

Frederik Lang

Jenseits der dämonischen Leinwand. Die Retrospektive Weimarer Kino – neu gesehen und andere filmhistorische Entdeckungen bei der Berlinale 2018

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21589>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lang, Frederik: Jenseits der dämonischen Leinwand. Die Retrospektive Weimarer Kino – neu gesehen und andere filmhistorische Entdeckungen bei der Berlinale 2018. In: *Filmblatt*. Filmblatt 66, Jg. 23 (2018), Nr. 1, S. 98–105. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21589>.

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/>

Review Essay

Jenseits der dämonischen Leinwand

Die Retrospektive *Weimarer Kino – neu gesehen* und andere filmhistorische Entdeckungen bei der Berlinale 2018

Von Frederik Lang

Unter der Überschrift *Weimarer Kino – neu gesehen* wagte die Berlinale Retrospektive 2018 eine Revision und Neubewertung dessen, was heute als „Weimarer Kino“ bezeichnet wird. Die Retrospektive steht damit in einer langen Reihe ähnlicher Unternehmungen: Zu nennen sind unter anderem die Filmreihen und damit verknüpften Forschungen von CineGraph in Hamburg, die sich in den letzten 30 Jahren immer wieder auch um das Weimarer Kino drehten, ebenso wie frühere Berlinale-Retrospektiven, etwa zu Georg Wilhelm Pabst, Fritz Lang und den Brüdern Robert und Curt Siodmak. Stets waren diese Retrospektiven auch Anlass für die Suche nach verschollenen Kopien und die Herstellung restaurierter Fassungen und neuer Filmkopien.

Im Unterschied zu früheren Berlinale-Retrospektiven, in denen das Weimarer Kino und seine Schöpfer eine wichtige Rolle spielten, ging es in diesem Jahr nicht um die bereits bekannten „Meister“, sondern um jene vielen Filme, die – obwohl sie nicht schlechter sind – in der zweiten Reihe stehen. Und hier überschneidet sich das Anliegen der Retrospektive auch mit den von CineGraph Babelsberg veranstalteten Reihen „Wiederentdeckt“ (seit 1992) und „FilmDokument“ (seit 1998), die die deutsche Filmgeschichte jenseits des Kanons sichtbar zu machen versuchen und dabei den vergessenen und vernachlässigten Kapiteln des Weimarer Kinos immer wieder ihre Aufmerksamkeit widmen haben. Angesichts der Vielzahl damals produzierter Filme einerseits und der raren Programmplätze in der Retrospektive andererseits konnte die nun gezeigte Auswahl nur die Schneeflocke auf der Spitze des Eisbergs sein. Das Bild passt zum Expeditionsfilm *MILAK DER GRÖNLANDJÄGER* (1927) von Bernhard Villinger und Georg Asagaroff, der in der Retrospektive lief – und vor 26 Jahren der erste Film in der Reihe „Wiederentdeckt“ war. Auch einige andere Filme der Retrospektive waren in den vergangenen Jahren im Rahmen der Filmreihen „Wiederentdeckt“ und „FilmDokument“ zu sehen, so etwa *SPRENGBAGGER 1010* (1929) von Carl Ludwig Acház-Duisberg, *DER FAVORIT DER KÖNIGIN* (1922) von Franz Seitz und *IM AUTO DURCH ZWEI WELTEN* (1927–31) von Clärenore Stinnes und Carl-Axel Söderström.

Der kaum durchlässige Kanon des Weimarer Kinos wird durch die Berlinale-Retrospektive nicht geändert werden, doch der Blick aufs Ganze erheblich erweitert. Oftmals ist es einfach die Verfügbarkeit der Filme und damit ihre Sicht-

barkeit, die über ihren Status entscheidet – also darüber, ob sie bekannt oder unbekannt, ja vergessen sind. Davon künden auch einige Entdeckungen auf der Berlinale. Der von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in 2K restaurierte Zweiteiler **CHRISTIAN WAHNSCHAFFE** (1920/21) von Urban Gad nach einem Roman von Jakob Wassermann ist dafür vielleicht das beste Beispiel, denn der Film war bislang nicht in Benutzungskopien oder einer vorführbaren Fassung zugänglich. Die vor historischem Hintergrund spielende Saga um den reichen Fabrikantensohn Wahnschaffe (Conrad Veidt), der sich zunehmend den Armen und Entrechteten verpflichtet fühlt und 1905 in die fehlgeschlagene Revolution in Russland ebenso hineingezogen wird wie in Mord und Totschlag im Rotlichtmilieu, ist packend inszeniert und erzählt. Vor allem der in einem Armenviertel spielende zweite Teil **DIE FLUCHT AUS DEM GOLDENEN KERKER** ist schauspielerisch und atmosphärisch beeindruckend.

