

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.)

Filmblatt. Heft 73/74

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21461>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.): *Filmblatt. Heft 73/74*, Jg. 25 (2020), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21461>.

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/>

73
74

Filmblatt

25. Jg., Winter 2020/21

16,- €

Ganz schön verwickelt Das Weimarer Kino

Ein It-Girl in Paris
ADIEU, MASCOTTE (1929)

Mit Auto und Kamera
Filmreisen ins Morgenland

Kleiner Film, große Stars
DER JUXBARON (1927)

Indische Filmschaffende
besuchen Berlin

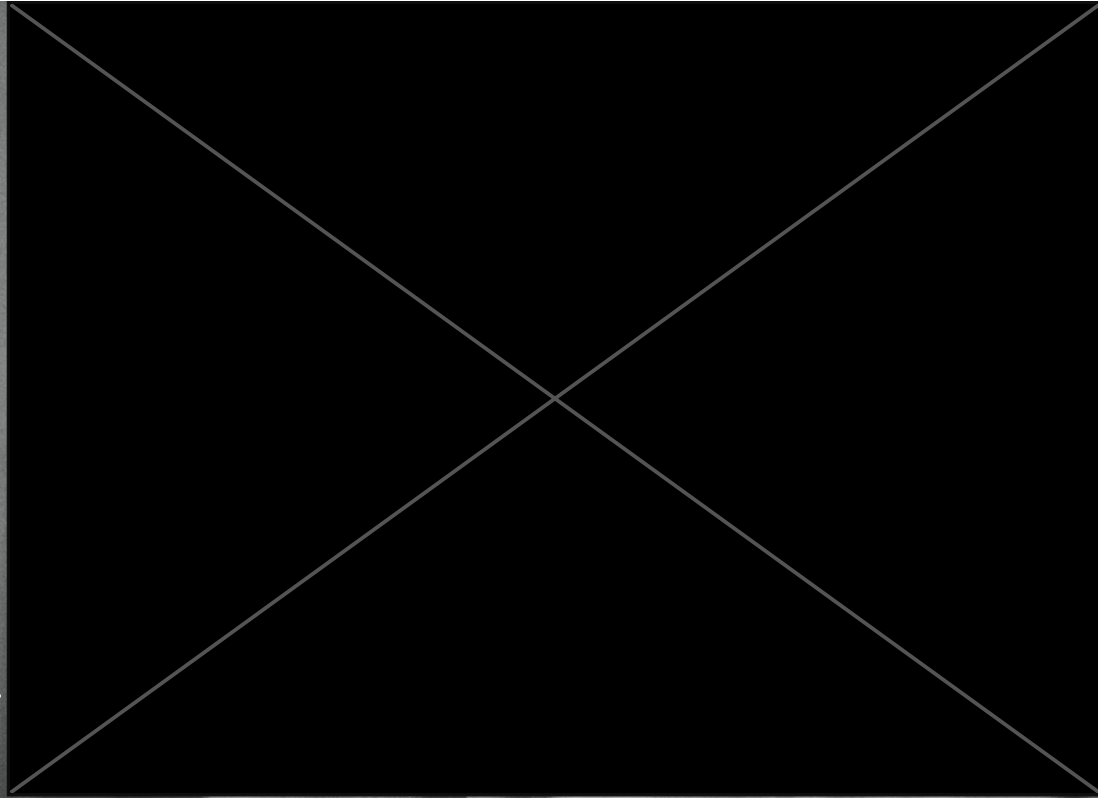
Die Russenfilme der Ufa
DIE GEHEIME MACHT (1928)

Deutsch-sowjetische
Zusammenarbeit
SALAMANDRA (1928)

Aus Wachs und Schatten
Paul Leni baut Brücken

Über Grenzen hinweg

Die Kinemathek Oberrhein



ISSN 1433-2051



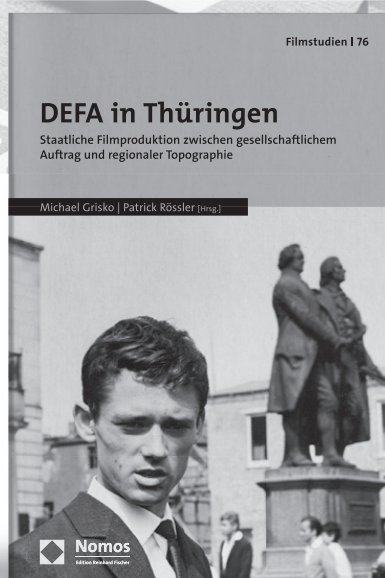
CINEGRAPH Babelsberg

Aus der Reihe Filmstudien



DEFA-Geschichte in Filmen

Von Dr. Michael Grisko
2020, Band 79, 226 S.,
brosch., 49,- €
ISBN 978-3-8487-4940-9



DEFA in Thüringen Staatliche Filmproduktion zwischen gesellschaftlichem Auftrag und regionaler Topographie

Herausgegeben von
Dr. Michael Grisko und
Prof. Dr. Patrick Rössler
2018, Band 76, 215 S.,
brosch., 39,- €
ISBN 978-3-8487-4148-9

 Nomos
eLibrary www.nomos-elibrary.de

Erhältlich im Buchhandel oder
versandkostenfrei unter: nomos-shop.de

Alle Preise inkl. Mehrwertsteuer



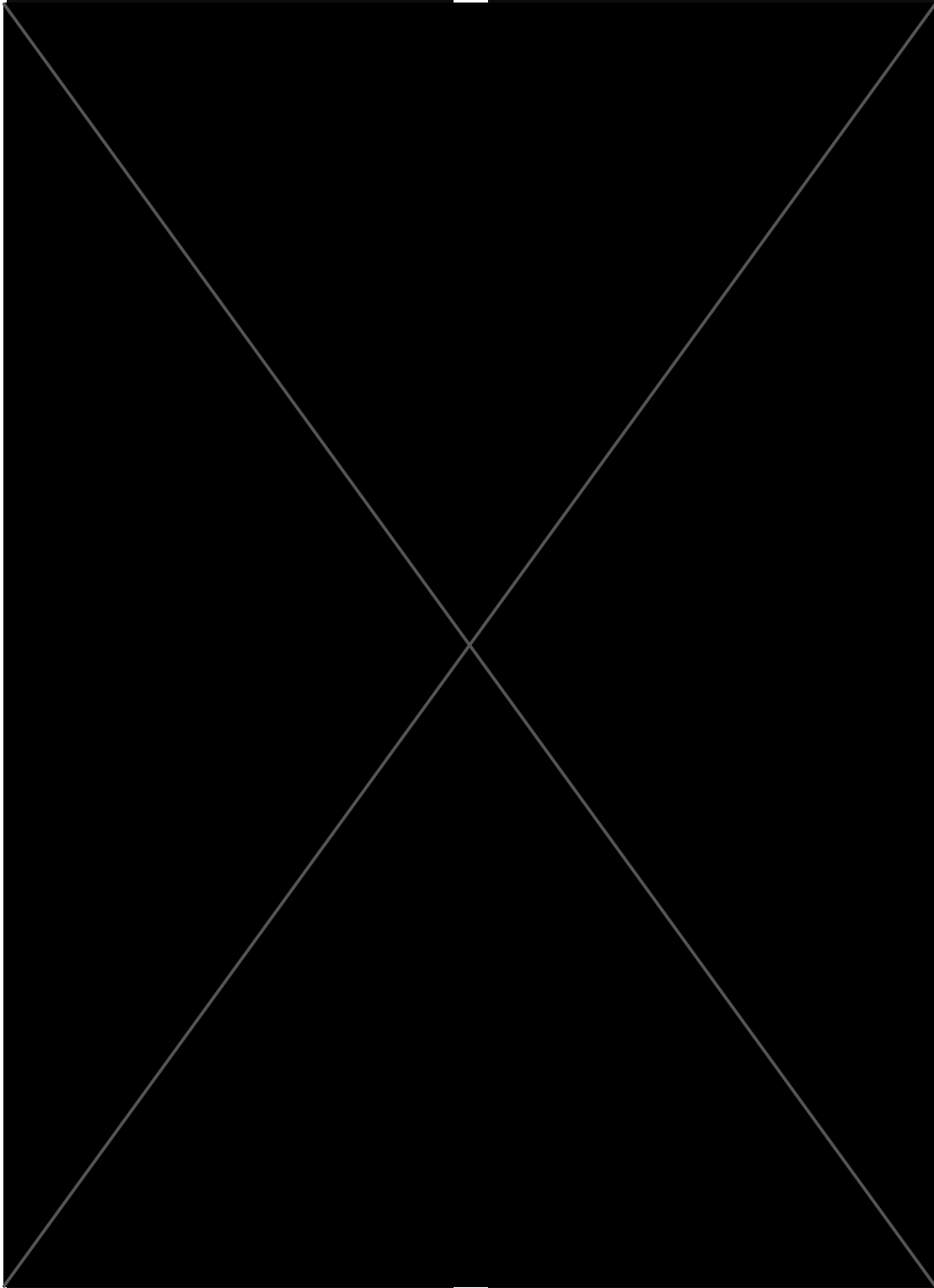
Nomos

Editorial

Können wir 2021 wieder aufatmen? Wird es das Jahr, in dem wir das Virus besiegen und das Kino wieder in unser Leben einziehen darf? Es fehlt uns so sehr: als Fenster in die Welt, als Raumschiff, das uns zurückbringt in die Geschichte und voran in die Zukunft, als Ort des Zusammentreffens, des gemeinsamen Erlebens und Wunderns. „Wer das Kino hat, wird die Welt aushebeln“, prognostizierte Carlo Mierendorff vor hundert Jahren. Wenn es so kommt, wie wir es uns allen wünschen, ist das ein Grund zu großer Freude und zum Feiern.

Gründe fürs Feiern im Jahr 2021 sind auch das 30. Jubiläum unseres Vereins CineGraph Babelsberg und das 25-jährige Bestehen unserer Zeitschrift *Filmblatt*. Wir, die damals noch nicht dabei waren, schauen zurück – mit Hochachtung vor den Gründern und Initiatoren. Der erste Teil des Vereinsnamens deutet hin auf den Hamburger Verein CineGraph, der bei der Gründung Pate stand; der zweite Teil unterstreicht, dass sich dieser Verein zwar nicht nur, aber doch besonders für ein Erbe zuständig fühlt, dass mit dem Ort Babelsberg verbunden ist. In Babelsberg vor den Toren Berlins entstand ab 1911/12 das erste Studiogelände der Welt, das zunächst von der Deutschen Bioskop und später von der Ufa und der DEFA betrieben wurde. Als 1992 die DEFA aufgelöst wurde und viele ihrer Angestellten einer ungewissen Zukunft entgegensahen, setzte die Vereinsgründung im Büro des Szenografen Alfred Hirschmeier ein Zeichen: Das Fachwissen der DEFA-Mitarbeiterinnen und -mitarbeiter sollte nicht verloren gehen, es sollte bewahrt und gepflegt werden. Das Erbe der DEFA lebendig zu halten und zu erforschen, ist denn auch bis heute ein wichtiger Teil der Vereinsarbeit.

Zu den ersten Aktivitäten von CineGraph Babelsberg gehörte es, 1992 eine neue Veranstaltungsreihe im frisch eröffneten Zeughauskino im Deutschen Historischen Museum ins Leben zu rufen. Es gibt sie bis heute: die monatliche Reihe „Wiederentdeckt“. Was aber wurde damals auf der Kinoleinwand „wiederentdeckt“ – und sei es nur für einen Abend? Wie ein Blick in alte Aktenordner beweist, betätigte sich die erste Generation des Vereins weniger als Archäologen der DEFA-Geschichte als des Weimarer Kinos. Nach mehr als einem halben Jahrhundert des Vergessens und der Unsichtbarkeit wurden mit unstillbarer Lust und Neugierde die „Mittelfilme“ aus den Kellern des Bundesarchivs – dem treuen Kooperationspartner seit der ersten Stunde – hervorgeholt: Komödien, Krimis, Abenteuerfilme und Melodramen der 1920er und frühen 1930er Jahre. Nicht den Klassikern mit Gütesiegel, sondern dem Genrekino galt die größte Aufmerksamkeit. Dieses Genrekino, das mit seiner Qualität und Masse überhaupt erst die materielle und finanzielle Basis für filmkünstlerische Experimente und Innovationen schuf, war dabei von Anfang an international ausgerichtet. Wenn auch damals der Begriff des Transnationalen noch ungebräuchlich war, so vollzogen doch schon die ersten „Wiederentdeckt“-Programme eine Bewegung



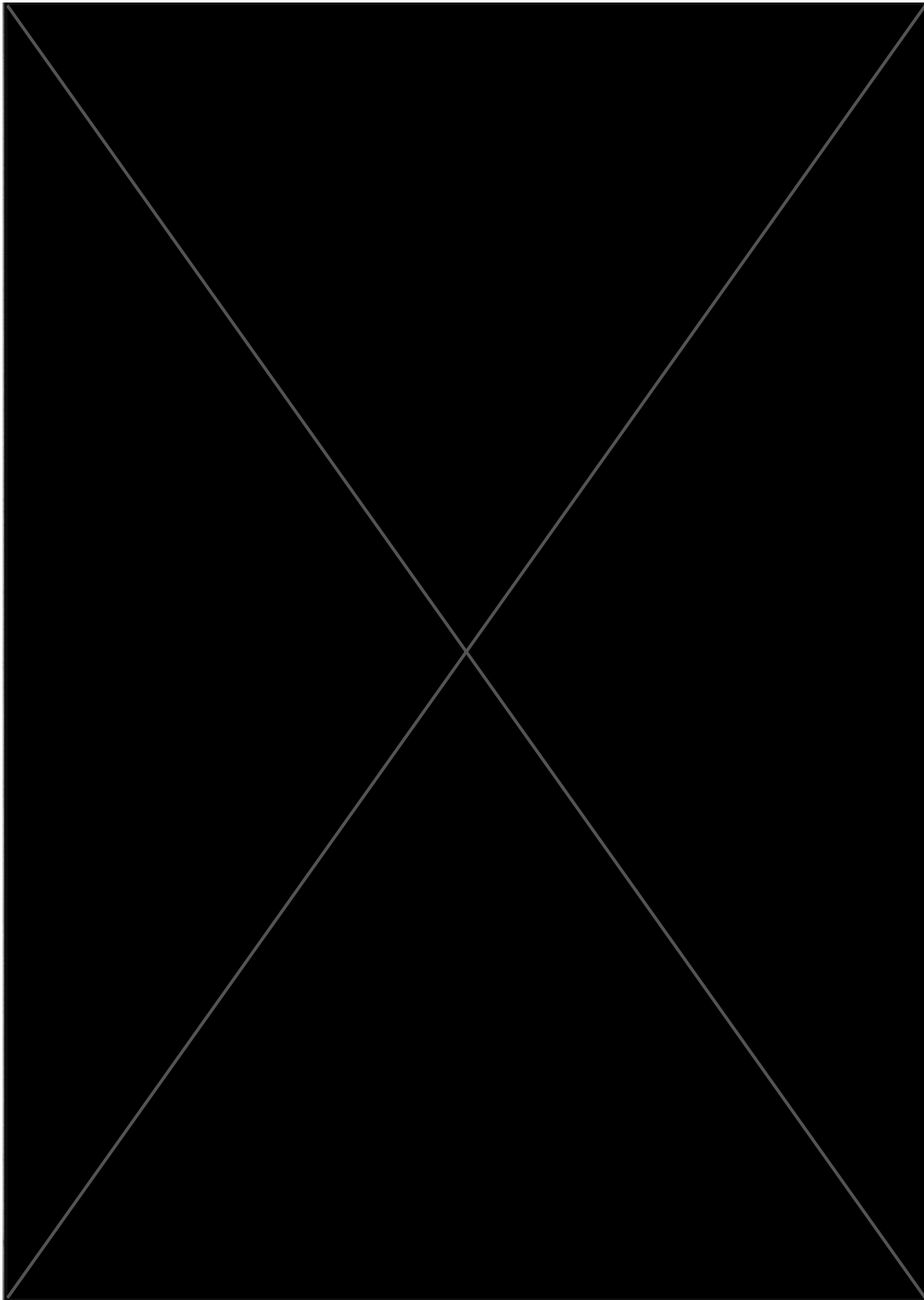
Prosit! Das Informationspapier zu „Wiederentdeckt“, Nr. 4 vom 25. September 1992 mit Lya de Putti in Artur Robisons *MANON LESCAUT* (1926), *Filmblatt*, Nr. 4 von Sommer 1997 mit Georg Jacobys deutsch-dänischer Koproduktion *DER FASCHINGSKÖNIG* (1928), Michael Wedels *Filmblatt-Schrift* Nr. 7 von 2007 zu Richard Eichberg und *Filmblatt*, Nr. 55/56 von Winter 2014/15 mit Toni van Eyck und Carl Balhaus in Eugen Schüfftans *INS BLAUE HINEIN* (1930).

von der Vorstellung einer primär national ausgerichteten Kinematographie hin zu einem Kino der vielen Vaterländer und Muttersprachen. Das erste Programm war dem Ufa-Kulturfilm MILAK, DER GRÖNLANDJÄGER (1927) gewidmet, bei dem Bernhard Villinger aus dem Umkreis von Arnold Fanck und der Exilrusse Georgij Azagarov Regie führten. Zu sehen war die Begegnung mit Ureinwohnern der Arktis, eingebunden in eine Reise ins ewige Eis, in eine Landschaft von fast irrealer Schönheit. Diesem Auftakt folgten bislang 290 weitere Expeditionen in der Reihe „Wiederentdeckt“ und 225 in der 1997 eingeführten Reihe „FilmDokument“ zum nichtfiktionalen Filmerbe. Zu Filmen des Weimarer Kinos kamen später Werke des frühen Kinos vor 1918 und nach und nach Filme der DEFA, NS-Filme, Exilfilme und westdeutsche Produktionen, schließlich sogar einige Filme aus der Nachwendezeit. Die Ideen gehen nicht aus.

