Land gewesen zu sein, in dem der Charme Asta Niensens auf wenig Gegenliebe stieß und ihre Filme mehr oder weniger erfolglos blieben – womöglich, weil sie kein Happy End boten.

In den Beiträgen von Annemone Ligensa und Ian Christie werden einige der anderen Ergebnisse leise in Frage gestellt oder relativiert. Demnach war Asta Nielsen vor dem Weltkrieg weder der erste internationale Filmstar noch der in Deutschland populärste.

Nicht nur für die Frühzeit des Kinos stellt der Band von Loiperdinger und Jung eine Pionierleistung dar, indem er erstmals Landesgrenzen überschreitend eine vergleichende Analyse eines Stars und seiner internationalen Verbreitung vorlegt. (Jan-Christopher Horak)

■ Bernard Schüler: ***Der Ullstein Verlag und der Stummfilm. Die Uco-Film GmbH als Ausdruck einer innovativen Partnerschaft.*** Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, 344 Seiten
ISBN 978-3-447-06953-3, € 68,00

Ein bislang unbelichtetes Kapitel der jüngeren Mediengeschichte wird nun von Bernard Schüler in seiner Dissertation in den Blick genommen: die strategische Verbindung des Ullstein-Verlags mit der 1920 gegründeten Uco-Film, einem Zusammenschluss von Ullstein und Decla-Bioskop. Die Stärke seiner Arbeit liegt in der Verbindung aus Wirtschafts- und Mediengeschichte und der Analyse einer von ökonomischen Interessen bestimmten Liaison.

Die Anfang der 1920er Jahre begonnene Partnerschaft verdeutlicht eine jenseits von ästhetischen und ethischen Debatten angesiedelte Integration des Films in eine auf Mehrfachverwertung in verschiedenen Medien zielende Strategie des Ullstein-Verlags. Dieser erkannte die wirtschaftlichen Potenziale für beide Seiten und wollte sie im Rahmen einer in der Weimarer Republik beobachtbaren Kommerzialisierung des Kulturbetriebs nutzbar machen. Dabei ging es vor allem um abgestimmte Produktions-, Vertriebs- und Werbekonzepte und nicht um eine künstlerische Debatte. So sieht Schüler in dieser Kooperation sowie in der Adressierung eines Massenpublikums eine für Ullstein folgerichtige Unternehmensausrichtung.

In sieben Kapiteln nähert sich der Autor seinem Gegenstand. Der Einleitung folgen eine Skizzierung des Verhältnisses von Buch und Film im Wandel, eine Darstellung von Buch und Film im Medienverbund und des Medienunternehmens Ullstein. Die eigentlichen Hauptkapitel „Die Uco als Instrument der multimedialen Verwertung“ und „Die Uco-Filme“ dringen dann zum Kern der Zusammenarbeit vor. Eine Zusammenfassung der Arbeit und damit der „Multimedialität als Strategie des Ullstein-Verlags“ liefern die abschließenden zehn Seiten. Ein Register fehlt.

In den ersten drei Kapiteln führt Schüler zunächst die enorme kapitalistische Flexibilität des Buchmarktes nach der Erfindung des Films vor Augen. Während die Autoren gegen den Film als ästhetische Form schrieben oder im Rahmen der Autorenfilmbewegung nach künstlerischen Kompromissen suchten, ging der Buchhandel den Weg der produktiven Integration und institutionellen Koope-

ration, suchte nach rechtlichen Brücken und Vereinbarungen, aber auch nach neuen Mischformen, die den modernen Geschmack entlang des Massenmediums bediente.

Dass der Ullstein-Verlag eine produkt- und absatzorientierte Einkaufs- und Verkaufspolitik von Inhalten betrieb, wird im vierten Kapitel deutlich, das Einblicke in die Funktionsweise eines ausdifferenzierten, marktorientierten Medienunternehmens bietet. Der Verlag ließ sich in spezialisierter Maßarbeit literarische Texte für die jeweiligen zielgruppenspezifischen Bedürfnisse seiner Zeitungen, Zeitschriften und weiteren Publikationsformen zuschneiden; Experimente wurden nicht unterstützt. Man erkannte schnell die Notwendigkeit juristischer Regelungen und die finanzielle Bedeutung von Lizenzen, Optionen und Vorkaufrechten mit Blick auf den Film. Zudem versicherte man sich zahlreicher Filmstars, darunter Asta Nielsen oder Henny Porten, als Werbepartner für Ullstein. Selbstverständlich öffnete man auch die Berichterstattung dem neuen Medium, und selbstverständlich erkannte man, dass geschäftlicher Erfolg gelegentlich Vorrang vor redaktioneller Unabhängigkeit hatte.

Nachdem man erkannt hatte, dass sich mit einem gelungenen Fortsetzungsroman die Auflage steigern ließ und sich dieser Roman danach auch in Buchform gut verkaufte, war es nur ein konsequenter Schritt, im Zusammenhang mit einer durchrationalisierten Werbeabteilung im eigenen Hause eine Vermarktungskette aus Print, Film und Buch aufzubauen – möglichst im eigenen Haus, um die Kontrolle und den maximalen Gewinn zu behalten.

Trotz einer problematischen Quellenlage gelingt es Schüler anhand von Gesellschaftsverträgen, Abrechnungen und Korrespondenzen ein plastisches Bild der Zusammenarbeit von Uco und Ullstein in den Jahren von 1920 bis 1927 zu zeichnen, wobei er Probleme und Leerstellen stets benennt.

Nach ersten Erfahrungen mit der Decla, der Ufa und der Maxim-Film führte erst die Zusammenarbeit mit der Uco – einer eigenständigen Ausgründung – zu einer, wenn auch nicht kontinuierlichen, so doch geordneten Zusammenarbeit, die die Abnahme eines Fortsetzungsromans zur Verfilmung auf der einen Seite vorsah, während die andere Seite eine redaktionelle und werbliche Begleitung des Films in den eigenen einschlägigen Blättern garantierte.

So entstanden in einer durch die Inflation gezeichneten Zeit die Filme *DIE KWANNON VON OKADERA* (Roman und Drehbuch: Ludwig Wolff, Regie: Carl Froelich, 1920), *SCHLOSS VOGELOED* (Roman: Rudolf Stratz, Drehbuch: Carl Mayer, Regie: F. W. Murnau, 1921), *DR. MABUSE, DER SPIELER* (Roman: Norbert Jacques, Drehbuch: Thea von Harbou, Regie: Fritz Lang, 1921/22), *PHANTOM* (Roman: Gerhart Hauptmann, Drehbuch: Thea von Harbou, Regie: F.W. Murnau, 1922) und *DIE PRINZESSIN SUWARIN* (Roman: Ludwig Wolff, Drehbuch: Thea von Harbou, Regie: Johannes Guter, 1923). Ganz nebenbei trägt die Studie hier zur Wiederentdeckung von Ludwig Wolff als populärem Autor der Weimarer Republik bei.

Strukturiert arbeitet Schüler die einzelnen Filme mit Blick auf ihre Erstveröffentlichungsform, die Werbemaßnahmen, filmgeschichtliche Hintergründe und Bezü-

ge zum Buch, die Reaktion der Kritik und die Abrechnungen und Einnahmen auf. Jenseits der durch die Inflation ohnehin schon unberechenbar gewordenen Produktionsabläufe dokumentiert Schüler eine nicht immer reibungslose Zusammenarbeit, die vor allem von Seiten der Ullstein-Verantwortlichen immer wieder erneuert und mit Dynamik versehen wurde. Der Schritt zum Film war immerhin mit hohen Kosten verbunden und von anderen Voraussetzungen und Prämissen geprägt als die Aufnahme eines Textes als Fortsetzungsroman bzw. in das Verlagsprogramm.