Eine weitere Entdeckung, die einer ebenso sorgfältigen Restaurierung noch harrt, ist Gerhard Lamprechts **DER KATZENSTEG** (1927), der nur in einer mäßigen 16mm-Kopie in der Deutschen Kinemathek verfügbar ist und nur selten gezeigt wird. Vor allem die Figurenzeichnung und Milieuschilderung dieser vor dem Hintergrund der Napoleonischen Kriege spielenden, nüchtern und unheroisch erzählten Sudermann-Verfilmung um Zugehörigkeit, Verrat und Ausgrenzung sind im durchaus heterogenen Werk Lamprechts bemerkenswert. Sein schöner und nicht weniger humanistischer Zille-Milljöh-Film **DIE UNEHELICHEN** (1926) lief ebenfalls in der Retrospektive; er wurde bereits vor einigen Jahren digital restauriert und auf DVD veröffentlicht.

Richard Oswalds **FRÜHLINGS ERWACHEN** (1929) nach Frank Wedekinds Stück ist wiederum ein gutes Beispiel für einen deutschen Film, der nur in ausländischen Archiven – in diesem Fall im **EYE** Filmmuseum Amsterdam – überliefert und wohl auch deshalb in seinem Entstehungsland selten zu sehen ist. Auch die Kopien von Richard Eichbergs **SONG** (1928) mit Anna May Wong und Werner Hochbaums **BRÜDER** (1929) kamen aus dem Ausland, vom britischen bzw. schwedischen Filminstitut. Die Filme von Werner Hochbaum, die in den letzten Jahren verschiedentlich und wiederholt wiederentdeckt wurden, kann man nicht oft genug zeigen. Beim Festival lief neben **BRÜDER** auch **MORGEN BEGINNT DAS LEBEN** (1933). Für Filmhistoriker sind sie längst keine Geheimtipps mehr, auch wenn sie einem breiteren Publikum weiterhin völlig unbekannt sein dürften.

Inhaltlich-ästhetisch interessant ist die Gegenüberstellung von **BRÜDER** mit Erich Waschnecks **DIE CARMEN VON ST. PAULI** (1928), der in der digitalisierten Fassung einer Restaurierung aus den 1990er Jahren zu sehen war. Beide Filme erzählen dramatische Geschichten im Hamburger Hafenmilieu, doch der Realismus des Streikfilms **BRÜDER** prallt hier auf die Studio-Künstlichkeit bei **DIE CARMEN VON ST. PAULI**, die einfache und geradlinig geschilderte Geschichte um Solidarität prallt auf ein eher zusammengestückelt wirkendes Drehbuch, Hochbaums Laien auf die Stars Jenny Jugo (wunderbar und einnehmend als Varieté-Künstlerin und Carmen des Titels) und Willy Fritsch (eher ungläubwürdig als Seemann).

Ein ebenfalls interessantes Duo bildeten *DIE ANDERE SEITE* (1931) von Heinz Paul und *HEIMKEHR* (1928) von Joe May, die sich beide mit dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzen. Während *DIE ANDERE SEITE* nüchtern, realistisch und menschlich an der Front und im (einst) feindlichen englischen Schützengraben bleibt, erzählt *HEIMKEHR* (ein großes Lob an den Pianisten Richard Siedhoff für seine Musikbegleitung) von Kriegsgefangenen – eine Geschichte der Überlebenden, der Verschollenen und Heimkehrer.