Von Anfang an waren die Filmvorführungen gerahmt von Einführungsvorträgen; dazu gab es Informationspapiere mit historischen Rezensionen und anderen Quellen zur Entstehung und Rezeption des Films. Seit 1996 ist die Dokumentation dieser Einführungsvorträge und der damit verknüpften Forschungen die vornehmste Aufgabe des *Filmblatts*. Aus einem Mitteilungsblatt des Vereins entwickelte sich eine Fachzeitschrift – die Einzige, die sich ganz dem deutschsprachigen Filmerbe verschrieben hat. 2002 erschien die erste Ausgabe der *Filmblatt-Schriften*, einer Reihe mit monografischen Studien. 2021 kommt der elfte Band heraus. Was verbinden Sie, liebe Leserinnen und Leser, mit unserem Verein? Welche Bedeutung hat für Sie das *Filmblatt*? Schreiben Sie uns! (mehr dazu auf S. 122)

Das vorliegende *Filmblatt* knüpft mit seinem Themenschwerpunkt zum Weimarer Kino an frühere Arbeiten aus dem Verein an und interessiert sich dabei einmal mehr besonders für die inter- und transnationalen Verbindungen. Das gilt für Personen und Länder, Stoffe, Genres und Produktionsweisen. Eleanor Halsall zeichnet die Wege indischer Filmstudenten und Filmschaffender nach, die in den 1920er Jahren zur Ausbildung und zur Planung gemeinsamer Projekte nach Deutschland kamen. Mit Jeanpaul Goergen, der 15 Jahre lang verantwortlicher Redakteur des *Filmblatts* war und die Zeitschrift stark geprägt hat, erkunden wir deutsche Reisefilme in den Mittleren Osten, mit Adelheid Heftberger eine der frühesten deutsch-sowjetischen Koproduktionen und mit Philipp Stiasny die Antworten der Ufa auf die Welle der „Russenfilme“. Anjeana K. Hans stellt Willi Wolffs Operettenadaptation DER JUXBARON (1927) vor, einen Ellen Richter-Film für die Parufamet, das deutsch-amerikanische Verleihunternehmen von Paramount, MGM und Ufa. Ins Paris der Bohème führt uns schließlich Heike Klapdor in ihrem Aufsatz über den Lilian Harvey-Film ADIEU, MASCOTTE (1929). Dazu kommen kürzere Berichte, Reviews und Besprechungen, die vom Brückenbauer Paul Leni und seinen deutschen und amerikanischen Stummfilmen bis in die Gegenwart zur Berliner Schule reichen. Beim Lesen viel Vergnügen!

Die Redaktion, 1. Januar 2021



Himansu Rai auf dem Umschlag des *Film-Magazins* vom 31. August 1929

Eleanor Halsall

Kosmopoliten, Nationalisten, Visionäre Indische Filmstudenten und Filmschaffende im Deutschland der Weimarer Republik

Zu den merkwürdigsten Kapiteln in der Geschichte des Weimarer Kinos gehört die deutsch-indische Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Filmproduktion, die Mitte der 1920er Jahre einsetzte und sich auf deutscher Seite vor allem mit dem Namen Franz Osten verbindet. Wie es trotz großer Barrieren zu einer langjährigen und überaus produktiven Kooperation zwischen Indien, das als Kolonie zum Britischen Empire gehörte, und Deutschland, dem Sitz der stärksten europäischen Filmindustrie, kam, fasziniert die Forschung seit Jahrzehnten.¹

Tatsächlich wurde zu dieser Zeit in Indien, dem nach China bevölkerungsreichsten Land der Welt, über die positive oder auch negative gesellschaftliche und wirtschaftliche Bedeutung von Film und Kino heftig gestritten. 1927 wurde das Indian Cinematograph Committee (ICC) gegründet, das die Möglichkeiten der Zensur evaluieren sollte und Überlegungen zur Förderung des britischen Empire-Films in Indien anstellte.² Zu diesem Zweck bereiste das ICC ganz Indien und ließ zahlreiche Umfragen durchführen. In einer ersten Resolution beschrieb das ICC das britische Engagement als das einer Besatzungsbehörde, die die einheimische Filmindustrie in einem Teil des Empire – nämlich Indien – durch Zensurmaßnahmen und die Kontrolle von Vertrieb und Vorführung von Kinofilmen zu regulieren und im britischen Sinne zu gestalten suchte. Dabei erwies sich die indische Bevölkerung als zunehmend resistent gegen die britische

¹ Vgl. u.a. Gerhard Koch (Hg.): *Franz Osten's Indian Silent Films*. Neu-Delhi 1983; Thomas Brandlmeier: Franz Osten (Ostermayr). A Bavarian in Bombay. In: *Griffithiana*, Nr. 53, 1995, S. 76–93; Veronika Fuechtner: The International Project of National(ist) Film: Franz Osten in India. In: Christian Rogowski (Hg.): *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Rochester (N.Y.) 2010, S. 167–181; Eleanor Halsall: *The Indo-German beginnings of Bombay Talkies, 1925–39*. PhD School of Oriental and African Studies, University of London 2016; Dies.: Franz Osten and the History of Indo-German Film Relations. In: Tim Bergfelder u.a. (Hg.): *The German Cinema Book*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. London 2020, S. 456–467.

² Das 1927 eingeführte britische Kontingentsystem sollte die einheimische Filmindustrie gegen Importe aus Hollywood stärken. Es umfasste alle Filme, die innerhalb des Britischen Empire produziert wurden und gewährte das Recht auf freien Verkehr innerhalb der Grenzen des Empire. Die politischen, sprachlichen und kulturellen Unterschiede wurden dabei jedoch vernachlässigt. Dazu ausführlich Priya Jaikumar: *Cinema at the End of Empire. A Politics of Transition in Britain and India*. Durham 2006.

Herrschaft.³ Zugleich förderte das Kino, das in Gestalt des Wanderkinos auch in ländliche Regionen gelangte, gesellschaftliche Veränderungen. Als universelles Bildmedium begann das Kino, soziale Grenzen zu überschreiten und den Blick vieler Menschen auf eine Wirklichkeit außerhalb der eigenen vier Wände zu lenken. Zumindest aus Sicht der herrschenden Eliten drohte das Kino ihre Autorität zu untergraben. Noch etwas geschah: Rund um den Globus wurde erkannt, dass Film und Kino als moderne Medien dem Gefühl der nationalen Identität und Zugehörigkeit Potenz verleihen konnten – einem Gefühl wiederum, das in den Dienst eines erwachenden Nationalismus gestellt wurde. Auf tausenden von Seiten hielt das ICC seine Ergebnisse fest und formulierte Empfehlungen, die allerdings keine Beachtung fanden und danach in Archiven verstaubten.⁴ Deutschland spielte in diesem Zusammenhang eine Rolle, weil es als das auf dem Gebiet der Filmtechnik führende Land erschien.⁵ Unter den vom ICC befragten Filmexperten waren zwar keine Deutschen, doch mehrfach wurde Deutschland als jenes Land genannt, dessen Fachwissen auf dem Weg zur Erfüllung der eigenen indischen Hoffnungen und Ziele helfen könnte.

Während bei den deutsch-indischen Filmbeziehungen bislang die Blickrichtung meist von Deutschland nach Indien ging, gab es also im gleichen Zeitraum auch einen umgekehrten Blick von Indien nach Deutschland. Kris Manjapra hat dies als „Age of Entanglement“ beschrieben, als Zeitalter der Verschränkung und Verstrickung.⁶ Im Zuge des transnationalen Austauschs kamen auch filminteressierte Inder zum Studium oder zur Ausbildung nach Deutschland, sie reisten durchs Land, um sich Wissen und Kompetenz anzueignen. Unter ihnen waren Himansu Rai, Mohan Bhavnani und Krishna Hirlekar, von denen jeder eine besondere Facette der deutsch-indischen Beziehungen repräsentierte: Himansu Rai stand für Internationalismus und Unternehmertum; als Filmproduzent war er in Indien ebenso wie in Deutschland und Großbritannien aktiv. Mohan Bhavnani war dagegen ein antibritischer Nationalist, der sich für den indischen Widerstand gegen die Kolonialherrschaft engagierte. Krishna Hirlekar schließlich erhob die Stimme gegen die Art und Weise, wie Indien im deutschen Film dargestellt wurde; seine Kritik galt der Herabwürdigung des Ostens durch den Westen. Ziel dieser Reisenden war es, nach ihrer Rückkehr in den sich schnell entwickelnden regionalen Filmindustrien ihres Heimatlandes als Produzenten selbst Fuß zu fassen. Welche Erfahrungen machten diese cinephilen Inder in Deutschland und welche Schwerpunkte setzten sie in ihrer Arbeit?

³ Vgl. Government of India Central Publication Branch (Hg.): *Report of the Indian Cinematograph Committee 1927–1928*. Kalkutta 1928, S. xii, einsehbar unter <https://archive.org/stream/reportoftheindia030105mbp#page/n5/mode/2up> (letzter Zugriff: 22.9.2020).

⁴ Vgl. Jaikumar: *Cinema at the End of Empire* für eine ausführliche Erklärung zur Geschichte der ICC-Ermittlung.

⁵ Vgl. ebd., S. 103.

⁶ Vgl. Kris Manjapra: *Age of Entanglement. German and Indian intellectuals across Empire*. Cambridge (Mass.) 2014.

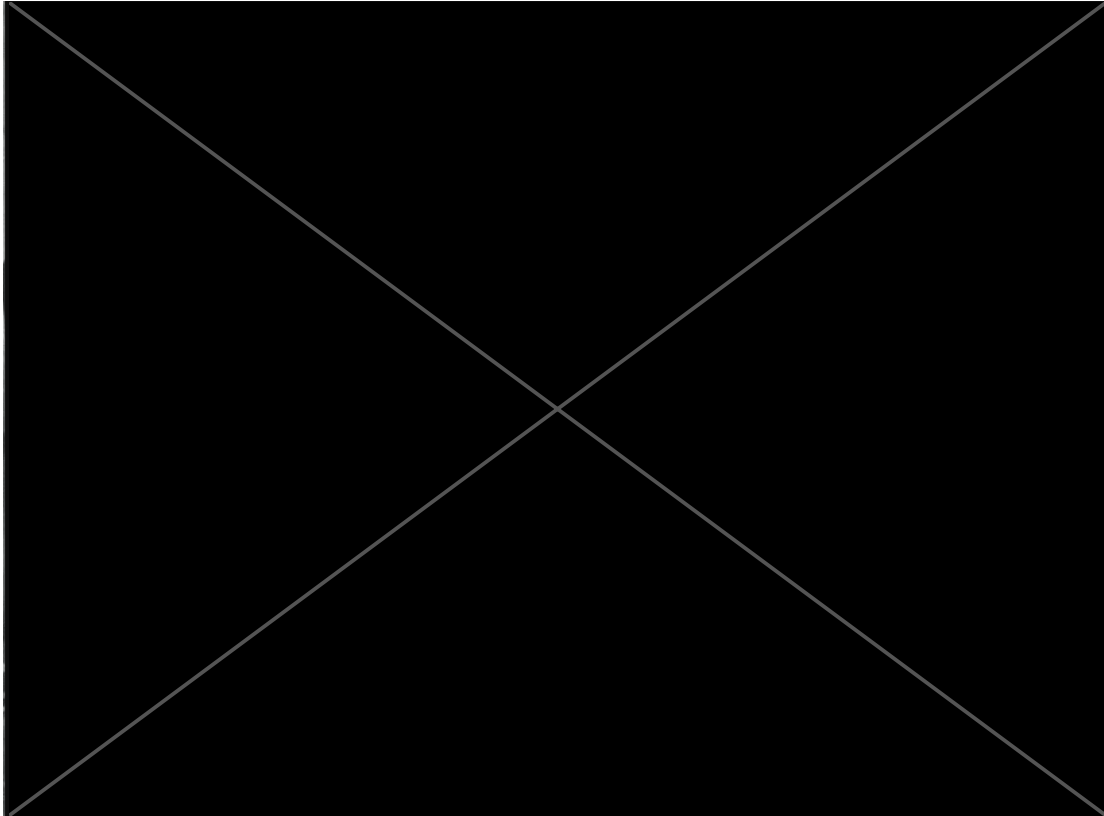
Deutlich zeigen sich bei der Recherche die Herausforderungen, mit denen das Schreiben einer transnationalen Geschichte konfrontiert ist. Wichtige Quellenbestände sind durch Kriegseinwirkung vollständig verloren, einige – wie die deutschen Einwanderungsunterlagen – nur fragmentarisch überliefert, andere sind beschädigt oder weit verstreut in Archiven in Deutschland, Großbritannien und Indien. Was mit den Dokumenten in den letzten knapp 100 Jahren passierte, ist eine ganz eigene Geschichte von Zerstörung und Verwüstung, von vielerlei Grenzüberschreitungen, Systemwechseln und Umdeutungen, von geänderten Ablage- und Ordnungsprinzipien in Firmen, Behörden und Archiven, von Veränderungen der physischen Form durch Kopierung und Digitalisierung. Die Archive und ihre Objekte erweisen sich am Ende als ebenso wenig festgefügt und stationär wie das Leben jener Menschen, deren Namen und Aktivitäten im Archiv dokumentiert sind. Die Aufgabe besteht demnach darin, Migrationsgeschichten anhand von Archivalien zu schreiben, die vielfach selbst Gegenstand von Wanderung und Migration waren.

Von Indien nach Deutschland, oft über Großbritannien, geht die Reise der Migranten und derer, die ihr Leben erforschen, durch ein Labyrinth von Archiven, umgeben von Geheimnissen und Erinnerungen, die manches mehr verbergen als enthüllen. Informationsfetzen deuten auf mögliche Stationen und Aufenthalte hin, aber reichen sie aus, um die Migration von Menschen genau zu beschreiben? Wo lassen sich über die engen Grenzen nationaler Archive hinaus Lücken füllen und welche vorläufigen Schlussfolgerungen sind erlaubt? Mit diesen Fragen im Hinterkopf soll versucht werden, die Geschichte jener indischen Filmschaffenden zu rekonstruieren, die in der Zeit der Weimarer Republik in Deutschland studierten und arbeiteten. Es ist eine Spurensuche in Filmbroschüren, Werbeanzeigen, Passagierlisten, privaten und amtlichen Korrespondenzen, in Zeitungsartikeln, Denkschriften, Inhaftierungslisten, Registern und Protokollen. Auch Andeutungen und Gerüchte bezeugen die einstige Präsenz der Filmleute aus Indien.

Patriot und Internationalist. Im Mittelpunkt des indisch-deutschen Netzwerks in der Filmbranche steht die deutsche Karriere von Himansu Rai (1892–1940) in der Zeit der Weimarer Republik. Rai verfügte über gute Beziehungen, und seine Koproduktionen mit Franz Osten – *DIE LEUCHTE ASIENS* (1925), *DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE* (1928) und *SCHICKSALSWÜRFEL* (1929) – machten ihn in Europa bekannt. Die beiden späteren Filme entstanden im Auftrag der Ufa.

Rais erster Besuch in Deutschland lässt sich nicht genau datieren. Auf jeden Fall dürfte er sich Ende 1924 in München aufgehalten haben. Damals trafen sich er und sein Landsmann Niranjan Pal, die damals beide in London lebten, mit Kommerzienrat Wilhelm Kraus von der Münchner Lichtspielkunst AG, kurz Emelka, um eine Koproduktion zu besprechen.⁷ Die Emelka ging in dieser Zeit mehrmals

⁷ Vgl. Kusum Pant Joshi, Lalit Mohan Joshi (Hg.): *Niranjan Pal: A Forgotten Legend & Such is Life*. London 2011, S. 193.



Gruppenfoto bei den Dreharbeiten von *DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE* mit Franz Osten (hintere Reihe, ganz links), Himansu Rai (Dritter von links) und Kameramann Emil Schönemann (rechts)

europäische Koproduktionen ein, unter anderem mit britischen Partnern, weshalb 1925 auch Alfred Hitchcock in München arbeitete.