Leider ist Schüler hier, wie auch bei der Frage nach der wirtschaftlichen Rentabilität einzelner Filme und dem eigentlichen kommerziellen Erfolg der Zusammenarbeit, aufgrund der Quellenlage vielfach auf Vermutungen angewiesen. In vielen Bereichen, etwa bei der Beschreibung der Filmwerbung, bleibt seine Arbeit deskriptiv und eröffnet keine vergleichende Perspektive. Das gilt auch für den naheliegenden Vergleich von Ullsteins Engagement mit dem anderer Verlage oder mit ähnlich gelagerten strategischen Partnerschaften, wie sie zwischen dem Scherl-Verlag und der Ufa bestanden. Auch die Position Erich Pommers als Produktionsleiter wird nur angerissen.

Eine etwas breitere Perspektive wäre hier umso interessanter gewesen, als Schüler zum Ende seiner Arbeit davon ausgeht, dass die Möglichkeiten des Zugriffs auf die Ullstein-Romane einer der Gründe dafür gewesen sei, dass die Ufa die Fusion mit der Decla-Bioskop (als Filmabteilung der Uco) anstrebte.

Es gelingt Schüler klar herauszuarbeiten, wie wichtig der Medienverbund im Marketing (für die Marke Uco und deren Filme) und im Austausch der Inhalte für den wirtschaftlichen Erfolg sein konnte. Seine Studie zeigt, wie früh Medienkonzerne diversifizierten und die Bedeutung von Crossmarketing erkannten und umsetzten. Nicht zuletzt ging es um die Teilhabe an der medialen Modernität des Films, die sich im Markenimage eines Medienkonzerns, aber auch in gesteigerten Umsatzerlösen aus Nebenrechten, Optionen und Buchverkäufen zum Film niederschlagen sollte.

Die Herangehensweise an Filmgeschichte als Wirtschafts- und Mediengeschichte und nicht zuletzt die auf interessanten Quellenfunden basierende institutionell-strategische Sichtweise machen den Reiz dieser Arbeit aus, der ein vergleichender Blick über den Tellerrand gelegentlich gut getan hätte. (Michael Grisko)

■ Wolfgang Koller: ***Historienkino im Zeitalter der Weltkriege. Die Revolutions- und Napoleonischen Kriege in der europäischen Erinnerung.*** Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2013, 342 Seiten, Abb. ISBN 978-3-506-77677-8, € 49,90

Historienfilme rekonstruieren nicht nur historische Ereignisse, sondern sind in ihrer komplexen Bedeutungsstruktur immer auch auf ihre eigene Entstehungszeit bezogen. Von dieser sehr allgemeinen Erkenntnis ausgehend, untersucht Wolfgang Koller in seiner Dissertation *Historienkino im Zeitalter der Weltkriege* mit viel Umsicht deutsche, britische und französische Filme der Jahre 1914 bis 1945, die sich mit den europäischen Kriegen zwischen 1792 und 1815 beschäftigen.

Zwar ist die Fragestellung nicht unbedingt neu, doch Koller behandelt eine große Zahl einschlägiger Filme, die in der deutschsprachigen Filmgeschichtsschreibung bisher kaum beachtet wurden.

Koller gliedert seine Studie nach „Schauplätzen“, „Figuren“ und „Themen“, woraus sich ein nicht-chronologisches Vorgehen ergibt. Das ist kein Nachteil, da dadurch historische und diskursive Dynamiken in Deutschland, Frankreich und Großbritannien verglichen werden können. Mit den Schauplätzen Wien und Aspern, Saalfeld bzw. Jena, Waterloo und Valmy verbindet sich in den analysierten Filmen Koller zufolge eine Verherrlichung des Kriegsgeschehens: „Gemein ist den Filmen [...] der grundsätzliche affirmative Zugang zu den dargestellten Kriegsereignissen, der vor allem nationale Identitätskonstruktionen und Motive der Verteidigung nationaler Gemeinschaften zu Grunde legt“ (S. 94) – und das unabhängig von der Herkunft der Filme.

Die Figuren der behandelten Filme ermöglichen Koller eine konkretere ideologiekritische Parallelisierung von Geschichte und Gegenwart. Er demonstriert das am Beispiel von Carl Froelichs *LUISE, KÖNIGIN VON PREUSSEN* (1931), der eine Analogie zwischen Napoleons Friedensbedingungen gegenüber Preußen und dem Deutschland aufgezwungenen „Diktatfrieden“ nach dem Ersten Weltkrieg konstruiert und die Heldin des Films stark politisiert. Wie stark im „Dritten Reich“ wenig später „historische Deutungsrahmen, die einzelne Filme transportierten, von der kurzfristigen politischen Agenda beeinflusst waren“ (S. 135), zeigt Koller am „positiven Englandbild“ in Gerhard Lamprechts *DER HÖHERE BEFEHL* (1935).

Bei der thematischen Analyse des deutschen Filmkorpus stellt Koller als Gemeinsamkeit den „Topos der nationalen Demütigung Deutschlands durch die Siegermächte des Ersten Weltkriegs“ (S. 166) fest. Dabei sei „die weitgehende Kontinuität der Bilder zwischen wilhelminischem Deutschland und NS-Diktatur“ (S. 184) auffällig. Eine solche Gemeinsamkeit existierte in der britischen Erinnerungskultur im Film hingegen nicht. Die Bandbreite reicht hier von Victor Savilles Kritik am Versailler Friedensvertrag in *THE IRON DUKE* (1935) bis zu Carol Reeds *YOUNG MR. PITT* (1942), in dem eine deutliche Parallele zwischen dem britischen Premierminister der napoleonischen Zeit und Winston Churchill, dem britischen Premierminister während des Zweiten Weltkriegs, gezogen werde, denn „mit dem Amtsantritt Churchills [sei] für viele Briten die Entschlossenheit in die Politik zurückgekehrt“ (S. 212). In diesem Zusammenhang erkennt Koller klare historische Parallelen etwa zwischen dem Sieg bei Trafalgar 1805 gegen Franzosen und Spanien und dem Sieg über Deutschland in der Luftschlacht um England 1940/41.

Besonders interessant sind Kollers Analysen französischer Historienfilme der Zwischenkriegszeit, denn in Frankreich muss die Niederlage Napoleons bei Waterloo in eine Erinnerungskultur integriert werden, die Napoleon ja zugleich als nationale Ikone inszeniert. Dies mag der Grund dafür sein, dass französische Filme über die napoleonischen Kriege häufig aus der Sicht einfacher Soldaten erzählt werden, die „nach wie vor ihrem früheren Kaiser und Feldherren huldigen und sich in der restaurierten Monarchie nicht anzupassen wussten“ (S. 216f.).

Nach dem 100. Jahrestag von Napoleons Tod setzte ab 1921 „im Kino eine Welle von Historienverfilmungen [sic] über seine Epoche ein“ (S. 221). Koller hebt in diesem Zusammenhang zwei Filme hervor, die in den 1930er und 1940er Jahren entstanden: Während er in Marcel Pagnols *LAGONIE DES AIGLES* (1933) in den unter schlechten sozialen Bedingungen lebenden ehemaligen Soldaten der *grande armée* ein symbolisches Abbild der französischen Weltkriegsveteranen sieht, die ebenfalls sozial schlecht abgesichert waren, erkennt er in Jean Delannoys *PONTCARRAL, COLONEL D'EMPIRE* (1942) Andeutungen auf das Vichy-Regime und charakterisiert den Film „als ausgesprochen zeitkritisch, ja als ‚Résistance-Film‘“ (S. 223). Leider geht Koller in diesem Zusammenhang nicht darauf ein, wie ein solcher Film unter den Bedingungen der Filmkontrolle der deutschen Besatzungsbehörden überhaupt hat entstehen können.