Restaurierungen. Inmitten vieler wenig bekannter Filme bekamen auch einige Klassiker einen neuen Platz. So stellte die Deutsche Kinemathek ihre neue Fassung von Leni Riefenstahls Regiedebüt *DAS BLAUE LICHT* (1932) vor. Von G. W. Pabst – dem die Berlinale 1997 eine monografische Retrospektive gewidmet hatte – liefen gleich zwei Filme in neuen Restaurierungen: *ABWEGE* (1928) und *KAMERADSCHAF* (1931); letzteren hat die Deutsche Kinemathek bereits 2015 restauriert. *ABWEGE*, von dem bereits eine sehr schöne analoge Restaurierung von 1998 vorliegt, wurde vom Filmmuseum München restauriert. Dabei setzte vor allem die Virage neue Akzente – ebenso wie bei der digitalen Restaurierung von Robert Reinerts *OPIUM* (1919) aus München. Das DIF präsentierte neben *KAMPF UMS MATTERHORN* (1928) der Italiener Mario Bonnard und Nunzio Malasomma auch Franz Ostens bunten Indienfilm *DIE LEUCHE ASIENS* (1925), das Bundesarchiv eine analoge Restaurierung von Reinhold Schünzels und Alfred Schirokauers sehr amüsanten Sitten-, Moral- und Cross-Dressing-Komödie *DER HIMMEL AUF ERDEN* (1927) sowie eine neue Kopie von *MORGEN BEGINNT DAS LEBEN*.

Bei den Restaurierungen des Filmmuseums München stand die Farbrekonstruktion im Vordergrund. Während man *OPIUM* getrost als knallbunt bezeichnen kann, was vor allem den Drogenrauschbebilderungen eine bislang nicht gekannte psychedelische Kraft verleiht, unterstreicht die eher dezente Einfärbung von *ABWEGE* zusätzlich die Eleganz, die dieses präzise, kühl und aufs Wesentliche reduzierte Ehebruchsdrama ohnehin schon besitzt.

Allerdings macht sich bei einem exzellenten Ausgangsmaterial wie dem *Kameranegativ*, das die Grundlage der Restaurierung von *ABWEGE* bildete, die Beschränktheit einer Restaurierung in 2K auf großen Leinwänden bemerkbar. Bei weniger gutem Ausgangsmaterial, wie im Fall der Restaurierungen von *DIE UNEHELICHEN* oder *DAS BLAUE LICHT*, sind digitale Artefakte nur in einzelnen Momenten sichtbar, etwa bei Zwischentiteln oder kontrastreichen Aufnahmen von kleinteiligen und bewegten Strukturen, wie Blätter im Wind bei strahlendem Sonnenschein. Bei *ABWEGE* hingegen vermischte sich das feine analoge Korn auf mitunter unschöne Weise mit dem digitalen, vor allem auf hellen Flächen. Da hilft leider auch die Bild für Bild vorgenommene Retusche nichts, von der Stefan Drössler in seiner Einführung berichtete, die zwar Staub, Kratzer und Laufstreifen weitgehend eliminierte, dem Film aber dadurch eine zu saubere, kalte und sehr digitale Anmutung gab – wobei dieser Look Geschmacksache ist.

Die digitalen Restaurierungen stellen Kuratoren und Musiker noch vor eine weitere Schwierigkeit. Bei analogen Filmkopien lässt sich die Laufgeschwindigkeit variieren – wenn man entsprechend gute und wagemutige Vorführer hat, sogar während der Projektion. Bei einem DCP ist man abhängig von der Entscheidung des Archivs, die oftmals stärker an einem natürlichen Bewegungsablauf orientiert scheint als am Rhythmus des Films. Manche Filme werden so unnötig in die Länge gezogen, man nimmt ihnen den Schwung und lässt sie schwerfälliger erscheinen als nötig. Das bezieht sich allerdings nicht nur auf DCPs, sondern auch auf Entscheidungen von Musikern oder Kuratoren bei analogen Filmvorführungen. In Extremfällen, wie bei den analogen Aufführungen von *SONG* und *FRÜHLINGS ERWACHEN*, wirken einzelne Szenen beinahe wie in Zeitlupe. Wenn im Zwischentitel steht, „Die Nibelungen schreiten“, dürfen sie nicht latschen, dann läuft der Film zu langsam, hat Enno Patalas dazu einmal gesagt. Das ist dann der gegenteilige Effekt zum Zappeln einer mit 24 Bildern pro Sekunde abgespielten Grotteske, wie er lange Zeit im Fernsehen zu sehen war und die Wahrnehmung des Stummfilms lange geprägt hat.