Ende Januar 1925 brach Pal mit Franz Osten im Auftrag der Emelka nach Indien auf, was schwierig und umständlich gewesen sein dürfte, weil seit Kriegsbeginn 1914 ein Einreiseverbot für Britisch-Indien in Kraft war, das erst 1927 aufgehoben wurde.⁸ Über diese erste Indien-Expedition der Emelka berichtete auch die deutsche Filmpresse: „Heute wird etwas bekannt, was Sensation machen muss: Die Münchner ‚Emelka‘ bereitet eine Expedition nach Indien vor, um in Gemeinschaft mit wohlhabenden Indern das Leben Buddhas zu verfilmen.“⁹ Mit Begeisterung wurde auch die Premiere des im Zuge der Expedition entstandenen Spielfilms *DIE LEUCHTE ASIENS* im Oktober 1925 erwartet: „So gibt Jung-Indien durch Vermittlung deutscher Filmkunst seine Visitenkarte in Europa ab, and man darf mit grosser Spannung diesem Ereignis, das in etwa drei Wochen vor sich gehen

⁸ Vgl. Bertl Schultes: *Ein Komödiant blickt zurück*. München 1963, S. 140. Die Akten des politischen Archivs weisen auf die Schwierigkeiten für deutsche Bürger hin, Zugang zu den Gebieten des Britischen Empire zu erlangen. Vgl. z.B. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (nachfolgend: PA AA), R 90738 und 90740.

⁹ Das endlose Celluloidband. Ein Film Kalendarium. In: *Filmland*, Nr. 4, 17.1.1925, S. 92.

wird, entgegensehen.“¹⁰ Die Erinnerungen von Bertl Schultes, der aufgrund seiner englischen Sprachkenntnisse als Regieassistent und Dolmetscher mitwirkte, sowie die postum erschienenen Memoiren von Niranjan Pal verraten weitere Details, auch wenn sie nicht überall ganz zuverlässig sind.¹¹

Rai fungierte bei *DIE LEUCHE ASIENS* als Koproduzent und Hauptdarsteller. Nach der Veröffentlichung des Films und nach einem Wechsel in der Firmenleitung schien die Emelka das Interesse an internationalen Produktionen zu verlieren, weshalb Rai eine Zusammenarbeit mit der Ufa begann.¹² Von September 1927 bis November 1930 wird sein Name immer wieder in den erhaltenen Niederschriften der Ufa-Vorstandsversammlungen erwähnt.¹³ Diskutiert wurde dort auch Rais Vorschlag für einen weiteren Indienfilm, mit dessen Produktion Rai betraut wurde und der unter dem Titel *DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE* entstand. Zwei weitere Engagements folgten mit *SCHICKSALSWÜRFEL* und „*Vasantasena*“; der zweite Film davon war die Adaption eines indischen Dramas, das aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt worden war und damals regelmäßig auf den Bühnen Deutschlands und Österreichs aufgeführt wurde.

Allerdings wurde „*Vasantasena*“ nicht fertiggestellt, was unter anderem mit der Einführung des Tonfilms und der Krankheit eines Hauptdarstellers zu tun hatte. Es kam erst zur Verschiebung von Dreharbeiten, dann zur Stornierung des gesamten Projekts. Als der Ufa-Vorstand von Rechtsanwalt Zimmer erfuhr, dass die Ufa durch Klauseln an Rai gebunden sei, wurde diskutiert, was mit Rais Arbeitsvertrag geschehen solle und wie man Rai und Franz Osten, dessen Dienste ebenfalls in Anspruch genommen worden waren, ausbezahlen könne.¹⁴ Rai versuchte zwar noch, die Ufa von der Produktion von Tonfilmen in indischen Sprachen zu überzeugen, doch der Vorstand verlor das Interesse an der Sache und beendete die geschäftliche Beziehung mit Rai.¹⁵

Rai realisierte danach den zweisprachigen Tonfilm *KARMA* (1933) in Kooperation mit dem britischen Studio Stoll und kehrte nach Indien zurück. Dort gründete er seine Firma Bombay Talkies und engagierte Franz Osten, Josef Wirsching und Karl von Spreiti, um mit ihm in Bombay Tonfilme und Kurzfilme zu drehen.¹⁶ Es wird

¹⁰ E. Sch.: Buddha spricht... In: *Vossische Zeitung*, Nr. 464, 1.10.1925, S. 10.

¹¹ Vgl. Schultes: *Ein Komödiant blickt zurück*, S. 140–156 und K. P. Joshi, L. M. Joshi (Hg.): *Niranjan Pal*, S. 189–219.

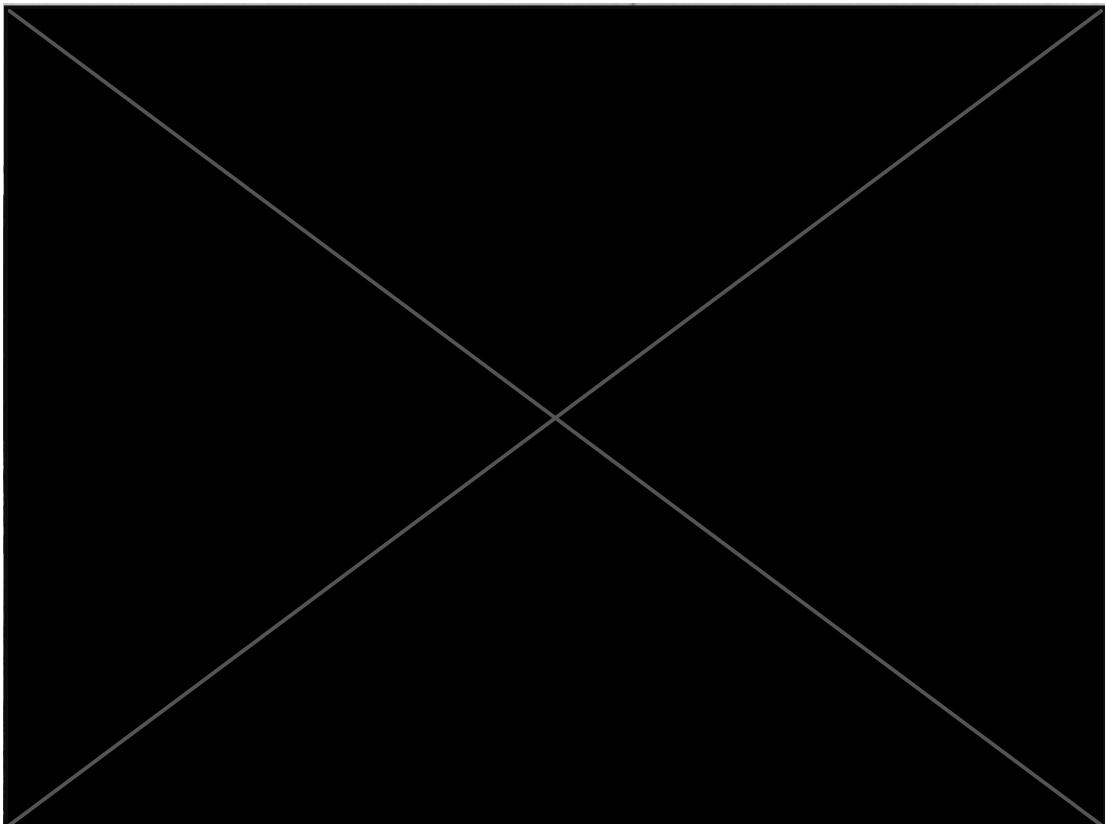
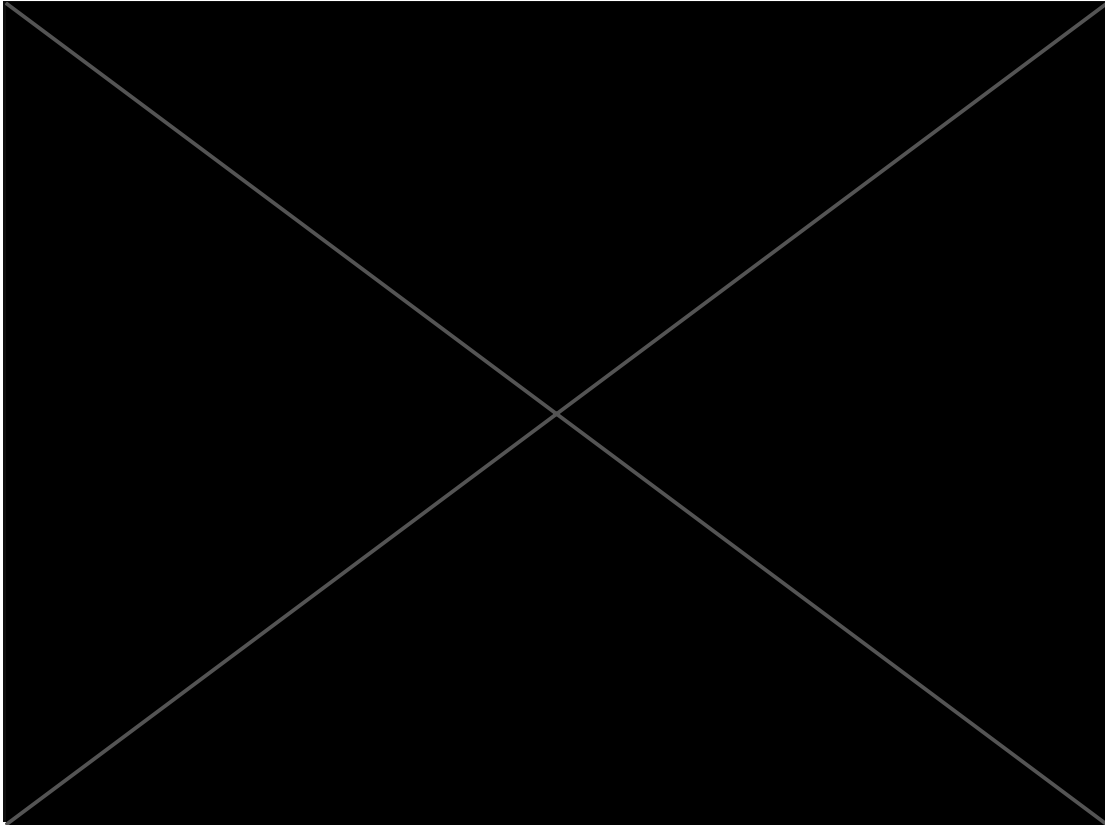
¹² Vgl. Petra Putz: *Waterloo in Geiselngeleit. Die Geschichte des Münchner Filmkonzerns Emelka (1919–1933) im Antagonismus zwischen Bayern und dem Reich*. Trier 1996, S. 72.

¹³ Vgl. Ufa-Vorstandsprotokolle von April 1927 bis April 1931, Bundesarchiv (nachfolgend: BAArch), R 109-I/1026a, R 109-I/1026b, R 109-I/1027a, R 109-I/1027b.

¹⁴ Vgl. Brief von Rechtsanwalt Zimmer an Herrn Direktor Correll vom 16.12.1929, BAArch, R 109-I/5128.

¹⁵ Vgl. Ufa-Vorstand, Niederschrift Nr. 684 vom 4.11.1930, BAArch, R 109-I/1027b.

¹⁶ Vgl. Indranil Bhattacharya: *Visions of Splendour: Himansu Rai and Indian Cinema*. Pune 2009.



Aushangfotos zu DIE LEUCHTE ASIENS und DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt; Deutsche Kinemathek, Berlin)

in der Forschung manchmal behauptet, Rai habe die Briten mit seiner Hinwendung nach Deutschland absichtlich brüskieren wollen; sein wahrer Wunsch sei ein unabhängiges Indien gewesen.¹⁷ Obwohl Rai zweifellos die Unabhängigkeit Indiens anstrebte, war er in erster Linie ein pragmatischer Unternehmer mit einer außergewöhnlichen Fähigkeit, Netzwerke über internationale Grenzen hinweg zu knüpfen. 1925/26 nahm er einerseits an der Premiere von *DIE LEUCHE ASIENS* teil, die von der Emelka durch exotistische und am westlichen Orientalismus ausgerichtete Ausstellungen gerahmt wurde, und andererseits als indischer Delegierter am ersten Internationalen Filmkongress, der 1926 in Paris stattfand.¹⁸ Sarojini Naidu beschrieb Rai 1934 zutreffend als „Patriot und Internationalist“ und schützte ihn so gegen jene Kritiker, die die patriotische Loyalität von Rais internationalen Projekten in Frage gestellt hatten.¹⁹

„Ein extrem antibritischer Nationalist.“ Als der berühmte Filmkritiker, Journalist und Drehbuchautor Willy Haas im Sommer 1939 auf der Flucht vor den Nationalsozialisten einen sicheren Hafen suchte, da war es der indische Regisseur und Produzent Mohan Bhavnani (1903–1962) der ihn einlud, ihm Arbeit in seiner Firma Bhavnani Productions gab und auf diese Weise rettete. Bei ihrer ersten Begegnung in Bombay war Haas, der sich für sein mäßiges Englisch entschuldigte, überrascht, als Bhavnani in „akzentfreiem Deutsch“ mit ihm sprach. Darüber hinaus beschrieb ihn Haas als einen „extrem antibritischen Nationalisten“.²⁰

Als junger Mann war Bhavnani nach Europa gereist, um die Kunst des Filmemachens zu erlernen. Beim ICC beklagte er später, dass er in England kein Studio gefunden habe, das ihn zu einem vernünftigen Preis ausbilden wollte. Stattdessen wandte er sich nach Deutschland, wo er „einen Mann fand, der mich für 15 Pfund im Monat aufnahm.“²¹ Zwar ließ sich Bhavnani 1924 zwei Quellen zufolge bei der Ufa ausbilden, aber man kann daran zweifeln, weil er selbst das renommierte Studio nicht erwähnte, als er vom ICC befragt wurde.²² Auch in den – freilich unvollständigen – Akten der Ufa fehlt sein Name. Von einer anderen Tätigkeit in Berlin zeugen dagegen zwei kurze Rezensionen aus dem Jahr 1924, in denen von seiner Mitwirkung an einer Theatervorführung des Dramas *Chitra* von Rabindranath

¹⁷ Vgl. z.B. Carl-Erdmann Schönfeld: Franz Osten's *THE LIGHT OF ASIA* (1926). A German-Indian Film of Prince Buddha. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Nr. 4, 1995, S. 556.

¹⁸ Vgl. *Bulletin Municipal Officiel de la Ville de Paris*. XLV Année, Nr. 235, 9.10.1926, S. 1.

¹⁹ Vgl. The Bombay Talkies, Limited. In: *Times of India*, 9.8.1934. Alle Übersetzungen aus dem Englischen sind von der Autorin.

²⁰ Willy Haas: *Die literarische Welt. Erinnerungen*. München 1983, S. 206.

²¹ Vgl. Government of India Central Publication Branch (Hg.): *Evidence of the Indian Cinematograph Committee 1927–1928*. Kalkutta 1928, Bd. I., S. 181.

²² Die Ausbildung bei der Ufa erwähnen Ashish Rajadhyaksha, Paul Willemen: *Encyclopedia of Indian Cinema*. 2. Aufl. London 1999, S. 65. Vgl. auch Christoph von Ungern-Sternberg: *Willy Haas. „Ein grosser Regisseur der Literatur“*. München 2007, S. 170.