Man mag etwas bedauern, dass die von Koller ausgewerteten Archivquellen zu einem großen Teil aus Programm- und Presseheften, also aus offiziellen Verlautbarungen bestehen und nur relativ selten aus deutschen, britischen und französischen politischen Archiven stammen. Dennoch bereichert seine Studie den Kenntnisstand über die ideologische Sinnstiftung europäischer Historienfilme über die napoleonischen Kriege in der Zwischenkriegszeit. Der nur spärlich illustrierte Band ist durch Namens- und ein Filmtitelregister gut erschlossen und enthält zudem eine nach Produktionsländern gegliederte Filmografie. (Uli Jung)

■ Dirk Alt: **„Der Farbfilm marschiert!“ Frühe Farbfilmverfahren und NS-Propaganda 1933–1945**. München: Belleville Verlag 2013, 635 Seiten, Abb. ISBN 978–3–943157–12–3, € 58,00

Mit der Geschichte des Farbfilms beschäftigt sich seit Jahrzehnten nur eine kleine Zahl von Spezialisten, die über das nötige industriegeschichtliche, technische und fotochemische Fachwissen verfügen. Erinnerung sei an die hervorragende, von Gert Koshofer kuratierte Retrospektive zur Berlinale 1988, in deren Begleitband *Color. Die Farben des Films* (1988) die Geschichte des Farbfilms und die Vielfalt der Techniken sehr kompakt zusammengefasst wurden. Ein neues Interesse an diesem Thema ist seit Ende der 1990er Jahre festzustellen, als *Spiegel TV* damit begann, historische Dokumentationen über die NS-Zeit mit Farbmateriale zu gestalten: Dem breiten Publikum wurden die Farbaufnahmen, die in der Regel von Amateuren und halbprofessionellen Filmemachern stammten, als mittlere Sensation angepriesen.

Die Ausstrahlung von „Das Dritte Reich in Farbe“ auf *Spiegel-TV* war 2004 auch für den Historiker Dirk Alt der Auslöser, sich näher mit diesem Thema zu beschäftigen, zunächst im Rahmen seiner Magisterarbeit und anschließend in seiner Dissertation. Das Ergebnis seiner intensiven Recherchen ist die erste umfassende Studie zur Entwicklung des Farbfilms zwischen 1933 und 1945. Gut lesbar zeigt Alt nicht nur die verschiedenen Ansätze und technischen Lösungen auf, sondern bettet sie in den kulturellen, politischen und internationalen Hintergrund ein. Er konstatiert, dass die Umstellung des kollektiven Bildgedächtnisses von Schwarz-Weiß auf

Farbe zum Wiederaufleben der digitalen Filmkolorierung geführt habe. „Die Farbe schafft Nähe einerseits durch größere Wirklichkeitstreue, andererseits durch ihre rational nur schwer fassbare Wirkung auf die Empfindungen des Betrachters“ (S. 19). Mit der Farbe geht eine emotionale Wirkung und Qualität einher, so Alt.

Das Buch ist klar strukturiert. Zunächst geht Alt auf den Stand der Forschung ein und versucht sich an der Klärung des Begriffs Propagandafilm. Er plädiert dafür, den Zeitgeist bei der Bewertung zu berücksichtigen und eine Unterscheidung vorzunehmen zwischen Tendenzfilmen, deren Hauptfunktion nicht in der propagandistischen Aussage besteht, und Propagandafilmen, die genau diese Funktion haben. Ausführlich werden danach die technischen Grundlagen und Entwicklungen bis 1945 erläutert – allein für Deutschland listet Alt 15 in diesem Zeitraum gebräuchliche Farbverfahren auf. Im Anschluss geht er auf die experimentelle Anwendung zwischen 1933 und 1940 ein, als der Farbfilm für die professionelle Produktion die absolute Ausnahme darstellte und eher in kurzen Kultur- als in langen Spielfilmen genutzt wurde. Einen eigenen Abschnitt nehmen der Farbtrickfilm in dieser Periode und die darin eingesetzten Techniken ein.

Zu einem nationalsozialistischen Prestigeobjekt wurde der Farbfilm erst, nachdem er im Ausland – vor allem in Großbritannien und den USA – erste Erfolge gehabt hatte, wie Alt herausarbeitet. Die Tagebucheintragungen von Propagandaminister Goebbels zeigen, dass dieser sich ab Februar 1937 intensiver mit dieser Frage auseinanderzusetzen begann. Auch versuchten Betrüger, die staatliche Förderung für nicht brauchbare Vorschläge zu bekommen. Bei der Durchsetzung der verschiedenen Techniken hielt sich der NS-Staat zurück; er respektierte die Interessen der Privatwirtschaft. Nur deshalb konnte sich das eigentlich untaugliche Linsenrasterverfahren Siemens-Berthon bis 1938 als Alternative behaupten.

In der deutschen Filmindustrie gab es sogar Überlegungen, auf ausländische Techniken zu setzen. Die Ufa entschied sich zwar im Sommer 1939 für die Übernahme des Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahrens, doch die Produktion des im gleichen Jahr begonnenen, aber erst 1941 uraufgeführten Farbfilms FRAUEN SIND DOCH BESSERE DIPLOMATEN verzögerte sich – auch kriegsbedingt – immer wieder.

Zum Schluss geht Alt auch auf die industrielle Anwendung des Farbfilms zwischen 1941 und 1945 ein. Im Detail stellt er die Geschichte der verschiedenen Spielfilmprojekte, des Werbe- und Kulturfilms sowie der farbigen Wochenschauprojekte vor, denen er separate Abschnitte widmet. In seinem Resümee schreibt Alt über das Agfacolor-Verfahren: „Seine Bedeutung für das Prestige der deutschen Industrie und als Waffe im deutsch-amerikanischen Filmwettstreit wurde im In- und Ausland gezielt durch eine Farbfilmpropaganda gesteigert, deren Wirksamkeit kaum angezweifelt werden kann, da in den kontinentaleuropäischen Ländern kein konkurrenzfähiges Verfahren vertreten war.“ (S. 411)

Im Anhang liefert Alt – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – eine Filmografie der rund 750 Farbfilme, die seinen Recherchen zufolge in diesem Zeitraum für die Veröffentlichung zugelassen wurden. Auch wegen dieses Anhangs erweist sich das Buch als bedeutendes Nachschlagewerk. Es sind nicht nur bekannte Spielfil-

me aufgeführt, sondern ebenso Kultur-, Werbe- und Zeichentrickfilme, freigegebene Schmalfilme und ausländische Produktionen. Dabei stehen 17 langen und kurzen Spielfilmen hunderte von anderen Produktionen gegenüber – ein klarer Beleg dafür, dass der Farbfilm erst in kürzeren Formaten ausprobiert wurde. Neben dem vorhandenen Personenregister wäre an dieser Stelle auch ein Filmregister hilfreich gewesen.

Dirk Alts Studie bietet aufgrund der intensiven Recherchen und akribischen Quellenauswertung (2.060 Fußnoten) eine neue Grundlage für weitere Forschungen zum Farbfilm. Sehr deutlich wird, in welchem Maße die immer wieder verzögerte Einführung des Farbfilms unterschiedlichen Interessen unterworfen war und von politischen, technischen, industriellen und propagandistischen Faktoren abhing. Die Aufmachung, Ausstattung und Bebilderung des Buches sind vorbildlich. (Kay Hoffmann)

■ Rosemary Stott: ***Crossing the Wall. The Western Feature Film Import in East Germany.*** Oxford u. a.: Peter Lang 2012, 308 Seiten, Abb. ISBN 978-3-03911-944-8, € 46,30

Die Geschichte der DEFA wird nicht selten aus einer Haltung heraus geschrieben, die das Filmwesen der DDR als geschlossenes System sieht und die vielfältigen Einflüsse und Bedeutungshorizonte nur im Kontext eines internen gesellschaftlichen Selbstverständigungsprozesses versteht. So begründet eine solche Binnenperspektive im Einzelfall sein mag, so limitiert ist sie als Betrachtungsweise des Gesamtgebildes. Als Korrektiv haben sich daher in den letzten Jahren Forschungsansätze erwiesen, die institutionellen Verflechtungen, kulturellen Vernetzungen und ästhetischen Wechselwirkungen auf internationaler Ebene nachgegangen sind. Wichtige Anregungen kommen dabei speziell vom Forscherteam um Barton Byg an der DEFA Film Library der University of Massachusetts. Neben einer Reihe von Sammelbänden – zuletzt *DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture. A Companion* (hg. v. Marc Silberman und Henning Wrage, 2014) – und Andreas Kötzings *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954-1972* (2013, rezensiert von Stella Donata Haag in *Filmblatt*, Nr. 53, 2013/14) sind hier auch die Arbeiten von Rosemary Stott zu nennen. *Crossing the Wall* zieht die Summe aus ihren zuvor verstreut publizierten Studien zum Import westlicher Filme in die DDR. Das Buch füllt damit eine klaffende Forschungslücke und wird auf absehbare Zeit ein wichtiges Referenzwerk zum Thema sein.