Publikation. Die ansprechend und reich illustrierte Begleitpublikation zur Retrospektive zeigt wie so oft das eigentlich viel weitere Spektrum auf, das das Thema hergibt – auf der Leinwand muss dann meist ein Film repräsentativ für eine bestimmte Aussage, ein bestimmtes Genre oder eine bestimmte Strömung stehen. Unter den Autoren finden sich Filmhistoriker wie Filmemacher, was einen Wechsel zwischen eher akademischer und eher populärer Betrachtung zur Folge hat. Vieles davon kann man ausführlicher in Monografien nachlesen, doch bietet die Bündelung einen guten Überblick und regt zum Weiterlesen an.

Jörg Schöning widmet sich in seinem Beitrag „Von Danton zu Hindenburg. Revolution und Restauration in historischen Filmen des Weimarer Kinos“ den historischen Rückgriffen des Weimarer Kinos auf das 18., 19. und frühe 20. Jahrhundert und fragt, was diese Stoffe auch über die Gegenwart ihrer filmischen Wiederauferstehung auszusagen haben. Schöning konstatiert, dass Filme über die Französische Revolution vor allem zu Beginn der Weimarer Republik gedreht wurden, während Filme über die Napoleonischen Kriege vermehrt in den letzten Jahren der Republik entstanden. Daraus leitet er einerseits einen (noch) herrschenden revolutionären Geist ab, andererseits zunehmende restaurative Tendenzen. Der von Schöning ausgiebig besprochene humanistische Film *DER KATZENSTEG* ist hier freilich ebenso eine Ausnahme wie *BRÜDER*, der allerdings auch von einem deutlich kürzer zurückliegenden (und gescheiterten) revolutionären Ereignis handelt.

Philipp Stiasny betrachtet das Weimarer Kino als „ein Kino der Überlebenden“, „bevölkert von Menschen, die gerade noch einmal davongekommen sind“ (S. 50). Der Weltkriegsfilm *HEIMKEHR* ist nur eines von mehreren Beispielen für das Motiv des Vermissten, dessen Kriegskamerad die vermeintliche Witwe heiratet; und plötzlich steht der Totgegläubte vor der Tür. Das Motiv des Heimkehrers verfolgt Stiasny weiter durchs Weimarer Kino, von Murnaus *NOSFERATU* (1921) über

Johannes Guters *DER TURM DES SCHWEIGENS* (1925) bis zu *MENSCH OHNE NAMEN* (1932) von Gustav Ucicky.

Mitherausgeberin Annika Schaefer wiederum widmet sich den Arbeitswelten des Weimarer Kinos, unter anderem anhand von *ABWEGE*, *KAMERADSCHAF*T, *IHRE MAJESTÄT DIE LIEBE* und *SPRENGBAGGER 1010*. Bei Arbeitswelten denkt man schnell an ausgebeutete oder arbeitslose Proletarier in sozialkritischen Filmen, die bei Schaefer stärker als in der Filmauswahl der Retrospektive Berücksichtigung finden. In Pabsts *KAMERADSCHAF*T herrscht zunächst ein „tadelloses Arbeitsethos“ vor und im Angesicht eines Grubenunglücks dann bedingungslose Solidarität zwischen deutschen und französischen Grubenarbeitern – was Schaefer als „kritisch-zynische[n]“ Kommentar wahrnimmt (S. 104). Ein Ingenieur als Held (durch seine Arbeitsleistung) steht im Mittelpunkt von *SPRENGBAGGER 1010*, während in *ABWEGE* die arbeitsbedingte Abwesenheit ihres Gatten, eines Rechtsanwalts, die gelangweilte Ehefrau erst auf „Abwege“ bringt. Der Arbeitslosigkeit als existentieller Bedrohung stehen andere Formen von Nicht-Arbeit gegenüber, sei es der Sonntagsausflug, aber auch der Müßiggang der Reichen wie in *IHRE MAJESTÄT DIE LIEBE*, der nach Schaefer „kein Film über die Arbeitswelt von Fabrikbesitzern“ ist, „sondern eine Komödie über alles, was Arbeit ausschließt, aber dabei über die Arbeit anderer finanziert wird.“ (S. 109)