Tagore und des Stücks *Das Glück im Winkel* die Rede ist; beides waren Aufführungen der Schauspielschule der Schauspielerin und Regisseurin Friedl Hollstein.²³ Das mag darauf hindeuten, dass Bhavnani ihr Schüler war, doch ob er an ihrer Schule auch Unterricht im Filmwesen erhielt, ist unklar. Möglicherweise war Bhavnani auch Teil der indischen Kolonie Berlins, die rund um die Uhlandstraße wohnte.²⁴

Im Jahr 1925 führte Bhavnani dann Regie bei Filmen in Indien, und es ist möglich, dass er danach zwischen Indien und Deutschland hin- und herreiste. In den deutschsprachigen Ländern wurde er damals bekannt durch seinen Film *VASANTASENA*, der unabhängig von Rais Projekt entstand und über den auch die Zeitungen schrieben.²⁵ 1930 wandte er sich an die Ufa, damit sie ihn bei Tonaufnahmen und der Synchronisation des Films unterstützte.²⁶

Im Gegensatz zu Rai war Bhavnanis Beziehung zu Deutschland offenbar eng mit seiner antibritischen Haltung verbunden. Dennoch scheint er – anders als Rai – in den 1930er Jahren in seinem Studio in Bombay keine deutschen Arbeitsverfahren und Techniken angewandt zu haben. Jedenfalls musste Willy Haas während seiner Zeit in Bombay erkennen, „dass, die indische Film- und Kinolandschaft etwas ‚gewöhnungsbedürftig‘ war und in vielen Bereichen grosse Unterschiede zur europäischen aufwies.“²⁷

Protest gegen das Zerrbild von Indien. Im Frühjahr 1939 unternahm Baburao Patel, der Herausgeber von *Film India*, eine Weltreise, um die Tätigkeiten der verschiedenen nationalen Filmindustrien zu untersuchen und für seine Leser zu beschreiben. Unter den besuchten Produktionsstätten war auch die Ufa in Berlin. Patel berichtete davon in der Septemberausgabe 1939 von *Film India*, deren Veröffentlichung mit der Verhaftung und Internierung der deutschen Filmemacher Franz Osten, Josef Wirsching und Willy Zolle in Bombay nach der Kriegserklärung ungefähr zusammenfiel. Patels Begeisterung für die Organisation der Ufa verdeutlichte seinen Wunsch nach „Swadeshi“, also nach jener Eigenständigkeit, die von der Unabhängigkeitsbewegung als unerlässlich angesehen wurde. Entsprechend lobte er die deutsche Filmindustrie: „Alles, was für die Filmindustrie

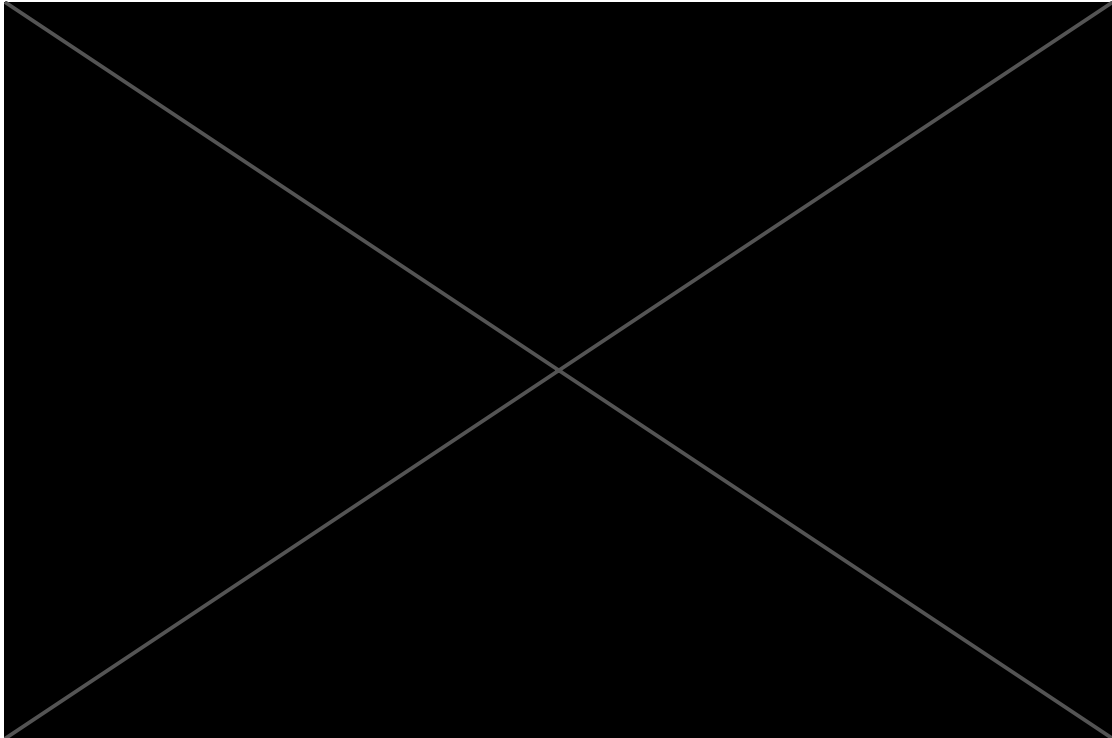
²³ Vgl. eh.: „Chitra“ im Lyzeumklub. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 97, 26.2.1924, S. 3; Viktor Helling: „Das Glück im Winkel“. Roswitha-Saal. In: *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 149, 27.3.1924, S. 2.

²⁴ Vgl. Manjara: *Age of Entanglement*, S. 93.

²⁵ Vgl. Indian Film News: Latest Productions. In: *The Times of India*, 20.6.1930, S. 12. Der erste All-Indien-Film. In: *Scherls Magazin*, Nr. 3, März 1930, S. 260.

²⁶ Vgl. den Hinweis in *Exotischer Film: VASANTASENA*. In: *Mein Film*, Nr. 222, 1930, S. 9. „Der Film *VASANTASENA* wird in Berlin mit original-indischer Musik synchronisiert werden.“ Die Hintergründe, wieso Bhavnani sowie Rai und die Ufa gleichzeitig einen Film über den gleichen Stoff drehten, sind unklar.

²⁷ Ungern-Sternberg: *Willy Haas*, S. 165.



Ellen Richter (liegend) mit Anton Pointner und Hans Brausewetter in DER FLUG UM DEN ERDBALL (aus: Oskar Kalbus: *Vom Werden deutscher Filmkunst*. Teil I. Altona-Bahrenfeld 1935, S. 49)

benötigt wird, vom Nagel bis zum Star, wird entweder im Land hergestellt oder gefunden. Die Industrie ist also völlig indigen.“²⁸

Unterstützt wurde Patels Besuch in Berlin von Krishna Hirlekar, der sich bei der Ufa offenbar schon auskannte und Patel einige wichtige Persönlichkeiten vorstellte, darunter Carl Melsar, Vizepräsident der Reichsfachschaft Film, und Ewald von Demandowsky, Produktionsleiter bei der Tobis. Dass Hirlekar über solche Kontakte verfügte, lässt sich damit erklären, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits seit knapp 15 Jahren mit der deutschen Filmindustrie zu tun hatte. Ab ungefähr 1925 lebte Hirlekar in Berlin und gehörte dort zur indischen Kolonie. Patel zufolge sprach er ausgezeichnet Deutsch.²⁹

In der Fachwelt bekannt wurde der Name Hirlekar durch eine Auseinandersetzung mit Willi Wolff, Regisseur, Produzent und Ehemann des Stars Ellen Richter. Anlass war der zweiteilige Reise- und Abenteuerfilm DER FLUG UM DEN ERDBALL (1925).³⁰ Im *Reichsfilmblatt* hieß es dazu: „In der Berliner indischen Kolonie herrscht große Aufregung über die indischen Szenen dieses Ellen

²⁸ German Film Industry. In: *Film India*, September 1939, S. 28.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Der Reisespielfilm und seine Bedeutung. In: *Reichsfilmblatt*, Nr. 14, 1925, S. 19–20; Herr Dr. Willi Wolff, der FLUG UM DEN ERDBALL und die Berliner indische Kolonie. In: *Reichsfilmblatt*, Nr. 16, 1925, S. 44–45.

Richter-Films. Diese Inder, die mit Deutschland die grössten Sympathien verbinden, fühlen sich in ihrem Nationalgefühl gekränkt, da das indische Volk in diesem Film als kulturell minderwertig erscheint.“³¹ Der Vorwurf zielte darauf, dass Wolff absichtlich Aufnahmen gemacht habe, durch die Inder erniedrigt würden. Hirlekar's Bemühen um eine vorurteilsfreie, die üblichen Stereotypen vermeidende Vorstellung von Indien und dem Leben dort traf sich hier mit der Motivation von Rai.

Wolff reagierte schnell und giftig auf die Kritik, wie im *Reichsfilmblatt* zu lesen war. Er beschuldigte Hirlekar, kein echter Inder zu sein, und drohte damit, ihn den Behörden zu melden: „Wie ist Ihre Adresse? Haben Sie Ihren Pass in Ordnung? Sie sind Ausländer. Wenn Sie über den Film in der Zeitung schreiben, dann werde ich Sie sofort aus Deutschland ausweisen lassen.“³²

Der Vorfall bringt die Bestürzung und Wut zum Vorschein, mit der viele Inder die verzerrte und falsche Darstellung ihrer Kultur wahrnahmen. Dabei war Indien ein Kulturraum, der in Kultur- und Spielfilmen vor allem des frühen Weimarer Kinos immer wieder evoziert wurde, oft verbunden mit dem Anschein, dass die Filme ein seriöses ethnologisches oder anthropologisches Interesse hätten.

Hinter der Empörung der Inder in Deutschland stand auch die Hoffnung, dass sich mit Hilfe des Kinos nationale Identität und Zugehörigkeit fördern und erzeugen ließen. Umso wichtiger schien es, die Darstellung der eigenen Kultur durch andere zu kontrollieren und Verzerrungen und Verleumdungen scharf entgegenzutreten. Das war keineswegs nur ein Anliegen der Inder. Im Gegenteil, auch aus Deutschland kamen Beschwerden über die filmische Darstellung von Deutschen und Deutschland im Ausland. So wurde einigen amerikanischen Kriegsfilmern der Kriegs- und Nachkriegszeit vorgeworfen, sie schilderten die Deutschen als aggressiv, brutal oder feige. Die Sorge vor einer ähnlich starken Medienwirkung lag auch den britischen Befürchtungen zugrunde, dass die Darstellung von kesseln, unabhängigen Frauen in importierten Hollywoodfilmen indische Zuschauer dazu verleiten könnten, britische und amerikanische Frauen mit den Darstellungen auf der Leinwand zu verwechseln.³³ Der überlegene moralische Status der Briten schien dadurch gefährdet.

Deutschland als Zentrum der Filmbildung. Deutschland hatte im frühen 20. Jahrhundert einen guten Ruf für die Ausbildung in vielen Fächern und zog viele ausländische Studenten an. Darunter war auch eine Gruppe von Indern, die ungefähr seit 1900 in Berlin ansässig waren und von denen viele im Hindustan Haus in der Uhlandstraße wohnten. Das Hindustan Haus war eine Herberge, die von dem politischen Aktivist Virendranath Chattopadhyaya, dem Bruder der

³¹ Der Reisespielfilm und seine Bedeutung, S. 19.

³² Zit. in ebd., S. 20.

³³ Vgl. *Report of the Indian Cinematograph Committee 1927–1928*. Bd. 1, S. 3–4.

berühmten Dichterin und Politikerin Sarojini Naidu, gegründet worden war und vom Deutschen Institut für Ausländer gefördert wurde.³⁴

Auch die Filmbildung, die damals meist nicht in staatlicher Hand lag, sondern von privaten Schulen oder Firmen angeboten wurde, hatte ein gutes Ansehen. Von 1921 bis 1934 gab es in München eine staatlich anerkannte Deutsche Filmschule, an deren Gründung unter anderem Franz Ostens Bruder Peter Ostermayr mitgewirkt hatte. Dort wurden auch Ausländer aufgenommen, sie mussten allerdings ein deutlich höheres Studiengeld zahlen als deutsche Studenten. So zahlten beispielsweise 1929 ausländische Studenten 300 RM pro Semester und deutsche Studenten 100 RM. Die schweizerische Filmzeitschrift *Close Up* empfahl die Schule 1928, weil sie „von vielen der großen deutschen Filmkonzerne unterstützt wurde, um das schädliche System der Schein-Filmschulen zu bekämpfen“.³⁵ In den noch vorhandenen Aufzeichnungen der Schule findet sich nur ein indischer Name, Raoji Bagde, obwohl es denkbar ist, dass es dort einmal mehr indische Studenten gegeben hat.³⁶ Der aus Ahmednagar stammende Bagde wurde 1930/31 als Schüler der Münchner Schule in der Abteilung für Kinotechnik geführt. Zuvor war er Schüler einer nicht benannten ‚Kino-Schule‘ in Berlin.³⁷ Trotz seiner Ausbildung machte Bagde offenbar nicht Karriere, jedenfalls taucht sein Name in Darstellungen zum indischen Kino nicht auf. Möglicherweise arbeitete er später auch gar nicht in Indien.

1932 warben drei Berliner Tonfilmschulen – die Tonfilmschule Döblin, die Tonfilmschule des Stern’schen Konservatoriums und die Tonfilmschule der Reimann-Schule (bzw. Schule Reimann oder Reimann-Akademie) – in einer indischen Filmzeitschrift für ihre Ausbildung.³⁸ Bereits in der darauffolgenden Woche forderte eine Gegenanzeige: „Verschwende Dein Geld nicht im Ausland! Das Kunstinstitut für Filmtechnik, Kalkutta, wird Sie unterrichten!“³⁹ Fünf Jahre später verkündete der schon erwähnte Redakteur von *Film India*, Baburao Patel, all jenen Naiven, die ihn auf der Suche nach einem Ausbildungsplatz in Deutschland um Rat baten, mit sardonischem Humor: „Wenn man nur bis nach Aden geht und lauthals

³⁴ Vgl. Manjapra: *Age of Entanglement*, S. 93–96.

³⁵ Comment and Review. In: *Close Up*, Nr. 1, Januar 1928, S. 80.

³⁶ Deutsche Schauspiel- und Filmschule, München 1919–1935, Bericht über das 31. Schuljahr 1930/31, BArch, R 8128/16956.

³⁷ Vgl. die Nennung von Raoji Bagde in der 2018 von Razak Khan zusammengestellten Liste „South Asian Students in Berlin during World War I and in the Interwar Period“, einsehbar unter <https://www.projekt-mida.de/reflexicon/entangled-institutional-and-affective-archives-of-south-asian-muslim-students-in-germany/> (letzter Zugriff: 20.9.2020). Informationen über „Das moderne Indien in deutschen Archiven 1706–1989“ finden sich auf dem Portal <https://www.projekt-mida.de/>.

³⁸ Anzeige in *Filmland*, 4.6.1932.

³⁹ Anzeige in ebd., 11.6.1932.

schreit, dass man in den Ufa-Studios in Berlin gearbeitet hat, fallen die Produzenten übereinander her, um Ihre Dienste zu sichern.“⁴⁰

Einen Einblick in die damalige Organisation der staatlich lizenzierten Filmschulen sowie Informationen über Kursangebot und Lehrpersonal erlaubt eine Akte im Bundesarchiv.⁴¹ Im September 1930 beantragte die von Hugo Döblin gegründete Döblin-Filmschule beim Preußischen Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung eine Lizenz, die im Januar 1931 „unter dem Vorbehalt jederzeitigen Widerrufs“ erteilt wurde. Der Schauspieler am Deutschen Theater und Bruder des Schriftstellers Alfred Döblin und sein Partner Ludwig Jubelski zielten auf die „Heranbildung von geeignetem Nachwuchs, der sprachlich wie darstellerisch den besonderen Erfordernissen des Tonfilms gewachsen ist.“ Die Unterrichtsfelder waren: „1. Filmkunst, 2. Tonbildung, 3. Körperperrhythmik, 4. Geschmacksbildung, 5. Konzentration.“⁴²

Nur ein halbes Jahr später bewarb sich auch die Tonfilmschule des Stern'schen Konservatoriums, ein Nebenzweig des etablierten Musikkonservatoriums, im April 1931 mit einer Kopie des Lehrplans. Zu den Lehrkräften zählten hier Willy Haas, Carl Froelich und Asta Nielsen. Die Reimann-Schule bot im November 1932 ein Tonfilm-Seminar an, um „eine Übersicht über die seit Eröffnung des Tonfilmseminars geleistete Arbeit“ zu geben. Die private Schule nannte sich ab 1913 Kunst- und Kunstgewerbeschule und eröffnete 1928 auch eine Filmabteilung.⁴³ Nachdem andere Versuche, eine nationale Filmschule in Berlin zu gründen, gescheitert waren, gelang erst 1938 mit der Deutschen Film-Akademie eine Neugründung.

Im August 1932 machte das Provinzial-Schulkollegium die Verlängerung der Lizenz der Döblin-Filmschule von der Beurteilung durch eine entsprechend qualifizierte Person abhängig, in diesem Fall war dies Carl Froelich. Dessen Bericht drückte die Sorge aus, dass „die Tonfilmschule Döblin noch nicht über die Apparaturen und Einrichtungen [verfügt], die für eine ordnungsgemäße Ausbildung der Schüler nötig sind.“⁴⁴ Dennoch wurde eine Verlängerung bis zum 1. April 1933 gewährt. Im März 1933 riet jedoch eine erneute Inspektion durch Professor Carl Clewing zur sofortigen Schließung der Schule: „Nach Ansicht des Unterzeichneten müsste die Schule, um weiteres Unheil zu verhüten, sofort geschlossen werden.“⁴⁵ Unklar ist hier, ob Clewing echte Bedenken gegen die Funktionsfähigkeit der Schule hatte, deren Schließung auch folgte, oder ob Döblins Judentum der eigentliche Grund

⁴⁰ Baburao Patel: The Editor's Mail. In: *Film India*, Nr. 8, Dezember 1937, S. 17.

⁴¹ Vgl. Film-Hochschule, Film-Akademie, Regelung des Filmunterrichts, 1929–1936, BArch, R 4901/2471. Die folgenden Angaben und Zitate stammen aus dieser Akte.

⁴² Filme der Woche. In: *Germania*, 14.9.1930, hier zit. nach Ausschnitt in ebd.

⁴³ Vgl. Die erste deutsche Filmtechnikschule. In: *Das Kino-Journal*, Nr. 975, 6.4.1929, S. 16–17.

⁴⁴ Brief von Provinzial-Schulkollegium der Provinz Brandenburg und von Berlin an den Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, 5.8.1932, BArch, R 4901/2471.