Stotts Untersuchung beginnt mit einem fundierten Überblick über die historischen Kontexte und Strategien der Programmgestaltung in den Kinos der DDR. Ausgangspunkt ist dabei die Frage, wie sich der scheinbar grundsätzliche Widerspruch zwischen einer oft als kategorisch apostrophierten Ablehnung ‚bürgerlicher‘ Kultur einerseits und der faktisch praktizierten Einfuhr und öffentlichen Aneignung westlicher Filme andererseits auflösen bzw. soweit ausdifferenzieren

lässt, dass gezielte Aushandlungsprozesse und konkrete Handlungsmotivationen sichtbar und nachvollziehbar werden. Aus den offiziellen Protokollen, Stellungnahmen und Einsatzbegründungen der zuständigen Auswahlkommissionen bei der Hauptverwaltung Film und beim Progress Film-Verleih, die Stott in diesem Zusammenhang erstmals systematisch auswertet, geht hervor, dass bei den jeweiligen Importzulassungen neben der thematischen und ideologischen Eignung auch – und in den 1980er Jahren zunehmend – der Unterhaltungswert und die Aussichten auf Einnahmen an einheimischen Kinokassen ebenso eine Rolle spielten: „According to official documents, the western import films could be divided into two main groups: firstly, films with a clear political and social message and which were strongly critical of western society and secondly films for entertainment. The first category of films was termed ‚problem films‘ (*Problemfilme*) or ‚socially critical films‘ (*gesellschaftskritische Filme*), and were the easiest of the two categories to justify officially. The second category, known simply as ‚entertainment films‘ (*Unterhaltungsfilme*), could be sub-divided into adventure films, thrillers, detective films, comedies, musicals and animation.“ (S. 30)

Horst Pehnert, Leiter der HV Film, hat diese Kategorisierung 1989 mit seiner Rede von einem „Kino der Pflicht und der Kür“ in die damals – Katarina Witt feierte gerade ihre größten Erfolge – naheliegende Begrifflichkeit des Eiskunstlaufs überführt. Nicht allein die Produktionspolitik der DEFA, sondern auch die Diskussionen und Entscheidungen über die Einfuhr ausländischer Filme wurden unter diesen Gesichtspunkten geführt, wie Stott überzeugend darlegt.

Im zweiten Kapitel untersucht Stott am Beispiel des Imports amerikanischer, britischer und westdeutscher Filme, wie die individuellen Auswahlentscheidungen nicht nur mit Blick auf die Eignung des jeweils gegebenen Films getroffen wurden, sondern oftmals im Zusammenhang mit anderen Bemühungen standen, die öffentliche Wahrnehmung des betreffenden Landes nach politischen Maßgaben zu steuern. Im Falle der USA spiegelt sich dieses Interesse in der verstärkten Einfuhr von demokratie- und kapitalismuskritischen Filmen aus dem Umkreis des New Hollywood, im Falle Großbritanniens in der Bevorzugung von Werken, die Klassengegensätze besonders deutlich zutage treten lassen. Bei westdeutschen Importen erfüllten mitunter Filme über den Holocaust und den Nationalsozialismus diesen Zweck, aber auch Filme über die Unterdrückung von Frauen oder den Umgang mit dem RAF-Terrorismus der 1970er Jahre. Hatten bei der Einfuhrentscheidung über Filme aus Hollywood und Großbritannien immer schon Aspekte der technischen bzw. künstlerischen Qualität sowie Überlegungen zur Komplettierung des Genreangebots eine Rolle gespielt, kamen auf den Publikumsgeschmack zugeschnittene westdeutsche Unterhaltungsfilme – allen voran Komödien wie *MÄNNER* (1985), *OTTO – DER FILM* (1986) und *ÖDIPUS* (1988) – erst in den letzten fünf Jahren der DDR mit einiger Regelmäßigkeit zum Zuge.

Im dritten Kapitel fragt Stott nach dem Anteil, den die Genre-Identität einzelner Filmen an der Entscheidung über die Einfuhr und Vorführung hatte. Ausführlich diskutiert und in Bezug gesetzt zu Entwicklungen bei der DEFA werden hier

Beispiele für den Western und den Science Fiction-Film. Zur Sprache kommen aber auch markante Tendenzen auf den Gebieten des Musicals, des Kriminalfilms und der Komödie. Westliche Horror- und Kriegsfilm wurden prinzipiell nicht importiert, ebensowenig Pornografie, während Filme mit starkem erotischen Einschlag wie *LADY CHATTERLY'S LOVER* (GB 1981) keineswegs ein Tabu darstellten.

Hollywood-Western wurden erst ab 1963 und dann auch nur äußerst selektiv eingeführt, bevorzugt wurden in diesem Genre europäische Produktionen, die zumeist deutliche komische und satirische Elemente enthielten. Bei der DEFA wurden zwischen 1966 und 1985 sehr erfolgreich eigene „Indianerfilme“ hergestellt. Die westdeutschen Karl-May-Filme waren erst ab 1983 vereinzelt im Fernsehen und in Kinos der DDR zu sehen.

Ähnlich verhielt es sich mit dem Science-Fiction-Film: Auch hier betrieb die DEFA, wenn auch bei weitem nicht so systematisch, unter dem Begriff des „utopischen Films“ in den 1960er und 1970er Jahren eine eigene, vor allem von sowjetischen Vorbildern geprägte Spielart des Genres. In dieser grundsätzlich anderen Auffassung des Genres liegt für Stott eine Erklärung, weshalb maßgebliche Hollywood-Produktionen wie *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND* (1977), *STAR TREK* (1978) oder *E.T. – THE EXTRATERRESTRIAL* (1981) wenn überhaupt, dann erst mit jahrelanger Verspätung ab Mitte der 1980er Jahre gezeigt wurden. Ein interessanter Sonderfall ist Stanley Kubricks *2001 – A SPACE ODYSSEY* (1968), der 1978 zur Vorführung in DDR-Kinos zugelassen worden war, auf Intervention des Regisseurs jedoch vom amerikanischen Verleiher in letzter Minute zurückgezogen wurde.

Als letzten Schwerpunkt behandelt Stott im vierten Kapitel die Darstellung von Ethnie, Gender und Familie. Die Ablehnung von gesellschaftlicher Diskriminierung gehörte zum Kernbestand des kulturellen Selbstverständnisses der DDR. Entsprechend sensibel wurde die Behandlung dieser Themen bei der Auswahl möglicher Importfilme aus dem Westen reflektiert und als Begründung für Ablehnungen bzw. Freigaben angeführt. Besonders aufschlussreich ist Stotts Diskussion des Scheidungsdramas *KRAMER VS. KRAMER* (USA 1979), das ausnahmsweise ohne größere Verzögerung schon 1980 in die DDR-Kinos kam und dort auf beträchtliche Resonanz stieß. In seinem Umgang mit dem Motiv der zerbrechenden Familie, vor allem aber in den Mustern seiner Rezeption erkennt Stott Entsprechungen zu Evelyn Schmidts *SEITENSPRUNG* (1979) und Karl-Heinz Heymanns *RABENVATER* (1985), arbeitet in ihrer vergleichenden Analyse aber auch signifikante Unterschiede heraus, etwa in der Erzählkonstruktion, den Formen der Zuschaueransprache und der Emotionalisierung von Beziehungskonflikten. Stotts Vorgehen zielt darauf ab, ein weiteres, scheinbar feststehendes Ordnungsschema des offiziellen Diskurses, die Unterscheidung zwischen „ihren“ und „unseren“ Filmen, DEFA-Produktionen und Importen aus dem Westen, mit Verweis auf Überlagerungsphänomene in der Wahrnehmung des Publikums zu hinterfragen: „Irrespective of a film's origin, audiences made sense of films on the basis of their own experiences and interests, which defied or even subverted the meanings in-

tended by the state. In particular, audiences attributed less significance to the origins of individual films than selectors and film reviewers.“ (S. 237)