Andere Texte basieren auf bereits publiziertem Material. Ioana Crăciun geht anknüpfend an ihr Buch *Die Dekonstruktion des Bürgerlichen im Stummfilm der Weimarer Republik* (2015) der Inszenierung von Kindheit und Jugend in *FRÜHLINGS ERWACHEN* und *DIE UNEHELICHEN* nach. Tobias Nagl beleuchtet den „Orientalismus und (Post-)Kolonialismus im Weimarer Kino“ in Filmen wie *OPIMUM*, *MILAK DER GRÖNLANDJÄGER* und *DIE LEUCHE ASIENS* – verwiesen sei an dieser Stelle auch auf Nagls Publikation *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino* von 2009 (rezensiert in *Filmblatt* 43, 2010). Kai Nowak schließt mit seinem Text über Skandal und Zensur an seine Studie *Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik* von 2015 an (rezensiert in *Filmblatt* 60, 2016); er schreibt unter anderem über *DER HIMMEL AUF ERDEN* und den nur stark gekürzt überlieferten Avantgardefilm *DAS LIED VOM LEBEN* (1931) von Alexis Granowsky. Thomas Tode schließlich widmet sich den experimentellen Arbeiten einer erfindungsreichen Zeit. Ihre persönlichen Seheindrücke zu einzelnen Filmen schildern die Regisseure Andres Veiel, Wim Wenders, Dietrich Brüggemann, Christoph Stölzl, Ulrike Ottinger und Jutta Brückner.

Berlinale Classics. Der spektakulärste Film des Weimarer Kinos auf der diesjährigen Berlinale lief nicht in der Retrospektive *Weimarer Kino – neu gesehen*, sondern in der Reihe Berlinale Classics: Die Restaurierung von E.A. Duponts *DAS ALTE GESETZ* (1923) durch die Deutsche Kinemathek.

Der Film ist ein ebenso schön anzusehendes wie interessantes Beispiel für jüdische Themen im Weimarer Kino. Er erzählt die Geschichte von Baruch, der, im galizischen Shtetl geboren, als junger Mann vom Theater gepackt wird und nach

Wien ans Burgtheater reist, Karriere macht und dafür die Familientraditionen, seine Eltern und seine zukünftige Braut hinter sich lässt.

DAS ALTE GESETZ wurde bereits 1984 restauriert. Erst danach konnte die Zensurkarte aufgefunden werden, die Aufschluss über den genauen Wortlaut der deutschen Zwischentitel und die korrekte Szenenabfolge gab. Weder das Originalnegativ noch die deutsche Premierenfassung des Films sind überliefert; letztere galt es nun zu rekonstruieren. Zu den vier zeitgenössischen ausländischen Verleihkopien, die bereits 1984 zur Verfügung standen und starke Kürzungen und Umstellungen der Szenenabfolge aufwiesen, kamen zwei weitere Materialien hinzu. Darüber hinaus lässt die digitale Technik einige zusätzliche Vergleichs- und Bearbeitungsschritte zu, die bei der analogen Restaurierung nicht möglich waren. Das betrifft vor allem die Verwendung mehrerer Quellmaterialien innerhalb einer Einstellung. Das ist insofern eine beträchtliche Verbesserung, als für die Auslandsfassungen nicht nur ganze Szenen, sondern auch Teile einzelner Einstellungen gekürzt wurden; hinzu kommen Bildverluste durch Beschädigungen. Auch eine Rekonstruktion der Virage war 1984 aus Kostengründen nicht möglich gewesen, das konnte nun ebenfalls nachgeholt werden. Für die digitale Restaurierung wurden die Ausgangsmaterialien komplett in 3K gescannt, da sich der Zustand der zeitgenössischen Kopien seit 1984 deutlich verschlechtert hatte und nur so ein Vergleich der Quellen möglich war. Das Endergebnis in 2K ist außerordentlich gut gelungen und optisch sehr ansprechend. Auf einer riesigen Leinwand wie der des Friedrichstadtpalastes, in dem die Premiere stattfand, offenbaren sich aber leider doch die Grenzen einer 2K-Projektion – hier wäre eine Restaurierung in 4K die Krönung des Projekts gewesen; sie hätte – bei dieser vermutlich sowieso schon sehr teuren Restaurierung – aber wohl den finanziellen Rahmen gesprengt. Stichwort Finanzierung: Dass DAS ALTE GESETZ nun zum zweiten Mal und mit so gutem Erfolg restauriert werden konnte, verdankt sich wesentlich der großzügigen Unterstützung durch eine private amerikanische Stiftung, der Sunrise Foundation For Education and the Arts, die sich diskret im Hintergrund hielt. Das ist deshalb bemerkenswert, weil das Zusammentreffen von öffentlichem Interesse, Archivarbeit und privatem Kapital zumindest im Bereich der Erhaltung des deutschen Filmerbes doch eine große Ausnahme darstellt. Ein Modell für die Zukunft?