⁴⁵ Brief von Oberpräsident der Provinz Brandenburg und von Berlin Schulabteilung an Regierungs- und Schulrat Doetsch, Regierungsrat Baer, 22.5.1933, BArch, R 4901/2471.

für seine Intervention war. Auch die Reimann-Schule sah sich wegen der jüdischen Abstammung ihres Gründers Albert Reimann nach der nationalsozialistischen Machtübernahme antisemitischer Hetze ausgesetzt und erhielt eine neue Leitung und einen neuen Namen; Reimann selbst emigrierte nach Großbritannien.⁴⁶

Schrieben sich indische Studenten an diesen geprüften Berliner Filmschulen ein oder waren sie an einer jener unseriösen „wilden Filmschulen, die den Filmschülern bereits im Inserat ‚Rollen‘ versprochen“ und sich wohl eher als private Schauspielschulen verstanden?⁴⁷ Zwar liegen dazu aufgrund der miserablen Quellenlage keine Informationen vor, doch den Dokumenten des ICC ist zu entnehmen, dass Deutschland in Indien in den 1920er Jahren als ein wichtiges Zentrum für die Ausbildung in der Filmtechnik galt. Wenigstens 21 Inder gaben gegenüber dem ICC an, dass sie oder einer ihrer Söhne nach Deutschland gereist seien, um filmtechnische Fähigkeiten zu erwerben. Das noch neue Medium des Films war jedenfalls sehr anziehend: „Ich möchte in ein indisches Studio zur Ausbildung als Regisseur einsteigen und dann nach Deutschland zum Abschlusskurs.“⁴⁸

Die Geschichte der cinephilen Inder, die während der Weimarer Republik und teilweise bis zum Anfang des Zweiten Weltkrieges in Deutschland lebten, bleibt noch unvollständig. So hatten zwar weitere bekannte Persönlichkeiten aus der indischen Filmgeschichte wie R. D. Mathur, der bei Rais Bombay Talkies als Kameramann tätig war, oder J. P. Advani, der lange als Regisseur in Indien wirkte, eine Ausbildung in Deutschland erhalten, doch ihre Reisen sind weiterhin unerforscht. Natürlich müssen die vom ICC gesammelten Berichte und Meinungen quellenkritisch beurteilt werden. Das gesellschaftliche Ansehen der befragten Personen schien dem ICC oft wichtiger gewesen zu sein als Kenntnisse oder Erfahrungen in der Filmbranche. Wichtige indische Filmemacher wie Baburao Painter wurden nicht gefragt, dafür aber Beamte aus der Mittelschicht, die gegenüber dem Medium Film Vorurteile pflegten.⁴⁹ Ein Herr Subbaraman hatte dagegen ganz klare Vorstellungen: „Um die Produktion von Standardfilmen zu fördern, sollten junge Männer mit ästhetischem Sinn, schauspielerischem Geschick und gesundem Menschenverstand in ausländische Produktionszentren geschickt werden, um die Kunst der Produktion in all ihren verschiedenen Bereichen zu erlernen. Ich würde sagen, Deutschland ist der beste Ort dafür.“⁵⁰

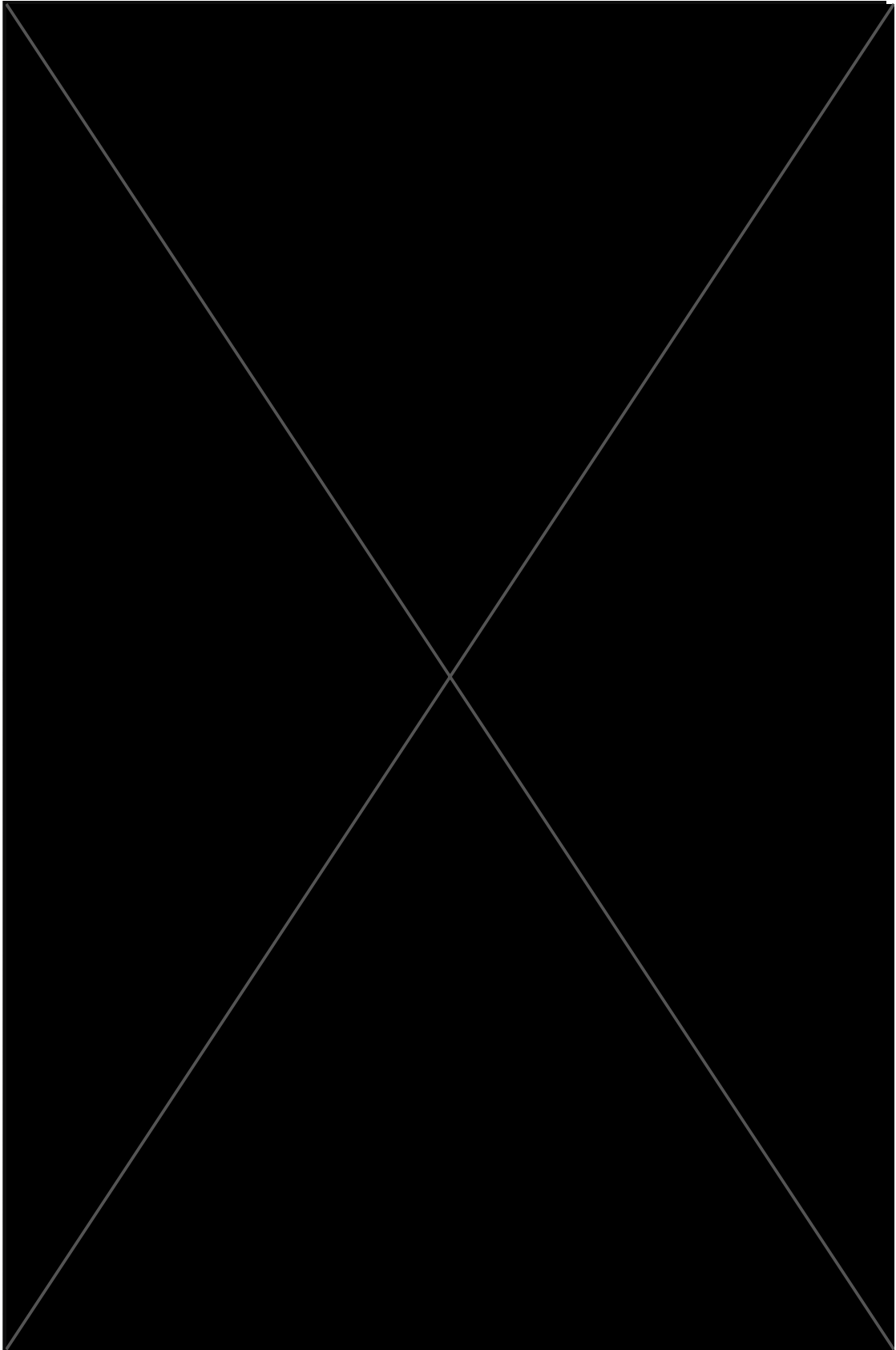
⁴⁶ Zur Schließung der Reimann-Schule vgl. Bericht des Staatskommissars der Hauptstadt Berlin, 27.1.1936, BArch, R 4901/2471.

⁴⁷ Das Zitat stammt von Walter von Allwörden, dem Leiter der männlichen Abteilung der Filmbörse, zit. in F. S. (Fränze Schnitzer): Der Weg zum Film. In: *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 156, 2.4.1930.

⁴⁸ The Editor's Mail. In: *Film India*, Nr. 8, Dezember 1937, S. 17.

⁴⁹ Vgl. Jaikumar: *Cinema at the End of Empire*, S. 95–96.

⁵⁰ Vgl. Government of India Central Publication Branch (Hg.): *Evidence of the Indian Cinematograph Committee*, S. 209.



Fimplakat von Josef Fenneker für MIT DEM AUTO INS MORGENLAND (Stadtmuseum Bocholt / Deutsche Kinemathek, Berlin)

Jeanpaul Goergen

Abenteuer Morgenland **Deutsche Reisefilme der 1920er Jahre** **nach Persien und in den Irak**

FilmDokument 205, 20. April 2018

„Reisen und Wandern“ war das Thema der 8. Jahresschau Deutscher Arbeit 1929 in Dresden, die das Reisen in Deutschland als Teil der Volkspädagogik empfahl und als Beitrag zur Stärkung des ‚Volkskörpers‘ anpries.¹ Im Ausstellungsführer ging Franz Thierfelder von der Akademie zur Wissenschaftlichen Erforschung und Pflege des Deutschtums auch auf die in den 1920er Jahren noch seltenen Fernreisen ein, die er nationalistisch interpretierte: „Die Sehnsucht nach unbekanntem, lockenden Fernen ist eine gemeingermanische Eigenschaft, aber bei keinem Volke wurde sie in allen seinen Teilen so mächtig wie beim deutschen.“² Auslandsreisen sah er als Teil der auswärtigen Kulturpropaganda; die „soziale und nationale Bedeutung des Reisens“, so seine Schlussfolgerung, sei „noch längst nicht in vollem Umfange gewürdigt worden.“³ So wie hier Auslandsreisen eine staatspolitische Bedeutung zugeschrieben wurde, so standen auch Reisefilme häufig im Dienst der Wirtschaftspropaganda und verhandelten nationale Anliegen.⁴ Erklärtes Ziel von Clärenore Stinnes’ Film *IM AUTO DURCH ZWEI WELTEN* von 1931 war es etwa, die Leistungsfähigkeit der deutschen Automobilindustrie, insbesondere der Wagen der Marke „Adler“, herauszustellen.⁵

Ebenso vielfältig wie die Reiseanlässe waren die genre-ähnlichen Erscheinungen des Reisefilms. Bereits 1919 erkannte das Fachblatt *Der Kinematograph* seine unerschöpflichen Möglichkeiten: „Da mag man uns Volksfeste, Aufzüge, Märkte und dergleichen zeigen. Dann soll uns das Leben und Treiben in Haus und Hof

¹ Vgl. Jahresschau Dresden 1929. Reisen und Wandern. 8. Ausstellung Mai-Oktober. Dresden 1928.

² Franz Thierfelder: Der deutsche Reisende im In- und Auslande. In: *Achte Jahresschau Deutscher Arbeit Dresden 1929*, S. 73–76, hier S. 73.

³ Ebd., S. 76.

⁴ Vgl. Jörg Schöning (Red.): *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919–1939*. München 1997; Gerlinde Waz: Heia Safari! Träume von einer verlorenen Welt. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme. In: Klaus Kreimeier, Antje Ehmann, Jeanpaul Goergen (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 2. Weimarer Republik 1918–1933*. Stuttgart 2005, S. 187–203.

⁵ Vgl. Jeanpaul Goergen: Dokumentarischer Idealbeweis. In: *Filmblatt*, Nr. 23, Herbst/Winter 2003, S. 10–14.

fremder Völker vorgeführt werden. Wir wollen den Eskimo in seiner Hütte belauschen; wir besuchen den Kaffern in seinem Kral. Wir verfolgen den wilden Pferdehirten, der mit dem Lasso das dahinstürmende Roß einfängt; wir jagen mit den Beduinen durch den Sand der Wüste.“⁶

In einer der wenigen Begriffsbestimmungen bezeichnete 1927 Hermann Treuner Reisefilme ganz allgemein als „Naturaufnahmen aus fremden Ländern“.⁷ Doch erst 2004 beschäftigte sich eine Monografie umfassend mit Ästhetik und Geschichte des Genres: In ihrem grundlegenden Buch *Reisefilme* charakterisierte Annette Deeken den Reisefilm als „interpretative Kategorie [...], die eher eine Zuschreibung als eine Sachbeschreibung“ darstelle. Reisefilme lebten „von der Annahme einer kulturellen Differenz und dem Eindruck der Zuschauer, einer Reise gefolgt zu sein.“⁸ Auch Hans Jürgen Wulff sprach 2014 von einer „Gattung zwischen subjektivem Erinnerungsfilm, Dokumentarfilm und Reportage“.⁹ Beiden Autoren ist eigen, dass sie das Fluide und Hybride des Reisefilms hervorheben. Angesichts der großen thematischen Breite und ästhetischen Vielfalt des Genres ist es daher hilfreich, Ausprägungen zu bestimmen und Zuschreibungen zu präzisieren. Die Konzentration auf Charakteristika, Zeiträume oder Reisedestinationen kann hier dazu beitragen, Eigenheiten und Merkmale genauer herauszuarbeiten.

Ein breit gefächertes Genre. Eine wichtige Unterscheidung ist die zwischen fiktionalem und nichtfiktionalem Reisefilm. In den 1920er Jahren warben auch Spielfilme, die an exotischen Orten gedreht wurden, mit dem Etikett „Reisefilm“. Der erste dieser Art in Deutschland war wohl Georg Jacobys sechsteiliger Abenteuer- und Detektivfilm *DER MANN OHNE NAMEN* mit Harry Liedtke von 1921.¹⁰ Noch im gleichen Jahr folgte der dreiteilige Ellen Richter-Film *DIE ABENTEUERIN VON MONTE CARLO*. Ersterer wurde in München sowie 24 ausländischen Städten unter anderem in Dänemark, Dalmatien, Italien, Spanien, Marokko und der Sahara gedreht; die Ufa hob die ausgedehnten Dreharbeiten in fremden Ländern als *production value* in der Werbung besonders hervor.¹¹ Der zweite Film entstand in den Schweizer Alpen, Italien, Frankreich – und ebenfalls in Spanien

⁶ Der Film auf Forschungsreisen. In: *Der Kinematograph*, Nr. 656, 30.7.1919.

⁷ Hermann Treuner: *CHANG*. In: *Illustrierte Zeitung*, Nr. 4302, 25.8.1927, S. 296–298, hier S. 296.

⁸ Annette Deeken: *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*. Remscheid 2004, S. 26.

⁹ Hans Jürgen Wulff: Reisefilm. In: Ders. (Hg.): *Lexikon der Filmbegriffe*, online einsehbar unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1260> (letzte Änderung: 9.3.2014; letzter Zugriff: 29.9.2020).

¹⁰ Vgl. Ernst Ulitzsch: Expeditionsfilme und Filmexpeditionen. In: *Der Kinematograph*, Nr. 876, 2.12.1923, S. 3.

¹¹ Vgl. die Anzeige für *DER MANN OHNE NAMEN*: In: *Der Kinematograph*, Nr. 734, 13.3.1921. Vielen Dank an Philipp Stiasny für diesen und weitere Hinweise.

und Marokko.¹² Hier wird bereits die große Schnittmenge zwischen Reisefilm und inszeniertem Abenteuer- und Detektivfilm deutlich.

Amerikanische Spielfilme wie *MOANA* (1926) von Robert Flaherty und *CHANG* (1927) von Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack, die an Originalschauplätzen mit einheimischen Darstellern Geschichten aus deren Lebenswelt inszenierten, wurden ebenfalls als Expeditions- und Reisefilme sowie als Dokumente rezipiert. Béla Balázs schrieb voller Begeisterung über sie: „Die große Lebenskunst des Reisens hat im Film ihre Objektivierung gefunden“; die Filme seien „eine Art Mosaikkunst der Wirklichkeitsmontage“.¹³ Später betonte er stärker den hybriden Charakter filmischer Reisebeschreibungen; es handele sich um eine „eigenartige Übergangsform künstlerischer Gestaltung“ zwischen dem Bericht des tatsächlichen Geschehens und der Intention des Regisseurs.¹⁴

Auch die dokumentarischen Reisefilme der 1920er Jahre, die als kurze Kulturfilme im Vorprogramm der Kinos oder im abendfüllenden Format in Matinee- und Sonderveranstaltungen liefen, können weiter eingegrenzt werden, um das „weiche“ Genre Reisefilm besser in den Griff zu bekommen. So bildeten beispielsweise die Filme der Hamburg Amerika-Linie (Hapag) über ihre organisierten Schiffsreisen durchs Mittelmeer und nach Nord- und Südamerika eine eng umrissene Gruppe, indem sie Touristen und Auswanderungswilligen Informationen über Land und Leute, Sehenswürdigkeiten und Wirtschaftsstandorte lieferten.¹⁵ Eine weitere Gruppe mit eigenen Merkmalen bildeten lange Expeditionsfilme, die ein Forscherteam begleiteten, ob nun an den Amazonas, den Nordpol oder den Himalaya.¹⁶ Davon lassen sich Abenteuerreisefilme und exotische Reisefilme abgrenzen: Von Einzelreisenden oder einem Team unternommen, standen hier die Exotik der Sujets und das Gefährliche und Wagemutige der Reise in ihnen unbekannte Räume im Mittelpunkt der Erzählung. Ihr zentrales Narrativ war die Fortbewegung entlang eines Reiseweges. Der „stereotype Reisefilm“ ist meist oberflächlich und ohne wahres Verständnis fremder Länder; es dominiert – so Deeken – eine „naive Heile-Welt-Optik des touristischen Blicks“.¹⁷ Die exotischen Reise- und Abenteuerfilme

¹² Vgl. den Vorspann von *DIE ABENTEUERIN VON MONTE CARLO*. Eine Kopie des Films liegt im Bundesarchiv.