Dass die Formulierung an dieser Stelle über das Ziel hinausschießt – Zeitzeu-
genberichte belegen zur Genüge, wie genau das damalige Publikum zwischen
einem DEFA-Film und einem Hollywood-Import zu unterscheiden wusste –, dis-
kreditiert den Ansatz als solchen keineswegs. Mit *Crossing the Wall* hat Rosemary
Stott ein tragfähiges historisches Beschreibungsmodell vorgelegt, das zukünftigen
Untersuchungen, die den Filmbeziehungen der DDR entweder mit Blick auf
andere westliche Länder genauer nachgehen oder den Schwerpunkt auf die Jahre
vor 1966 legen wollen, den Weg weisen kann. (Michael Wedel)

■ Filmmuseum Potsdam (Hg.): **Das Prinzip Neugier. DEFA-Dokumentarfilmer
erzählen.** Berlin: Neues Leben 2012, 640 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-355-01799-2, € 29,95

Das Prinzip Neugier versammelt auf über 600 Seiten Interviews mit 21 DEFA-Doku-
mentarfilmregisseuren, die Christiane Mückenberger, Ingrid Poss, Anne Richter
und Dorett Molitor in den Jahren 2010 bis 2012 geführt haben. Die Liste der Be-
fragten reicht von Kurt Maetzig als Ältestem über die große Mittelgeneration mit
Karl Gass, Volker Koepp, Jürgen Böttcher und anderen bis zu Außenseitern wie
Peter Voigt. Dieses enorm breite Panorama an Persönlichkeiten und Auskünften
spiegelt damit eine spezifische Geschichte des DDR-Dokumentarfilms.

Die Befragten sind durch Nachkrieg und die Aufbaujahre der frühen DDR ge-
prägt und haben später Stagnation und Ende miterlebt. Mit jedem ihrer Filme
haben sie Widersprüche zwischen politischen Ansprüchen der DDR-Führung und
eigenen künstlerischen Ambitionen austragen müssen. Aber immer ging es ih-
nen um Menschen: die vor der Kamera und die im Zuschauerraum – Neugier als
Berufsethos.

Die Regisseure erzählen bereitwillig und plastisch über Kindheit und Jugend,
ihre Startbedingungen im östlichen Teil von Nachkriegsdeutschland, wie sie zu
ihrem Beruf kamen, welche Filme sie unter welchen Umständen machten und
wie diese Filme den Zuschauern begegneten. Da lassen sie auch einzelne hand-
werkliche und ideologische Widersprüche und Schwierigkeiten nicht aus. Auch
ihr „Ankommen“ in der neuen Nach-DDR-Welt wird dargestellt. Die Verwobenheit
von DDR-Leben und Dokumentarfilmen macht einen substantiellen Wert dieser
Materialsammlung aus.

Die Konzentration auf das Biografische birgt jedoch die Gefahr freiwilliger Be-
grenzung. So verzichten sowohl die Befragten wie die Fragenden darauf, über-
greifende ästhetische Aspekte eines modernen Dokumentarfilmverständnisses
oder dessen internationale Dimensionen wirklich auszuloten. Die biografischen
Erzählungen klammern wichtige Fach-Diskurse aus. Außerdem: Erst in genauer
Kenntnis ihrer Filme sind viele erinnerte Details und Zusammenhänge vollends zu
erschließen. Da offenbart sich das Dilemma solcher Interviews.

Auch die strikte Subjektivität bei der Auswahl der Gesprächspartner wirft Fragen auf. Der den Band eröffnende Kurt Maetzig (1911–2012) konnte auf ein nur schmales dokumentarisches Werk verweisen, das nach eigener Auskunft vor allem als Vorbereitung für sein späteres Spielfilmschaffen diente. Auch Barbara Junge, Ehefrau von Winfried Junge, bietet als Regisseurin ein für den DDR-Dokumentarfilm eher marginales Œuvre. Hingegen werden prägende Regisseure wie Helke Misselwitz, Jochen Krauß und Karlheinz Mund nicht berücksichtigt. Diese Unverhältnismäßigkeit ist eine merkbare filmhistorische Ungerechtigkeit, auch wenn man den Herausgeberinnen konzedieren muss, dass sie „die ihnen wichtigsten“ (S. 10, Hervorhebung GA) befragten. Manche Legende wird festgeschrieben und mancher Widerspruch blanker poliert, als er wirklich war. Auch jede Menge Leitungsschelte liest man und oft berechnete. Vieles wird auch zu freundlich erinnert. Dass die Distanz zu „damals“ manches verklärt, muss man bei solchen sehr persönlichen Erinnerungen wohl in Kauf nehmen.

Dennoch: Der Band ist eine Quellensammlung von Rang. Wer etwas über den DDR-Dokumentarfilm erfahren will, wer damit über Entwicklungen und Widersprüche in der DDR aus einem sehr speziellen Blickwinkel sachliche und authentische Auskünfte erhalten will, der wird diese Selbstaussagen mit Nutzen lesen. Auffallend ist, dass alle, wirklich alle, großes Lob für ihre Kameraleute äußern, über die ein eigener Band wohl lohnte. (Günter Agde)

■ **Neuer Deutscher Film.** Hg. v. Norbert Grob, Hans Helmut Prinzler, Eric Rentschler. Stuttgart: Reclam 2012 (Stilepochen des Films; 6), 349 Seiten, Abb. ISBN 978-3-15-019016-6, € 9,80

Das 50. Jubiläum des Oberhausener Manifests hat dem Neuen Deutschen Film 2012 in Form von Festakten, Podiumsdiskussionen, Sendeterminen, Filmreihen, DVD-Editionen und Buchveröffentlichungen zu neuer Aufmerksamkeit verholfen. Wohl auch deshalb eröffnet der Band zu diesem Thema Reclams neue Reihe „Stilepochen des Films“, die das Verlagsangebot nach der Reihe „Filmgenres“ um eine zusätzliche filmhistorische Komponente erweitert. Das Konzept ist dasselbe: Einem bündigen Überblick zu den Eckdaten und Rahmenbedingungen des jeweiligen „Stils“ folgen Beiträge verschiedener Autoren zu ausgewählten Filmen, die sich ausdrücklich auch als Schlaglicht auf das Schaffen des jeweiligen Regisseurs verstehen.

Gepflegt werden bereits hinlänglich kanonisierte Stränge der Filmgeschichte, zu denen hier im Übrigen auch das „Kino des Nationalsozialismus“ zählt. Neuland ist nicht in Sicht. Vor dem Hintergrund dieser wenig wagemutigen, im Grunde überkommenen Konzeption von Filmgeschichte als – an politischen „Zäsuren“ wie 1918/1933/1945 orientierten – Kartografie sich inselartig häufender Meisterwerke mutet die vollmundige Ankündigung des Reihenherausgebers Norbert Grob im Vorwort, dass die „Filme *erstmal*s in ihrem epochalen und ästhetischen Kontext verankert werden“ (S. 8), etwas befremdlich an. Der vorliegende Band

besitzt zwar ein solides Niveau, kann aber weder im Ansatz noch im Ergebnis eine Pionierleistung für sich beanspruchen.

Dem postulierten Ziel, künftig als Nachschlagewerk zu dienen, wird der Band nicht nur wegen seines „Best Of“-Charakters – besprochen werden 39 Filme von 1962 bis 1984 – kaum gerecht. Man vermisst neben einem Personen- und Filmregister auch eine gesammelte Bibliografie. Literaturhinweise sind quer verstreut, in Fußnoten und unübersichtlichen Konvoluten hinter den Artikeln vergraben. Systematisches Durchgehen fällt damit schwer.