Zeitgleich mit der Premiere der restaurierten Fassung ist DAS ALTE GESETZ bei absolutMEDIEN in einer sorgfältig zusammengestellten und mit umfangreichen Bonusmaterialien ausgestatteten DVD-Edition erschienen. Im Booklet situiert Cynthia Walk, die treibende Kraft hinter dem gesamten Restaurierungsprojekt, den Film in seiner Entstehungszeit, als die antisemitische Propaganda immer lauter und aggressiver wurde und dabei vor allem die „Ostjuden“ angriff. Walk hebt hervor, wie differenziert der Film das Thema der Emanzipation und Assimilation behandelt: „Diese [die Assimilation] erscheint hier als ein Angebot, das Apostasie und Verrat vermeidet, indem die Akkulturation in den Grenzen stattfindet, die eine Loyalität zum religiösen Erbe und zum jüdischen Anderssein erlauben.“

(Booklet, S. 9) Neben Philippe Schöellers neuer Komposition für Kammer-Orchester, die bei der Premiere der Restaurierung zu hören war und recht abstrakt und sperrig ausfiel, bietet die DVD-Ausgabe noch einen zweiten Soundtrack für Klavier und Violine von Donald Sosin und Alicia Svigals, in dem Klezmer-Musik anklingt: Die beiden Soundtracks könnten nicht unterschiedlicher sein.

Neben DAS ALTE GESETZ war in der Reihe Berlinale Classics die Restaurierung von Wim Wenders' DER HIMMEL ÜBER BERLIN (1987) als 4K-Bearbeitung zu sehen. Wenders hatte im Oktober 2017 beim Festival FilmRestored schon einen Einblick in die laufende Restaurierungsarbeit gegeben. Für seinen Film hatte er damals den beinahe 80jährigen Kameramann Henri Alekan engagiert, einen Meister der Schwarz-Weiß-Fotografie und vor allem der feinen Grautöne. Allerdings war von dieser Meisterschaft in den Kopien von DER HIMMEL ÜBER BERLIN nur wenig zu sehen. Der Grund dafür lag in der Entscheidung des Regisseurs, die Welt der Engel in Schwarz-Weiß zu zeigen, die der Menschen in Farbe – an einigen Stellen gibt es sogar Überblendungen zwischen beiden Materialarten. Aus diesem Grund waren damals mehrere Kopierschritte nötig, um überhaupt auf ein komplettes gemeinsames Negativ zu kommen, das zudem – wie auch die Verleihkopien – auf Farbmateriale kopiert wurde. Die digitale Technik ermöglicht es nun, die schwarz-weißen Passagen so abzubilden, wie Alekan sie gefilmt hat, ausgehend direkt vom Kameranegativ. Das Ergebnis ist beeindruckend in der Detail- wie Graustufenzeichnung, wirft aber natürlich auch restaurierungsethische Fragen auf, da der technische Fortschritt genutzt wird, um dem Film eine Anmutung zu geben, wie sie in seiner Entstehungszeit nicht möglich war. In dieser Hinsicht ist ein ganz neuer Werkeindruck entstanden.

Kurzfilme. Aus Anlass des 25. Geburtstags des DIAF (Deutsches Institut für Animationsfilm, Dresden) liefen in der Sektion Generation neue Restaurierungen von DEFA-Animationsfilmen. Sie zeigen vor allem deren großartige Materialienvielfalt, Farbgestaltung und Leuchtkraft, auch wenn hier die Digitalisierung in 2K ebenfalls an ihre Grenzen stößt. Vor allem in den Texturen, die in Animationsverfahren wie Legetrick mit Frottee-Stoffen, Tapeten oder anderen strukturierten Materialien oftmals in ihrer unerbittlichen Schärfe zu Artefakten führt, bringt die Unschärfe des Filmkorns doch eine andere Weichheit hervor. Andererseits zeigt gerade so ein Programm, das vor allem von Schulklassen besucht wurde und im Untergeschoss eines Multiplexkinos stattfand, wie unabdingbar die Digitalisierung ist, um künftige Generationen am Filmerbe im Kino überhaupt teilhaben zu lassen. Den Kindern war es einerlei, dass die Filme teils älter als ihre Eltern waren, sie waren begeistert. Dass sie diese Filme aber überhaupt sehen können, muss ihnen erst einmal ermöglicht werden.