¹³ Béla Balázs: *Schriften zum Film*. Hg. v. Helmut H. Diedrichs, Wolfgang Gersch. München 1984, Bd. 2: „Der Geist des Films“. Artikel und Aufsätze 1926–1931, S. 115f.

¹⁴ Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1949, S. 179.

¹⁵ Vgl. Michael Töteberg: Exotik und Tourismus: Die Reisefilme der Hapag. In: *Hamburger Flimmern*, Nr. 5, 1999, S. 2–6, einsehbar unter www.filmuseum-hamburg.de/sammlungen/flimmern/heft-05-1999/die-reisefilme-der-hapag.html (letzter Zugriff: 29.9.2020); Jeanpaul Goergen: Filmreise und Reisefilm. AMERIKA, DAS LAND DER UNBEGRENZTEN MÖGLICHKEITEN. In: *Filmblatt*, Nr. 24, Frühjahr/Sommer 2004, S. 48–51.

¹⁶ Vgl. Jeanpaul Goergen: Abenteuerliche Reisen in fremde Räume. Expeditionsfilme der 1920er und 1950er Jahre (demnächst einsehbar im Repositorium mediarep.org).

¹⁷ Deeken: *Reisefilme*, S. 27.

zeichneten sich Jörg Schöning zufolge auch durch „filmische Fantasmagorien bei der Wahrnehmung oder freien Konstruktion fremder Kulturen“ aus.¹⁸

Bis heute können sich in einer Nische Reise-Dia-Vorträge behaupten. Anziehungspunkt ist hier nicht nur die mit kunstvollen Überblendungen arbeitende Diashow, sondern auch der Vortrag des Reisenden, der seine in der Fremde gemachten Aufnahmen live kommentiert und sie durch seine Persönlichkeit beglaubigt. Dieses Moment der Zeugenschaft könnte auch die erneute Popularität der Reisedokumentarfilme erklären, die sich vor allem durch eine angeblich „unverfälschte Authentizität“ ihrer Protagonisten auszeichnen.¹⁹ Die Inszenierung des Reisenden als Sympathieträger in den dokumentarischen Erzählungen aus jüngerer Zeit mit ihren Anleihen beim Familien- und Privatfilm unterscheidet sich nicht allzu sehr von bestimmten Reisefilmen der 1920er Jahre, die ebenfalls starke Elemente der Selbstinszenierung enthielten. Lange Kulturfilme, vor allem aber Reisefilme, wurden zudem häufig während der Vorführung live kommentiert, sei es von den Reisenden selbst oder von fachkundigen Vortragenden, die von Vortragsorganisationen gestellt wurden – eine bisher kaum erforschte Aufführungspraxis der Stummfilmzeit. Ein häufiger Redner bei Marinefilmen war zum Beispiel Kapitän Gottfried Speckmann vom Norddeutschen Lloyd.²⁰

In den vielfältigen dokumentarischen Reisefilmen der 1920er Jahre vermischte sich in unterschiedlicher Ausprägung der touristische Blick mit ethnografischer Neugierde, die Sensation des bisher nie Gezeigten mit einem echten Interesse an fremden Kulturen und das Privatfilmische mit dem Anspruch, einen spannenden und kinotauglichen Kulturfilm vorzulegen. Im Mittelpunkt stand das kulturell „Andere“, das „Fremde“ mit all seinen Konnotationen zwischen Faszination und Unverständnis. Viele dieser Elemente finden sich in den beiden Kultur-Reisefilmen *MIT DEM AUTO INS MORGENLAND* (1926) und *INSCHALLAH. IM REICHE DER KALIFEN* (1929), die nach Persien und in den Irak führen. Trotz deutlicher Unterschiede in Konzeption und Stil sowie in der Art des dokumentarischen Erzählens sind sie exemplarisch für den abenteuerlichen und exotischen Reisefilm der Weimarer Republik.

Filmkonkurrenz. Für ihren Kulturfilm *MIT DEM AUTO INS MORGENLAND* entwickelte die Ufa 1926 eine aufwändige Rahmenhandlung: Die Direktion der fiktiven Zeitschrift *Ufa-Express* lobt einen Preis von 20.000 Mark für den Filmreporter aus, der zu einem bestimmten Zeitpunkt einen druckfertigen Filmreisebericht

¹⁸ Jörg Schöning: Triviale Tropen. In: Ders. (Red.): *Triviale Tropen*, S. 7–8, hier S. 7.

¹⁹ Reisefaszination auf der Leinwand – Im Kinosessel die Welt entdecken. In: *ÜBER GRENZEN* (Presseheft), auf [https://www.magentacloud.de/share/r-haglhs4g#\\$/](https://www.magentacloud.de/share/r-haglhs4g#$/) (letzter Zugriff: 28.11.2020).

²⁰ Speckmann begleitete etwa Heinrich Hausers *DIE LETZTEN SEGELSCHIFFE* (1930) über eine Reise mit der Viermastbark „Pamir“. Vgl. Jeanpaul Goergen: Sinfonie der Segeln. In: *Filmblatt*, Nr. 10, Sommer 1999, S. 9–10.

einreicht. Zwei Filmreporter kämpfen um die Prämie; einer ist bereits aufgebrochen. Die Verfolgungsjagd beginnt im Ufa-Haus am Potsdamer Platz und führt, jeweils mit Stadtansichten belegt, über Regensburg, Wien, Belgrad und Skutari in Albanien nach Konstantinopel, wo die Kamera etwas ausführlicher das Markttreiben sowie eine Bauchtänzerin beobachtet. Von Samsun geht die Reise weiter über Amasya nach Diyarbakir, zu den Felsenwohnungen von Hasankeyf nach Mossul im damals britischen Mandatsgebiet Mesopotamien und Isfahan in Persien, wo die beiden Konkurrenten aufeinandertreffen und ihren „Filmkampf“ beginnen.

Während der eine, ein Tollpatsch, beschwerlich mit der Postkutsche nach Teheran weiterreist, nutzt der andere – der Held des Films – die einzige, nur zehn Kilometer lange Eisenbahnstrecke des Landes und fährt im Salonwagen in die Hauptstadt ein. Eine Aufnahme des Parlamentsgebäudes im westlichen Stil soll die Modernisierung des Landes belegen. Im Garten des Schah-Palastes wird der prachtvolle Thronessel hergerichtet. Es folgen Aufnahmen eines Empfangs sowie Bilder von Reza Schah Pahlavi, der seit 1923 an der Macht war und Anfang 1926 gekrönt wurde; sie dürften wohl nur mit einer offiziellen Drehgenehmigung möglich gewesen sein. Der „tatkräftige und fortschrittlich gesinnte Herrscher“ – so ein Zwischentitel – wird am Rande eines Polospiels prominent ins Bild gesetzt und seine Beliebtheit durch Bilder einer Massendemonstration beglaubigt. Nach einer längeren Sequenz über eine persische Hochzeit und eine Ziegelbrennerei unternehmen die beiden Reporter einen ausgedehnten Ausflug ins Elburs-Gebirge, ein beliebtes Ausflugsziel. Der Film endet mit der Siegerehrung im Ufa-Haus in Berlin: „Eine humoristische Versöhnungsszene mit der vielgefürchteten Konkurrenz beschließt den abwechslungsreichen Reisefilm.“²¹

Es ist typisch für die Ufa-Ästhetik, dass hier die Reiseeindrücke in eine Spielhandlung einkleidet werden und nicht Teil eines rein dokumentarischen Reisefilms sind. Nachdem die Deulig diese Art der Inszenierung um 1918/19 zunächst für Industriefilme entwickelt hatte, kam sie verstärkt ab Mitte der 1920er Jahre in langen Kulturfilmen zum Einsatz.²² Im Juni 1930 machte der Ufa-Vorstand Fiktionalisierungen für Kulturfilme sogar obligatorisch, als er festhielt, „dass in Zukunft Rahmenhandlungen unter Mitwirkung der Spielfilmproduktion herzustellen sind.“²³ Daher wundert es nicht, dass die beiden Filmreporter in *MIT DEM AUTO INS MORGENLAND* von Schauspielern verkörpert werden; in diesem Fall sind es Walter von Allwörden und Aruth Wartan, die allerdings nicht besonders prominent waren. Auch der für Buch und Regie verantwortlich zeichnende Willy Achsel war kein großer Name bei der Ufa. Nach einigen Spielfilmen landete er in ihrer

²¹ Presseheft zu *MIT DEM AUTO INS MORGENLAND*, Bundesarchiv (nachfolgend: BAArch), FILMSG I/11516. Zu diesem Film ist im Bundesarchiv umfangreiches Restmaterial vorhanden.

²² Vgl. für die Deulig etwa *FRÄULEIN COLIBRI. AUS DEM LEBEN EINER MODEKÖNIGIN* (1919), der mit einer Spielhandlung Werbung für die „Leistungsfähigkeit der heimischen Modeindustrie“ machte. Vgl. Moden-Vorführung im Film. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 27, 5.7.1919, S. 37.

²³ Niederschrift Nr. 644 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 3.6.1930, BAArch, R 109-I/1027 b.

Kulturfilmabteilung und drehte ab 1927 auf Rechnung einer eigenen Firma Dokumentarfilme sowie Kurzspielfilme. Achsel schrieb Bücher und Theaterstücke und soll zudem mit Farbfilm und stereoskopischen Filmen experimentiert haben.²⁴ Dass ein Reisefilm längere Szenen mit professionellen Schauspielern enthielt, war dennoch ungewöhnlich; weitere Beispiele dafür bei der Ufa sind *AUF DEN SPUREN DER AZTEKEN* (1926) von Adolf Trotz über Mexiko und *AM RANDE DER SAHARA* (1930) von Martin Rikli und Rudolf Biebrach über Nordafrika. Einen etwas anderen Weg gingen Bernhard Kellermann und Lene Schneider-Kainer 1927 in ihrer Karawanenreise durch Persiens Wüste in *IM LANDE DES SILBERNEN LÖWEN* (1927), indem sie den Film aus der Sicht eines persischen Jungen erzählten.²⁵

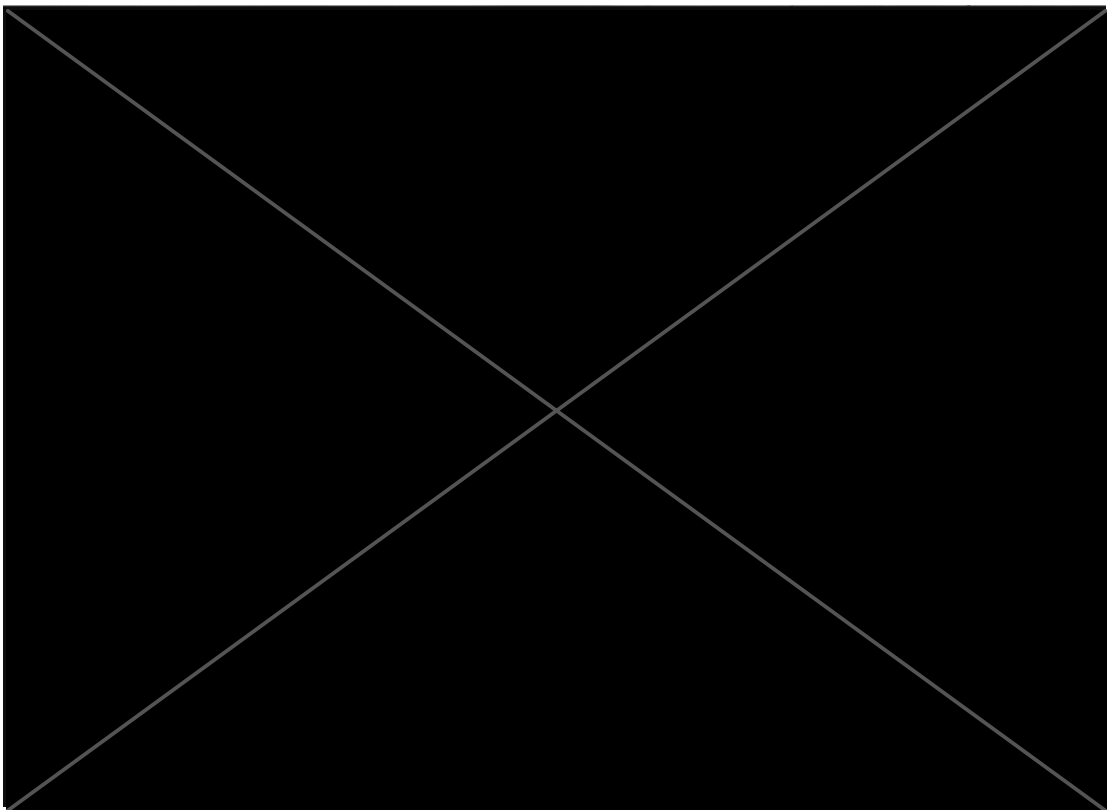
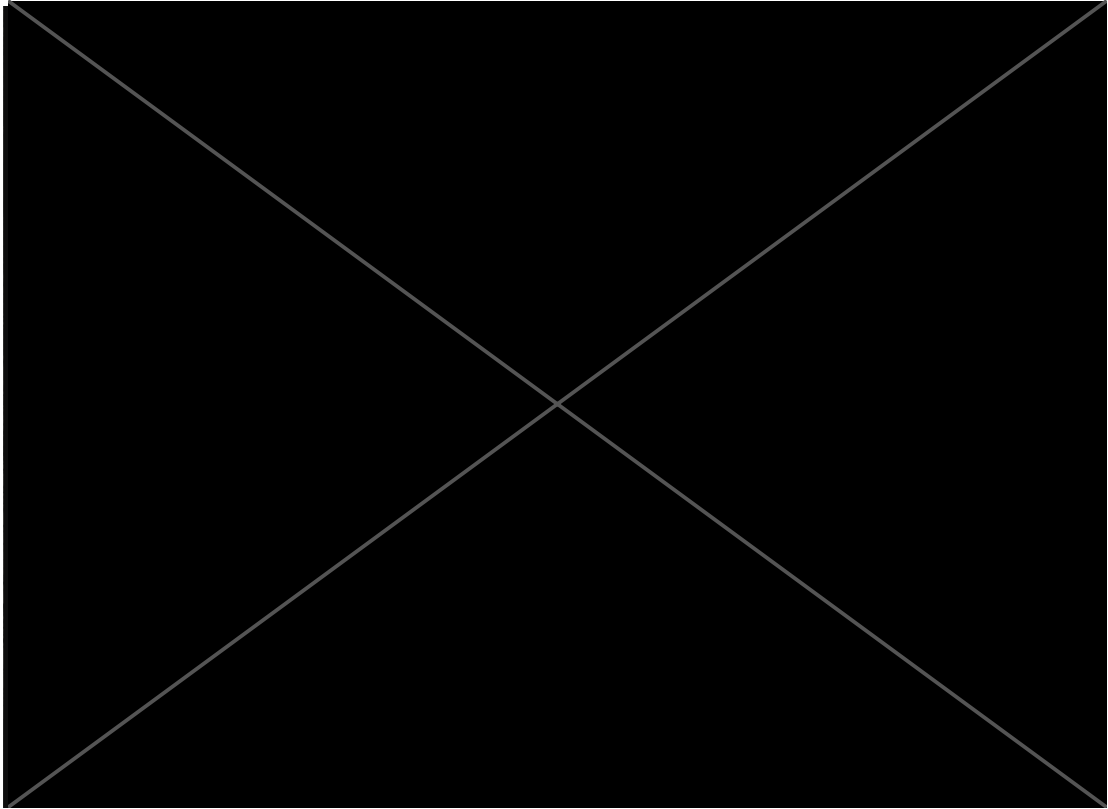
Im Vergleich mit einem Spielfilm war der Kulturfilm *MIT DEM AUTO INS MORGENLAND* eine kleine Produktion, wie auch die geringe Laufzeit von ungefähr 70 Minuten und der Verzicht auf Anzeigen in der Filmfachpresse verdeutlichen. Er wurde nicht in einem Uraufführungskino gestartet, sondern in einem Kulturfilmkontext zusammen mit dem Silhouetentrickfilm *DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED* (1926) von Lotte Reiniger. In der Regel dürfte er wohl als erster, kürzerer Film in den damals üblichen Doppelprogrammen gelaufen sein. Reisefilme wie *MIT DEM AUTO INS MORGENLAND* waren im Vergleich zu Spielfilmen preiswert herzustellen, da die Reisekosten niedrig waren. In einem idealtypischen Kostenvoranschlag für einen dokumentarischen Kultur-Reisefilm mit einer Länge von 1.500 Metern setzte Kurt Mühsam 1927 eine Summe von 68.970 RM an – für einen Spielfilm (2.270 m) dagegen 187.664 RM und für einen Kulturspielfilm (2.500 m) gar 232.749 RM.²⁶ Bei letzterem dürfte er an Titel wie *AUS EIGENER KRAFT. EIN FILMSPIEL VOM AUTO* (1924), *FALSCHES SCHAM* (1926) über die Gefahren der Geschlechtskrankheiten oder *GEHEIMNISSE EINER SEELE* (1926) über die Psychoanalyse gedacht haben, die volkswirtschaftlich oder gesellschaftlich relevante Themen in einer fortlaufenden Spielhandlung inszenierten.