Die kursorische Einleitung ist dennoch gelungen. Auf gut 40 Seiten bieten die Herausgeber zu ökonomischen Rahmenbedingungen, Wesens- und Distinktionsmerkmalen sowie zur Geschichte des Neuen Deutschen Films vom zaghaften Beginn während der Kinokrise der 1960er Jahre über Blütezeit und internationale Ausdifferenzierung bis zum sanften Entschlummern in den 1980er Jahren zwar keine neuen Erkenntnisse, arbeiten den Kenntnisstand aber gut sortiert, faktenreich und prägnant auf.

Dass hier unter Neuer Deutscher Film keine Cliquen verstanden werden, sondern eine Modernisierung von den Rändern der westdeutschen Filmproduktion aus, verdeutlicht die Auswahl der besprochenen Einzelfilme: Neben „Oberhausenern“ wie Herbert Vesely und Alexander Kluge sowie Starregisseuren wie Fassbinder und Wenders tauchen auch Einzelgänger und ausgesprochene Antagonisten wie Will Tremper, Klaus Lemke, Rudolf Thome und Roland Klick auf, die auf diese Nähe zum künstlerisch betont ambitionierten BRD-Kino bislang wenig Wert gelegt hatten.

Ein wenig schade ist, dass damit im Grunde längst inventarisierte Außenseiter angeführt werden, während bisherige Versäumnisse unaufgearbeitet liegen bleiben: Der im Umfeld der „Münchener Gruppe“ verblüffend produktive Marran Gosov wird nur beiläufig erwähnt. Um die Grundlagen des neuen Stils genauer zu fassen, wäre es auch sinnvoll gewesen, andere in den frühen 1960er Jahren entstandene modernistische Experimente anzusprechen, darunter etwa VENUSBERG (1963) des bereits etablierten Rolf Thiele. Auch fehlen Hinweise auf Franz-Josef Spiekers WILDER REITER GMBH (1967) und stilistische Kuriositäten wie Michael Pflughars vom „Oberhausener“ Hansjürgen Pohland unter haarsträubenden Bedingungen produzierte Krimi-Obskurität DIE TOTE VON BEVERLY HILLS (1964) oder Ulrich Schamonis Komödie QUARTETT IM BETT (1968), die zwischen Bohème-Studie, Sexklamotte und Nouvelle Vague sogar eine Brücke zum deutschen Nonsense-Film der 1980er Jahre schlägt. Auch hier also wenig Entdeckerfreude, sondern vor allem Inventarpflege.

Natürgemäß schwankt die Qualität der Beiträge. Manches wirkt wie die lustlose Zweitverwertung alter Notizen, während die Aufsätze jüngerer Forscher – etwa Ivo Ritzers Text über Klicks SUPERMARKT (1973) – den Heißhunger auf ihren Gegenstand spüren lassen. Wahre Leseperlen sind der Nachdruck einer Kritik Frieda Grafes zu Ulrike Ottingers FREAK ORLANDO (1981) aus der *Süddeutschen Zeitung* sowie ein bislang unveröffentlichter Essay des verstorbenen Kritikers Michael

Althen zu Rudolf Thomes *BERLIN CHAMISSOPLATZ* (1980), das Zeugnis einer in-nigen Liebe zu Thomes Kreuzberger Hausbesetzer-Romanze. Auch Dominik Grafts Besprechung von *ROCKER* (1972) löst sich mit ansteckendem Enthusiasmus vom begrenzten Gegenstand und weitet sich zu einer schönen Liebeserklärung an Klaus Lemkes schmutziges Fernseh-Kino.

Da die hochgesteckten Ziele verfehlt werden, ist der Band Filmhistorikern nicht unbedingt, Neulingen auf dem Gebiet des Neuen Deutschen Films und Freunden kundig verfasster, ausführlicher Filmkritiken aber als nützlicher Kompass und leicht erschwingliche Schmöckerkost zu empfehlen. (Thomas Groh)

■ Marco Abel: *The Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester, New York: Camden House 2013, 360 Seiten, Abb.
ISBN 978-1-57113-438-7, £ 60,00

Die Berliner Schule ist in Amerika gerade en vogue, betrachtet man die steigende Zahl der Publikationen: Neben mehreren Aufsätzen sind im vergangenen Jahr Jaimey Fishers Werkbiografie des prominentesten Regisseurs der Filmbewegung, *Christian Petzold* (2013), das originelle Lexikon *Berlin School Glossary* (hg. v. R. F. Cook, L. Koepnick, K. Kopp, B. Prager; 2013) und der Katalog zur Retrospektive im Museum of Modern Art in New York, *The Berlin School* (hg. v. R. Roy, A. Leweke; 2013) erschienen. Außerdem liegt nun die erste umfassende Monografie vor: Verfasst hat sie Marco Abel, ein aus Deutschland stammender, aber seit langem in Amerika lebender Film- und Literaturwissenschaftler mit ausgeprägtem Interesse an theoretischen Fragen.

Die ersten Seiten von Abels Buch lesen sich wie die Vorböten eines filmphilosophischen Werkes, das sich in einem Gedankenkonstrukt zu verfahren droht, statt sich direkt mit den Filmen zu befassen. Schnell wird jedoch klar, dass Abel dieser Gefahr sehr wohl entgeht. Dabei deuten seine Verweise auf das Konzept des „minor“ (S. 4) von Deleuze und Guattari auf den philosophischen Blickwinkel seines Buchs hin und lassen die Komplexität der Argumentation erahnen; Vorwissen ist hier nicht unbedingt notwendig, aber hilfreich. Der Begriff „minor“ ist demnach nicht als „weniger wichtig“ zu verstehen, sondern bezieht sich auf etwas, das noch kommen wird; etwas, das einem aktuellen Entstehungs- und Entwicklungsprozess unterliegt.

In seiner Einleitung nähert sich Abel Stück für Stück den Eigenschaften der Berliner Schule als einer neuen Filmbewegung an und beleuchtet ebenso ihre stilistischen Qualitäten wie ihre Entstehungsgeschichte und den historischen und sozialen Kontext nach der Wende, aus dem die Berliner Schule, ihre Filmemacher und, so Abel, ein „Gegenkino“ („counter-cinema“) hervorgegangen sind. Der wichtigste Punkt der Einleitung betrifft jedoch die Botschaft der Bewegung oder das, was die Berliner Schule vermitteln will. Anstelle eines Abbilds des jetzigen Deutschland präsentieren ihre Filme einen Blick von außen und stellen eine „Sehnsucht“ (S. 6) ins Zentrum: Es geht um ein utopisches Deutschland, das mög-

lich ist, das aber erst noch erarbeitet werden muss. Genauer gesagt, handeln die Filme sogar von der Sehnsucht nach der Sehnsucht.

Bei Abel schwingt eine Verehrung für den Neuen Deutschen Film und die Nouvelle Vague als Gegenpole zum dominierenden Mainstreamkino mit, worauf schon der Begriff des „counter-cinema“ und Abels Ausführungen über die Entdeckung der Gruppe und die Parallelen zwischen der Zeitschrift *Revolver* und den *Cahiers du Cinéma* deuten.

Die Mitglieder der Berliner Schule ordnet Abel inhaltlich zu recht und nachvollziehbar einer „First Wave“ und einer „Second Wave“ zu, wobei er Thomas Arslan, Christian Petzold und Angela Schanelec der ersten und Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg, Valeska Grisebach, Maren Aden und Ulrich Köhler der zweiten Welle zuteilt.

Das große Plus des Buches ist die Gründlichkeit, mit der sich Abel den einzelnen Filmemachern widmet. Dabei wendet er kein Standardschema an, sondern analysiert anhand seiner in der Einleitung formulierten These ausgiebig den Werdegang und die wichtigsten Filme eines jeden Mitglieds der Bewegung. So gelangen ihm sehr prägnante Porträts.