Man hat 2018 den Eindruck, dass nahezu jedes Festival eine Reihe zum 50. Jubiläum von 1968 zeigt. Das sehr umfangreiche Kurzfilmprogramm, das dem Publikum einiges abverlangte, widmete sich Themen wie der Studentenbewegung und dem Protest nur am Rande. Der Fokus lag vielmehr auf den Umbrü-

chen in den Geschlechterverhältnissen und in der Ästhetik, am Radikalsten vielleicht in Brigit und Wilhelm Heins ROHFILM (1968) als Zertrümmerung und Nullpunkt.

Mit dem Dokumentarfilm IM RUHRGEBIET (1967) von Peter Nestler in einer sorgfältigen Digitalisierung der Deutschen Kinemathek schloss sich ein Kreis zur Retrospektive, zum Weimarer Kino und Filmen wie BRÜDER. Nestler interviewt in seinem Dokumentarfilm einige der letzten noch lebenden Zeitzeugen von kommunistischen Arbeiteraufständen im Ruhrgebiet während der Weimarer Republik und spricht mit ihnen auch über ihre Erfahrungen in der Zeit des Nationalsozialismus. Darüber hinaus liefen neue Digitalisierungen der an der Ulmer Hochschule für Gestaltung entstandenen Filme ANTIGONE (1964) von Ula Stöckl und FUNDEVOGEL (1967) von Claudia von Alemann und experimentelle Arbeiten wie ALASKA (1968) von Dore O. oder MY NAME IS OONA (1969) von Gunvor Nelson – ein Film, der im Gegensatz zu einigen anderen Arbeiten nichts Zeitgeistiges und vor allem nichts an filmischer Kraft eingebüßt hat. Ein Fokus lag damit klar auf Filmen von Regisseurinnen, am besten auf den Punkt gebracht in Christiane Gehners PROGRAMMHINWEISE (1970): „Guten Abend, meine sehr verehrten Damen und Herren“, spricht die Regisseurin als Fernsehansagerin direkt in die Kamera, „bevor wir aus Grenoble die Europameisterschaften im Eiskunstlauf übertragen, gestatten Sie mir einige Hinweise zur Emanzipation der Frau ...“

Seit dem Weimarer Kino und einem fortschrittlichen, so sehenswerten wie amüsanten Film wie DIE ABENTEUER EINER SCHÖNEN FRAU (1932, Henri Kosterlitz), in dem Lil Dagover als Bildhauerin zwar alleine ein Kind bekommen darf, aber am Ende doch heiratet und der Emanzipationshöhepunkt darin besteht, dass der Mann den Kinderwagen schiebt, hat sich dann doch etwas getan – und sei es, dass zumindest einige Filme auch von Frauen gedreht werden; die Betonung liegt auf einig, heute noch immer.

■ Karin Herbst-Meßlinger, Rainer Rother, Annika Schaefer (Hg.): **Weimarer Kino – neu gesehen**. Berlin: Bertz + Fischer 2018, 252 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86505-256-8, € 29,00

■ DAS ALTE GESETZ (D 1923, R: E.A. Dupont). DVD, Regionalcode 0, PAL, viragiert, deutsche Zwischentitel. Länge: 135 Minuten. Bonusmaterial: Auszug aus DER FILM IM FILM, Clips zur Restaurierung (32 Minuten), PDF-Teil mit Dokumenten, Booklet. Untertitel: Englisch, Französisch, Litauisch, Russisch, Polnisch, Ungarisch, Ukrainisch. Neu komponierte Musik von Philippe Schœller, eingespielt vom Orchester Jakobspatz München, unter der Leitung von Daniel Grossmann. Zweite Musikfassung vom Stummfilmplanisten Donald Sosin unter Mitwirkung der Klezmer-Violonistin Alicia Svigals. Eine Koproduktion von Deutsche Kinemathek und ZDF in Zusammenarbeit mit arte. Fridolfing: absolut MEDIEN 2018 ISBN 978-3-8488-3012-1, € 14,90