Da die Reise des siegreichen Reporters mit mehreren Lastwagen der Nationalen Automobil-Gesellschaft N.A.G. aus Berlin-Oberschöneweide erfolgte, könnte es sich bei *MIT DEM AUTO INS MORGENLAND* um einen verkappten Werbefilm handeln. Wichtiger ist aber wohl, dass die positive Darstellung von Land und Machthaber wirtschaftspolitische Ziele verfolgte. Deutschland war in den 1920er Jahren Persiens wichtigster Handelspartner und unterstützte mittelbar die von Reza Schah Pahlavi geförderte Entwicklung der einheimischen Industrie. Die Filmreise fiel in eine Phase wirtschaftlicher Expansion des Landes, „die in der Geschichte ihresgleichen

²⁴ Vgl. Katja Schmidt: Willy Achsel. In: Hans-Gert Roloff (Hg.): *Die Deutsche Literatur. Biographisches und bibliographisches Lexikon. Reihe VI. Die Deutsche Literatur von 1890 bis 1990.* Abteilung A, Autorenlexikon, Bd. I, Lieferung 1–5. Bern u.a. 1991, S. 134ff.

²⁵ Zu Lene Schneider-Kainer vgl. Sabine Dahmen: *Leben und Werk der jüdischen Künstlerin Lene Schneider-Kainer im Berlin der zwanziger Jahre.* Dortmund 1999. Vgl. auch den illustrierten Reisebericht von Bernhard Kellermann: *Auf Persiens Karawanenstraßen.* Berlin 1928.

²⁶ Kurt Mühsam: *Film und Kino.* Dessau 1927, S. 40ff.



Das Auto als heimlicher Star. Der festgefahrene N.A.G.-Lastwagen auf unwegsamer Straße und Postkartenansicht der Königsmoschee in Isfahan in MIT DEM AUTO INS MORGENLAND (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt)

sucht“.²⁷ Möglicherweise wurden im Rahmen der Expedition, die aus einer größeren Anzahl von Fahrzeugen bestand, Wirtschaftsgüter nach Persien transportiert und, wie bei vergleichbaren Reisen, deutsche Industriefilme vorgeführt oder vor Ort weitere Kulturfilme aufgenommen.²⁸ Die schönsten Bilder aus MIT DEM AUTO INS MORGENLAND vermarktete die Ufa zusätzlich noch in von Olga B. Adamara montierten Beiprogrammfilmern wie etwa REISEBILDER AUS PERSIEN (1929).

Inschallah – Filmexpedition eines Einzelnen. Leiter der Kulturfilmabteilung der Berliner Hegewald-Film war Freiherr Fred von Bohlen oder auch Fred von Bohlen-Hegewald, der sich nach einem Studium der Tierheilkunde dem „Forscherberufe“ widmete und 1930 als „der jüngste deutsche Forscher und Expeditionsleiter“ vorstellte.²⁹ IM REICHE DER KALIFEN bzw. INSCHALLAH. IM REICHE DER KALIFEN von 1929 war sein erster Film, der aber, da die Hegewald-Film im Zuge der Tonfilmumstellung in finanzielle Schwierigkeiten geriet, erst 1933 in die Kinos kam. Er wurde als Vortragsfilm mit Begleitkommentar von Fred von Bohlen ausgewertet.³⁰ 1931 folgte der Balkan-Reisefilm „KALABAKA“. DIE GEHEIMNISSE DES UNBEKANNTEN EUROPAS.³¹ SCHLEIER, FEZ UND TURBAN führte 1935 wieder nach Persien; 1939 erschien von Bohlens gleichnamiges Buch mit dem Untertitel „Mit Auto, Kamera und mir allein 20.000 Kilometer durch den Balkan und quer durch den Iran“. Er sei kein Wissenschaftler, stellt er darin gleich zu Beginn klar und verkündet voller Stolz, dass er seine „Auto-Film-Expedition ohne jegliche Unterstützung hoher und höchster Stellen“ und auch nicht „zu Reklamezwecken“ unternommen habe; allein die „reine Lust am Abenteuer“ habe ihn angetrieben.³² Für den hier erkennbaren Medienverbund aus Film, Vorträgen, Artikeln und Büchern stand besonders prominent der Autor und Reisefilmer Colin Ross.³³ Andere

²⁷ Vgl. Matthias Küntzel: *Die Deutschen und der Iran*. Berlin 2009, S. 40.

²⁸ Vgl. Wirtschaftliche Filmexpeditionen. In: *Der Kinematograph*, Nr. 893, 30.3.1924, S. 16.

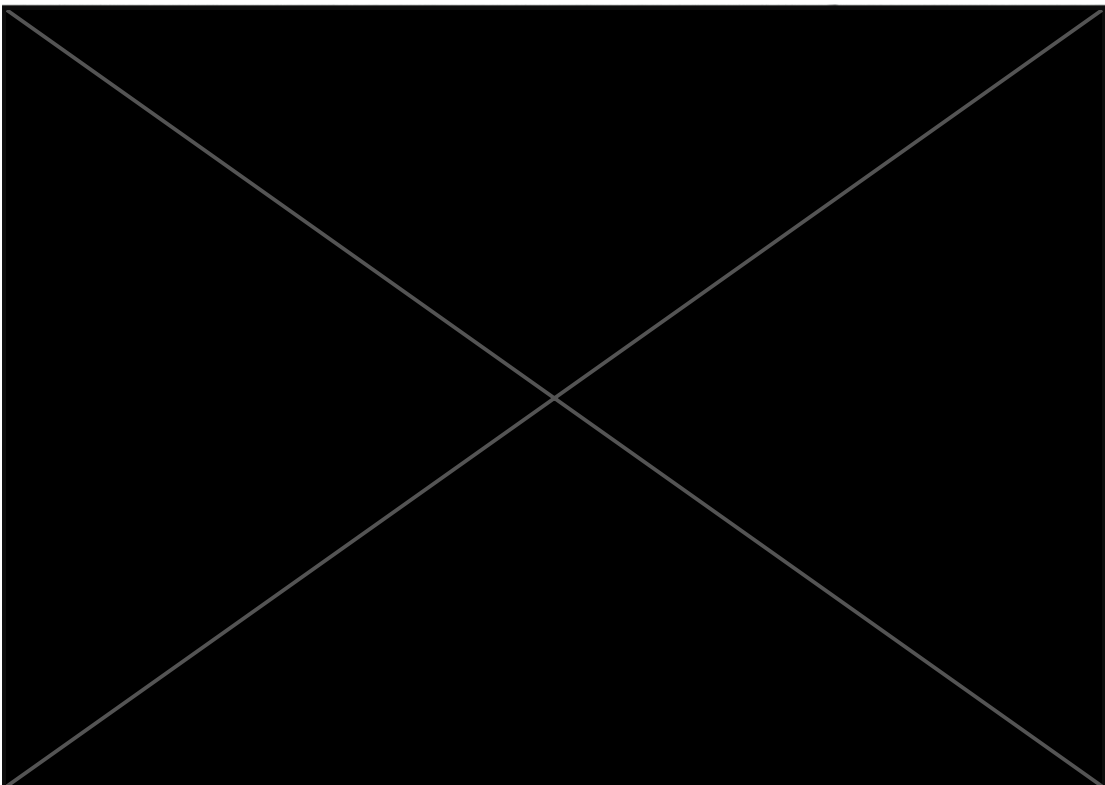
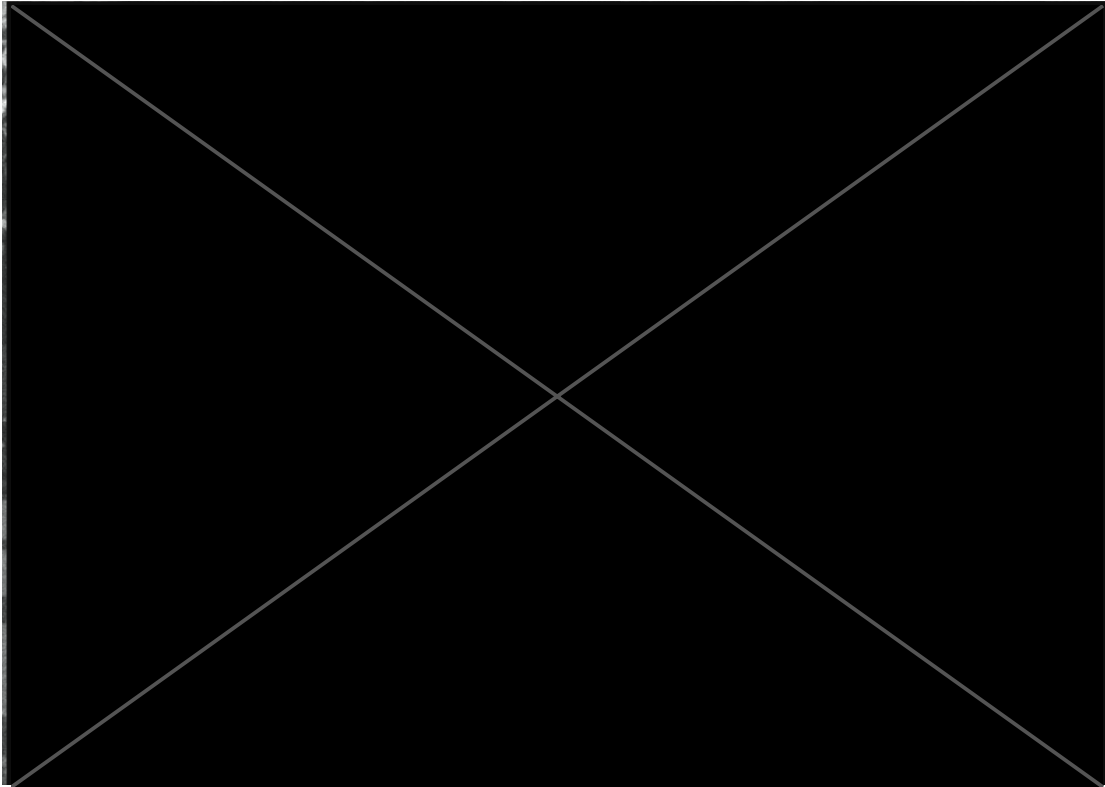
²⁹ Robert Volz (Hg.): *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft. Das Handbuch der Persönlichkeiten in Wort und Bild*. Berlin 1930, Bd. I, S. 168. Vgl. auch Fred von Bohlens neuer Studienfilm. In: *Film-Kurier*, Nr. 133, 6.6.1930. In der Filmpresse wurde er mal als Baron, mal als Freiherr vorgestellt. Vgl. Baron von Bohlen-Hegewald: *Inschallah – Wie Allah will*. In: *Film-Kurier*, Nr. 48, 24.2.1929; *Inschallah – Filmexpedition eines Einzelnen*. In: *Film-Kurier*, Nr. 269, 12.11.1929.

³⁰ Vgl. die Zensurkarte zum Vorspannfilm von INSCHALLAH, Prüf-Nummer 25197 vom 26.2.1930, Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv, F36943_OT.

³¹ Der im Eye Filmmuseum in Amsterdam überlieferte Film ist u.a. einsehbar unter www.youtube.com/watch?v=oAShU5C3aVM (letzter Zugriff: 27.11.2020).

³² Fred von Bohlen-Hegewald: *Schleier, Fez und Turban*. Berlin 1939, S. 5.

³³ Vgl. Joachim Schätz: Strategie der Streuung. Das multimediale Geschäftsmodell des Reisefilmers Colin Ross in den Protokollen des Brockhaus-Verlags. In: *Filmblatt*, Nr. 61/62, Frühjahr 2017, S. 105–109. Zu Ross vgl. auch die vom Ludwig Boltzmann Institute for Digital History betriebene Website „Mapping Colin Ross“ unter www.colinrossproject.net (letzter Zugriff: 29.9.2020).



Kaffeehaus in Bagdad auf offener Straße in INSCHALLAH. IM REICHE DER KALIFEN: Fred von Bohlen mokiert sich darüber, dass alle aus der gleichen Tasse trinken. Eine Beduinenfrau wehrt sich vergeblich gegen die Filmaufnahme: „In die Kamera musste sie doch.“ (Lichtspiel / Kinemathek Bern)

Reisefilmer wie Adolph von Dungern, Heinz Karl Heiland, Lola Kreutzberg, Paul Lieberenz und Martin Rikli vermarkteten ihre Erlebnisse ebenfalls in Artikeln und Büchern.

Die Schweizer Verleihfassung von *INSCALLAH. IM REICHE DER KALIFEN* – ausweislich der deutschen Zulassungskarte identisch mit der in Deutschland verbreiteten Fassung – wurde von der Kinemathek Bern mit Unterstützung von Memoriav, dem Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz, digitalisiert.³⁴ Von den sechs Akten fehlen der erste und der fünfte; die Kopie ist fast durchgehend sepia und blau viragiert. Der *Film-Kurier* kritisierte diese Virage 1933 als kitschig; offenkundig entsprach sie damals schon nicht mehr dem Zeitgeschmack.³⁵

Fred von Bohlen gruppiert seine Reiseeindrücke in große thematische Blöcke. Die ersten beiden Akte zeigen Alltagsszenen aus Bagdad. Der dritte Akt konzentriert sich auf zum Teil heimlich aufgenommene Bilder aus der Grabmoschee des Imams Scheich Mūsā al-Kāzim nahe Bagdad. Im vierten Akt schließt sich von Bohlen einer Kamelkarawane Richtung Persien an, porträtiert eine Beduinenfamilie und zeigt die Felsreliefs von Taq-i-Bustan im Westen Persiens. Den Alltag in Hamdan dokumentiert er im fünften Akt, darunter das Ritual einer „Todeskarawane“, die die Gebeine Verstorbener in heilige Orte bringt. Im Lieferwagen reist er weiter Richtung Kaspisches Meer. Der letzte Akt endet damit, dass er im Elburs-Gebirge in einem Schneesturm steckenbleibt.

Lotte H. Eisner zufolge, die *INSCALLAH* bei der Pressevorführung 1929 für den *Film-Kurier* besprach, zeigte der Film die „Frische und Unmittelbarkeit der Arbeit eines Filmamateurs“; von Bohlen habe einen Film vorgelegt, „der glücklich unprogrammatisch gedreht ist, der nicht didaktisch sein will.“³⁶ 1933 lobte ihn das gleiche Blatt erneut als „gelungene[n] Reisebericht eines Filmamateurs“ und war begeistert von der reichen „Kamerabeute“, die „Neues, noch nie Gezeigtes“ eingefangen habe.³⁷ Fred von Bohlen sah sich selbst als Filmamateur und Einzelkämpfer. In einer biografischen Notiz von 1930 stilisierte er sich als „sein eigener Kameramann, Führer, Dolmetscher, Arzt und Koch“, der seine Reisen „ohne Vorbereitungen, ohne große Mittel“ unternahm und „als Entdecker das drehte, was ihm gefiel.“³⁸

Der europäische Blick. Sowohl bei Willy Achsel als auch bei Fred von Bohlen dominieren bereits zu Stereotypen geronnene Ansichten aus dem Alltag im Nahen

³⁴ Vgl. Zulassungskarte der Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 24113 vom 6.11.1929, BArch, R 9346/B.24113. Die digitalisierte Fassung aus der Schweiz ist einsehbar auf <https://vimeo.com/435748002/1f7b387cc9> (letzter Zugriff: 6.11.2020).

³⁵ Vgl. hs.: *INSCALLAH*. In: *Film-Kurier*, Nr. 109, 10.5.1933.

³⁶ -ner (Lotte H. Eisner): *INSCALLAH*. In: *Film-Kurier*, Nr. 270, 13.11.1929.

³⁷ hs.: *INSCALLAH*.

³⁸ Volz (Hg.): *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft*, S. 168.

und Mittleren Osten, also dem ‚Orient‘, wie sie zuvor schon die illustrierte Presse verbreitet hatte, etwa durch die Fotografien von Alfred Heinicke.³⁹ Auch reich illustrierte Reiseberichte wie *Mit Auto und Kamel zum Pfauenthron* des Amerikaners Edward Alexander Powell und *Reise durch Persien* des Franzosen Pierre Loti, die 1924 und 1925 auch auf Deutsch erschienen, trugen zur Herausbildung bestimmter visueller Klischees bei. Beide Filme präsentieren eine Wunderkammer des Fremden: Bazar- und Straßenszenen, Karawansereien, Händler und traditionelles Handwerk, Volkstypen, Märchenerzähler, Magier, Tänzer- und Tänzerinnen; ferner Sehenswürdigkeiten wie Felsgräber, Moscheen und Naturschönheiten, landestypische Transportmittel wie Kelek-Boote und Daus, religiöse Riten, Feste und Gebräuche. Viele dieser Motive finden sich ebenfalls in dem Persien-Film *IM LANDE DER SILBERNEN LÖWEN* (1927).