Abels Buch ist kein Nachschlagewerk. Zwar bieten die Porträts der Filmemacher dem Leser auch Einblicke in das Schaffen einzelner Vertreter der Berliner Schule, doch es wird deutlich, dass es ihm um die Bewegung in ihrer ganzen Breite und individuellen Vielfalt geht. Wie auch im Schlusskapitel noch einmal klar wird, in dem Abel auf den philosophischen Kontext zurückkommt, bewundert der Autor die Berliner Schule und macht sich mit seinem im weiteren Sinne auch sehnsüchtigen Blick die Sicht der Berliner Schule zueigen. Während der für die Berliner Schule charakteristische utopische Blick auf eine Zukunft, die erarbeitet werden muss, auch international, jenseits nationaler Grenzen gedacht werden kann, liegt das Utopische und die damit verbundene Sehnsucht des „counter-cinema“ im konkreten Fall in der Erkenntnis, dass sich das heutige Deutschland – entgegen dem Bild des „anderen“ Mainstreamkinos – noch nicht gefunden hat; gemeint ist nicht die Suche nach einem besseren Deutschland oder einem Gegenpol zum Mainstreamkino. Der utopische Blick der Berliner Schule vereint nicht nur die Sehnsucht nach einem Ende der Suche, er ist vielmehr auch der Blick auf eine Nation, die trotz der Distanz zur Wende von 1989 noch nicht zu sich selbst gefunden hat. Lässt man sich auf Abels philosophische Herangehensweise ein, ergeben sich tiefgreifende und schlüssige Interpretationen und Einsichten in eine Filmbewegung und ihre Denkweise. (Dennis Basaldella)

Mitarbeiter dieser Ausgabe

Günter Agde, Filmhistoriker. Mitbegründer und langjähriges Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg. Lehraufträge an der Freien Universität Berlin und der Humboldt-Universität. Zuletzt Mitherausgeber von *Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus (1921–1936)* (Berlin 2012).

Dirk Alt ist Historiker und forscht zum nichtfiktionalen Film der NS-Zeit. Mitglied von CineGraph Babelsberg. Autor des Buches „*Der Farbfilm marschiert!*“ *Frühe Farbfilmverfahren und NS-Propaganda* (München 2013) und des Dokumentarfilms *STRASSEN DER VERGANGENHEIT. DIE REICHAUTOBAHNEN 1933–1945* (Polarfilm 2013).

Dennis Basaldella ist Medienwissenschaftler und Filmkritiker. Während des Studiums der Europäischen Medienwissenschaft an der Universität Potsdam forschte er u. a. zum Amateurfilmerschaffen von Karl-Heinz Straßburg in der DDR. Seine Masterarbeit über das Internet-Archiv „Wir waren so frei... Momentaufnahmen 1989/1990“ der Deutschen Kinemathek wurde 2013 als beste Master-Abschlussarbeit des Studiengangs ausgezeichnet. Er bloggt auf www.filmosophie.com.

Tobias Ebbrecht-Hartmann ist Lecturer für Film- und German Studies an der Hebrew University in Jerusalem. Zuvor wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Regionale Filmkultur in Brandenburg“ an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Mitglied von CineGraph Babelsberg. Letzte Veröffentlichung: *Gebrochene Geschichte, Bedrängte Gegenwart. Möglichkeiten und Grenzen eines fremdgestellten Blicks auf die nationalsozialistische Vergangenheit im Film*. In: *(K)ein Ende der Kunst. Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft* (hg. v. B. Marschall u. a., Wien, Berlin 2014).

Ralf Forster ist Filmtechnikhistoriker am Filmmuseum Potsdam und wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Regionale Filmkultur in Brandenburg“ an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Vorstand im DIAF – Deutsches Institut für Animationsfilm Dresden. Jüngste Publikation: „Licht, Licht, auf alle Fälle!“ *Techniken der Filmbeleuchtung in Deutschland 1915 bis 1931*. In: *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950* (hg. v. Connie Betz u. a., Marburg 2014)

Stefanie Mathilde Frank ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte des Films an der Humboldt Universität zu Berlin. Sie promoviert über Remakes von NS-Filmen im bundesdeutschen Kino der Adenauer-Zeit. Mitglied von CineGraph Babelsberg.

Gerd Gemünden unterrichtet Film & Media Studies und German Studies am Dartmouth College in New Hampshire (USA). Kürzlich erschien von ihm *Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933–1945* (New York 2014).

Jeanpaul Goergen ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005“. Aufsätze und Bücher zur deutschen Kino- und Filmgeschichte sowie Kurator von Filmreihen. Mitglied von CineGraph Babelsberg.

Michael Grisko ist Mitglied im Vorstand von CineGraph Babelsberg und Mitarbeiter einer deutschen Kulturstiftung. Er promovierte mit der Arbeit *Heinrich Mann und der Film* (München 2008) und ist Herausgeber der Reihe Böschens Filmromane. Zuletzt Mitherausgeber von *Erzählte Wirtschaftssachen. Ökonomie und Ökonomisierung in Literatur und Film der Weimarer Republik* (Bielefeld 2013) und Herausgeber von *Edmund Edel: Das Glashaus. Ein Roman aus der Filmwelt, 1917* (Siegen 2013).

Thomas Groh, Film- und Kulturwissenschaftler, schreibt über Filme u. a. in *Splating Image*, *taz*, *Freitag* und *Stadtrevue*. Mitarbeiter des Online-Kulturmagazins *Perlentaucher*. Ko-Kurator der „Nachtschicht“ im Kino Babylon, Berlin.

Kay Hoffmann ist Filmpublizist und -historiker. Seit 1995 realisiert er Projekte für das Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart; seit 2007 ist er dort Studienleiter Wissenschaft. Gegenwärtig koordiniert er das DFG-Forschungsprojekt „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005“. Zahlreiche Buchveröffentlichungen und Beiträge in Filmzeitschriften.

Jan-Christopher Horak ist Direktor des UCLA Film & Television Archive und Professor im Fach Filmarchivierung an der UCLA, Los Angeles. Zahlreiche Arbeiten zur Geschichte des deutschen und amerikanischen Kinos, zur Filmemigration und zur Avantgarde. Er veröffentlicht kürzere Texte und Rezensionen auf seinem Blog: <https://www.cinema.ucla.edu/people/jan-christopher-horak>. Sein Buch *Saul Bass: Anatomy of Film Design* erscheint im Herbst 2014.

Uli Jung, Filmhistoriker, lehrt anglophone Literatur und Film an der Universität Trier. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte des Films. Er ist u. a. Herausgeber von „Filmgeschichte international: Schriftenreihe der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg“ und zuletzt Mitherausgeber von *Exporting Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914* (hg. mit Martin Loiperdinger, 2013).

Christian Rogowski ist Professor of German am Amherst College in Massachusetts (USA) und publiziert zur deutschsprachigen Literatur, zum Drama, zur Oper und zum Film. Herausgeber von *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy* (Rochester, New York 2010).

Philipp Stiasny ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Interreg-Projekt „Der Oberrhein im Gebrauchsfilm“ am Institut für Geschichte und Ethik der Medizin der

Universität Heidelberg. Mitglied im Vorstand von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. Mitveranstalter der *Nachtschicht* im Kino Babylon, Berlin. Jüngste Publikation: „Überall das gleiche, wie bei uns“. Der deutsch-französische Doppelgänger in „Dr. Bessels Verwandlung“ (1927) und die Figur des Heimkehrers im Weimarer Kino. In: *Zeitschrift für Germanistik*, H. 3, 2014, S. 582–596.

Karl Stamm, Kunst- und Filmhistoriker, hat zur Geschichte der deutschen Wochenschau publiziert. Kürzlich erschien sein Aufsatz „'Degenerate Art' on the Screen“ im Katalog *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937* (hg. v. O. Peters, New York 2014) zur gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Galerie in New York.

Michael Wedel ist Professor für Mediengeschichte und Vizepräsident der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Mitglied der *Filmblatt*-Redaktion und von CineGraph Babelsberg. Zuletzt Mitherausgeber von *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau* (Wiesbaden 2013).

Impressum

Filmblatt, 19. Jg., Heft 54, Sommer 2014

Herausgeber: CineGraph Babelsberg e. V., Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung. **Vorstand:** Michael Grisko, Ursula von Keitz, Philipp Stiasny, Fabian Tietke / **Redaktion:** Philipp Stiasny (V.i.S.d.P.), Guido Altendorf, Matthias Struch, Michael Wedel / **Korrespondenten:** Thomas Ballhausen (Österreich), Egbert Barten (Niederlande), Francesco Bono (Italien), Horst Claus (Großbritannien), Jan-Christopher Horak (USA), Roel Vande Winkel (Belgien) / **Beirat:** Ulrich Gregor, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Rainer Rother / **Anschrift:** Frankfurter Allee 22, 10247 Berlin, c/o Philipp Stiasny, Tel.: 030-29000887, Fax: 03212-1420062, E-Mail: redaktion@filmblatt.de / **Website:** www.filmblatt.de / **Abonnement:** Filmblatt erscheint dreimal jährlich. Bestellungen über www.filmblatt.de / **Preis:** Einzelheft: 10€ / Jahresabonnement Inland: 27€ / Jahresabonnement Student: 20€ / Jahresabonnement Ausland: 35€ / **Spenden:** Sie können die filmwissenschaftliche Arbeit von CineGraph Babelsberg auch mit einer Spende unterstützen / **Konto:** CineGraph Babelsberg, Konto 13225618, Berliner Sparkasse BLZ 10050000 / **Umschlagbild:** Jenny Jugo (Deutsche Kinemathek) / **Dank:** Für Ihre freundliche Hilfe danken wir Regina Hoffmann, Julia Riedel und Lisa Roth von der Deutschen Kinemathek. / **Satz:** Jochen Ebert, Geschichte und Gestaltung, Kassel

Die Filmreihen Wiederentdeckt und FilmDokument von CineGraph Babelsberg sind Gemeinschaftsveranstaltungen mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv, der Deutschen Kinemathek und dem Zeughauskino bzw. dem Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.

© CineGraph Babelsberg 2014

Inhalt

I Editorial

Wiederentdeckt

- 3 Stefanie Mathilde Frank: Kleine komische Königin. Erich Engels Komödie MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (1936)

FilmDokument

- 15 Philipp Stiasny: Hitler hören in der Pampa. Gerhard Huttulas Propagandafilm FERN VOM LAND DER AHNEN (1937) und die deutsch-argentinischen Filmbeziehungen
- 31 Jeanpaul Goergen: „Ein kleines deutsches Wunder“. Bruno Joris Fernsehdokumentation BAGNOLO – DORF ZWISCHEN SCHWARZ UND ROT (1964) im Geiste des Direct Cinema
- 45 Tobias Ebbrecht-Hartmann: Chronist, Sammler, Erzähler. Erwin Leiser und seine Filme über Hans Richter und Roman Vishniac
- 55 Dirk Alt und Karl Stamm: Qualitätssteigerung für den deutschen Farbfilm. Ein Farblehrfilm für die Filmschaffenden 1944/45
- 67 Ralf Forster. Von AGFA zu ORWO. Unternehmensfilme der Filmfabrik Wolfen 1950–1980

Film-Editionen

- 77 *Brüche und Kontinuitäten I. Zwischen Ufa und DEFA 1942–1948. 6 Filme, 3 Regisseure. Wolfgang Staudte, Arthur Maria Rabenalt, Gerhard Lamprecht.* Hg. von der DEFA-Stiftung und der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. 6 DVD. Hamburg: Studio Hamburg Enterprises 2012 (Michael Wedel)

Besprechungen

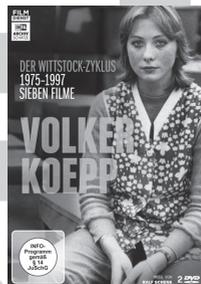
- 81 Thomas Doherty: *Hollywood and Hitler, 1933–1939.* New York: Columbia University Press 2013 / Ben Urwand: *The Collaboration. Hollywood's Pact with Hitler.* Cambridge, MA: Harvard University Press 2013 (Gerd Gemünden)
- 84 Gerd Gemünden: *Continental Strangers. German Exile Cinema, 1933–1951.* New York: Columbia University Press 2014 (Christian Rogowski)
- 87 Gábor Gergely: *Foreign Devils. Exile and Host Nation in Hollywood's Golden Age.* New York u. a.: Peter Lang 2012 (Christian Rogowski)

- 90 Ute Rösler: *Die Titanic und die Deutschen. Mediale Repräsentationen und gesellschaftliche Wirkung eines Mythos*. Bielefeld: Transcript Verlag 2013 (Michael Wedel)
- 91 Martin Loiperdinger, Uli Jung (Hg.): *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914*. New Barnet, Herts: John Libbey 2013 (Jan-Christopher Horak)
- 94 Bernard Schüler: *Der Ullstein Verlag und der Stummfilm. Die Uco-Film GmbH als Ausdruck einer innovativen Partnerschaft*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013 (Michael Grisko)
- 96 Wolfgang Koller: *Historienkino im Zeitalter der Weltkriege. Die Revolutions- und Napoleonischen Kriege in der europäischen Erinnerung*. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2013 (Uli Jung)
- 98 Dirk Alt: „Der Farbfilm marschiert!“ *Frühe Farbfilmverfahren und NS-Propaganda 1933–1945*. München: Belleville Verlag 2013 (Kay Hoffmann)
- 100 Rosemary Stott: *Crossing the Wall. The Western Feature Film Import in East Germany*. Oxford u. a.: Peter Lang 2012 (Michael Wedel)
- 103 Filmmuseum Potsdam (Hg.): *Das Prinzip Neugier. DEFA-Dokumentarfilmer erzählen*. Berlin: Neues Leben 2012 (Günter Agde)
- 104 *Neuer Deutscher Film*. Hg. v. Norbert Grob, Hans Helmut Prinzler, Eric Rentschler. Stuttgart: Reclam 2012 (Thomas Groh)
- 106 Marco Abel: *The Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester, New York: Camden House 2013 (Dennis Basaldella)

I 08 Mitarbeiter dieser Ausgabe

I 10 Impressum

Volker Koepf
Landschaften und Porträts
14 Filme 1970 – 1987



Volker Koepf
Der Wittstock Zyklus
7 Filme 1975 – 1977

Wie haben Sie das gemacht?
Filme von Frauen aus
fünf Jahrzehnten
1. Spielen und Dokumentieren



Wie haben Sie das gemacht?
Filme von Frauen aus
fünf Jahrzehnten
2. Neue Formen

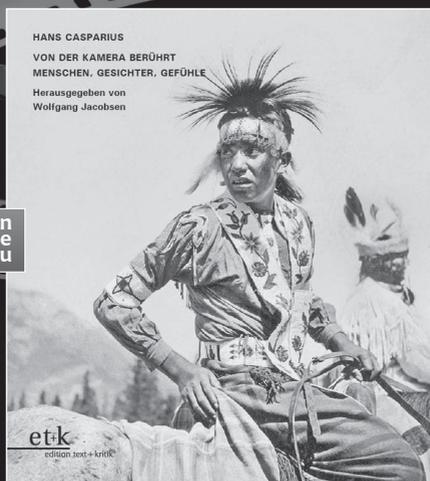
Studio H&S
Walter Heynowski &
Gerhard Scheumann
24 Filme 1964 – 1989



Piloten im Pyjama
Ein Film in vier Teilen von
Walter Heynowski &
Gerhard Scheumann

www.absolutmedien.de

Film in der edition text + kritik



Wolfgang Jacobsen (Hg.)
HANS CASPARIUS.
Von der Kamera berührt
Menschen, Gesichter, Gefühle
144 Seiten, zahlreiche s/w-Abbildungen
€ 28,-
ISBN 978-3-86916-337-6

Keine großen Posen vor der Kamera, sondern die unmittelbare Nähe zwischen Fotograf und Porträtierten zeigend: Das ist die Faszination, die von den Porträts des renommierten Fotografen der Weimarer Republik, Hans Casparius, ausgeht. Der fotografische Nachlass von Casparius wird in der Deutschen Kinemathek verwahrt. Die Auswahl für dieses Buch konzentriert sich auf Aufnahmen von Prominenten und Unbekannten – Menschen des Alltags, Schauspieler, Intellektuelle.

et+k

edition text + kritik

Levelingstraße 6 a
81673 München

info@etk-muenchen.de
www.etk-muenchen.de