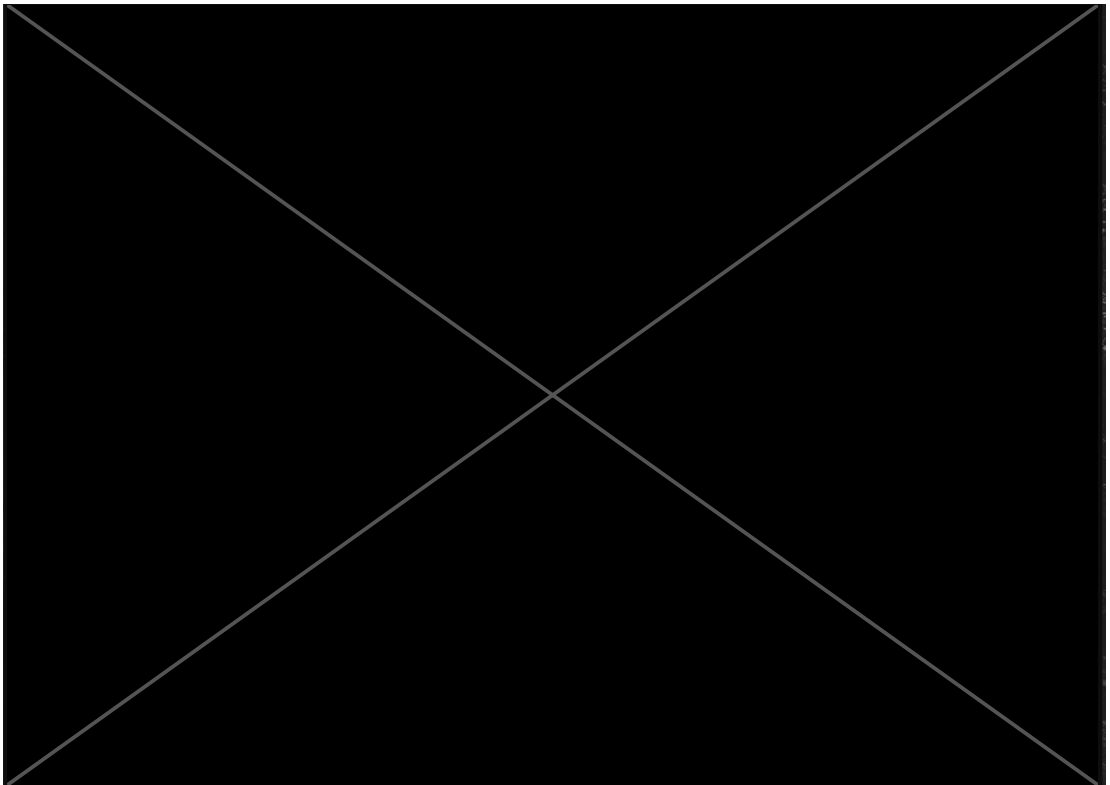
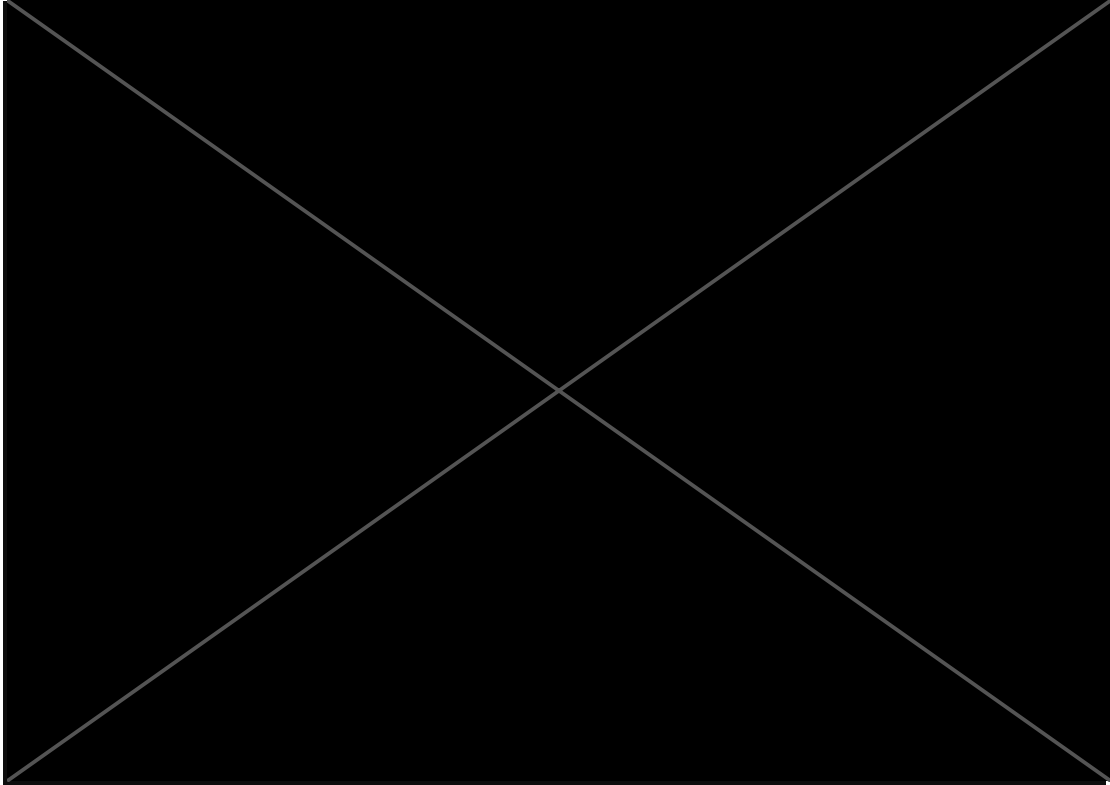
Fred von Bohlen präsentiert außerdem Aufnahmen unverschleierter Frauen, nimmt sie zum Teil gegen ihren Willen auf. Trotz Film- und Fotoverbot filmt er heimlich und mit Fernauslöser mit einer Kinamo-Handkamera in einer schiitischen Grabmoschee. Von seinem Assistenten lässt er sich mit der Kinamo im Anschlag filmen und montiert diese Aufnahmen als Beweis seiner ‚Leistung‘ ein. Stolz berichtete er, er sei der erste Andersgläubige gewesen, der diese Moschee betreten habe.⁴⁰ Zwar bereute er diesen Bilderraub später, aber nicht, weil er damit religiöse Empfindungen verletzt hatte, sondern weil es falschverstandener Mut war, für diese Aufnahmen „den Kragen zu riskieren“. Das Filmverbot und die Tatsache, dass er nur versteckt filmen konnte, empfand er fast als „eines Europäers unwürdig“.⁴¹

Als letzte Aufnahme aus Persien zeigt *MIT DEM AUTO INS MORGENLAND* eine betende Perserin: „Das Beste zuletzt. Eine schöne persische Frau, die sich entschleiert zu stillem Gebet.“ Die aus fünf Einstellungen bestehende malerische Szene dürfte im Ufa-Studio entstanden sein, zumal die Perserin mit ihren dunklen Augenhöhlen wie eine Schauspielerin geschminkt ist. Eine in Untersicht aufgenommene Nahaufnahme zeigt sie mit nach oben gerichtetem entrücktem Blick, einer christlichen Nonne ähnlicher als einer Muslima, die ganz andere Gebetshaltungen einnehmen muss. Nach dem angeblichen Gebet lässt sie sich auf Kissen nieder, um in der Pose einer westlichen Filmdiva versonnen und mit einem leichten Lächeln in die Ferne zu blicken. Die Frau verkörpert das Geheimnisvolle des „Morgenlandes“, ihre Entschleierung entzaubert die Fremde, ein sinnlicher Fernblick erscheint als erotische Verheißung: So wird der ‚Orient‘ als eine Frau inszeniert, die es zu erobern gilt.

³⁹ Vgl. Alfred Heinicke: Persische Derwische und Teppichknüpfer. In: *Das Illustrierte Blatt*, Nr. 40, 1.10.1919, S. 6–8 und Nadine Schober: Iran um die Jahrhundertwende. In: Wulf Köpcke, Bernd Schmelz (Hg.): *Mit Kamel und Kamera. Historische Orient-Fotografie 1864–1970*. Hamburg 2007, S. 187–213.

⁴⁰ Volz (Hg.): *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft*, S. 168.

⁴¹ von Bohlen-Hegewald: *Schleier, Fez und Turban*, S. 167f.



Fred von Bohlen mit „versteckter“ Kamera in einer für Ausländer verbotenen Moschee nahe Bagdad in *INSCHALLAH. IM REICHE DER KALIFEN* (Lichtspiel / Kinemathek Bern). Offenbar inszenierte Szene einer betenden Frau in *MIT DEM AUTO INS MORGENLAND* (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt)

Beide Filme stellen den Irak und Persien als rückständig und westlichen Verhältnissen und Normen unterlegen dar; an der Fremde interessiert sie vor allem das Malerische und Pittoreske. So bedienen sie tradierte westliche Vorstellungen des ‚Orient‘ und verfestigen diese Stereotype.

Lehrreich? In MIT DEM AUTO INS MORGENLAND steht die Reise selbst im Vordergrund, insbesondere die zu überwindenden Hindernisse wie schlechte Straßen, unsichere Brücken und riskante Flussfahrten. Bei von Bohlen spielt das Reisen dagegen selbst keine große Rolle. Neben einigen Aufnahmen der Karawane beim Durchqueren der Wüste zeigt er nur die chaotische, durch heftiges Schneetreiben und Motorschaden erschwerte Überquerung des Elburs-Gebirges, dafür in einer längeren Sequenz.

In beiden Filmen setzen sich die Protagonisten gerne selbst in Szene. Fred von Bohlen lässt sich bei der Reinigung seiner Kamera, Fabrikat Debrise, und mit der Kinamo-Handkamera filmen.⁴² In Feldherrenpose dirigiert er den Aufbruch der Karawane, zeigt sich selbst bei der Besichtigung einer Grabkammer. Auch die fiktiven Konkurrenten in MIT DEM AUTO INS MORGENLAND lassen sich mit ihren Kameras beim Wettkampf um die interessantesten Aufnahmen ablichten. Nicht alle Rezensenten goutierten dieses Stilmittel. So ging es Herbert Ihering „gegen den Strich“, wie sich Lola Kreutzberg in WUNDERLAND BALI (1927) – einem ansonsten „herrlichen Expeditionsfilm“ – inszenierte; der Film verliere dadurch das Sachliche.⁴³

Es ist heute nur schwer vorstellbar, wie selten noch in den 1920er Jahren Bewegtbilder aus fernerer Ländern im Kino zu sehen waren. Das europäische Ausland war filmisch gut erschlossen, obschon es auch hier zahlreiche Lücken gab.⁴⁴ Nur gelegentlich verirrte sich ein Reisender mit einer Filmkamera in das außereuropäische Ausland. In diese Lücke sprangen die Filmfirmen: Die Ufa hatte Mitte der 1920er Jahre eine Reihe von abendfüllenden Filmen aus aller Welt im Programm, darunter URWELT IM URWALD (1925) von Adolph von Dungern über das Gebiet des Amazonas, die Jagd- und Tierfangfilme ZUM SCHNEEGIPFEL AFRIKAS (1925) von Carl Heinz Böse und AUF TIERFANG IN ABESSINIEN (1926) von Ernst Garden sowie der Mexiko-Bericht AUF DEN SPUREN DER AZTEKEN (1926) von Adolf Trotz.⁴⁵ Wenn einer dieser seltenen Filme gezeigt wurde, überboten sich die Kritiker oft mit Begeisterung. Beispielhaft dafür mag das Urteil Siegfried Kracauers über MIT DEM AUTO INS MORGENLAND sein, dem viele Bilder wie „Illustrationen zu Tausendundeine Nacht“ erschienen und der die „wirklich gut gelungenen Bilder“

⁴² Zum Kinamo vgl. Ralf Forster: Der Kinamo. Emanuel Goldbergs entfesselte Kamera. In: *Filmblatt*, Nr. 46/47, Winter 2011/12, S. 3–14.

⁴³ Herbert Ihering: Der erste Eisensteinfilm. In: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 96, 26.2.1927, abgedruckt unter dem Titel „Lola Kreutzberg“ in Herbert Ihering: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Berlin (Ost) 1959, Bd. 2, S. 530.

⁴⁴ Vgl. Patrick Vonderau: Kulturelle Landmarken. Reisen in den hohen Norden (1930–1939). In: *Filmblatt*, Nr. 24, Frühjahr/Sommer 2004, S. 52–55.

⁴⁵ Vgl. die Anzeigen im *Ufa-Verleihkatalog für die Saison 1925–26*. Berlin 1925, S. 51–62.

lobte.⁴⁶ Dabei war die Qualität der Aufnahmen – aus heutiger Sicht – eher bescheiden. Das betrifft deren technische Qualität, aber auch die ausgewählten Sujets und die Zwischentitel. Der *Film-Kurier* wünschte sich deshalb von MIT DEM AUTO INS MORGENLAND etwas mehr Belehrung, also Informationen über die im Film vorgestellten Orte, Sehenswürdigkeiten, Sitten und Gebräuche.

Die Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht gab sich demgegenüber mit dem geringen Informationsgehalt zufrieden und stufte MIT DEM AUTO INS MORGENLAND und INSCHALLAH als Lehrfilme ein. Die Filme enthielten „viele interessante Stadt- und Landschaftsbilder, Szenen aus dem Volksleben, z. B. auch eine persische Hochzeit“ und bisher nie gesehene Aufnahmen.⁴⁷

In der Oberflächlichkeit vieler abendfüllender Kulturfilme sah ein Beobachter 1923 eine wichtige Voraussetzung für ihren geschäftlichen Erfolg: „Ein solcher Film kann getrost über den Horizont des normalen Mitteleuropäers hinausragen, aber er darf nicht zu gelehrt sein.“ Wichtig sei nur, dass man über die Dinge mitreden könne, die gerade aktuell sind, so als sei man dabei gewesen. Das sei vor allem jetzt bedeutsam, „wo die Nerven der Menschen so herunter sind und die Kraft zur Konzentration schwindet.“⁴⁸ Auf diesen Aspekt der Ersatzhandlung machte 1927 auch der Publizist Hermann Treuner aufmerksam: Gerade Reisefilme ermöglichen dem Publikum „die Erfüllung einer großen, unstillbaren Sehnsucht, der Sehnsucht nach der Ferne, des urewigen Wandertriebes aller Menschen.“⁴⁹ Anlässlich der Ausstellung „Reisen und Wandern“ 1929 vermutete Franz Thierfelder gar, eine romantisch gefärbte Fernsehnsucht sei bei den Deutschen besonders ausgeprägt.⁵⁰ Auffällig ist jedenfalls die große Zahl der in der Weimarer Republik entstandenen abendfüllenden Reisefilme; 1929 waren es um die 25.⁵¹ Hinzu kamen noch unzählige im Beiprogramm eingesetzte kurze Kulturfilme. Obschon der Reisefilm in der deutschen Filmproduktion zahlenmäßig und in seinen ästhetischen Ausdifferenzierungen ein bedeutendes dokumentarisches Genre darstellte, ist er von der Forschung bislang nur wenig beachtet worden. Es wird Zeit, ihn aus seinem filmhistorischen Nischendasein zu befreien.

Mit Dank an das Lichtspiel / Kinemathek Bern.

⁴⁶ Siegfried Kracauer: Höfisches. In: *Frankfurter Zeitung* (Stadt-Blatt), 28.5.1927, hier zit. nach Ders.: *Kleine Schriften zum Film*. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt a.M. 2004, Bd. 6.1: 1921–1927, S. 348.

⁴⁷ *Mitteilungen der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht*, Nr. 11, 1926, S. 40. Vgl. auch ebd., Nr. 1/2, 1930, S. 7.

⁴⁸ W. Kunde: Der Kulturfilm als Geschäft. In: *Der Kinematograph*, Nr. 854, 1.7.1923.

⁴⁹ Treuner: CHANG, S. 296.

⁵⁰ Thierfelder: Der deutsche Reisende im In- und Auslande.

⁵¹ Vgl. Gero Gandert (Hg.): *Der Film der Weimarer Republik. 1929*. Berlin, New York 1993.

MIT DEM AUTO INS MORGENLAND. EINE FILMKONKURRENZ MIT HINDERNISSEN IN 4 AKTEN

Deutschland 1926 / Produktion: Universum Film AG (Ufa), Berlin / Verleih: Universum-Film-Verleih GmbH / Regie, Buch: Willy Achsel / Zwischentitel: Armin Petersen / Kamera: Karl Puth / Darsteller: Aruth Wartan (Der siegreiche Filmreporter), Walter von Allwörden (Der andere Filmreporter), Heinrich Gotho (Redakteur), Dorit Leska (Sekretärin) / Zensur: Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 13436 vom 12.8.1926, 35mm, 1.624 Meter, Jugendfrei / Uraufführung: Mitte November 1928, Berlin (Großes Schauspielhaus, in einem Doppelprogramm zusammen mit DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED)

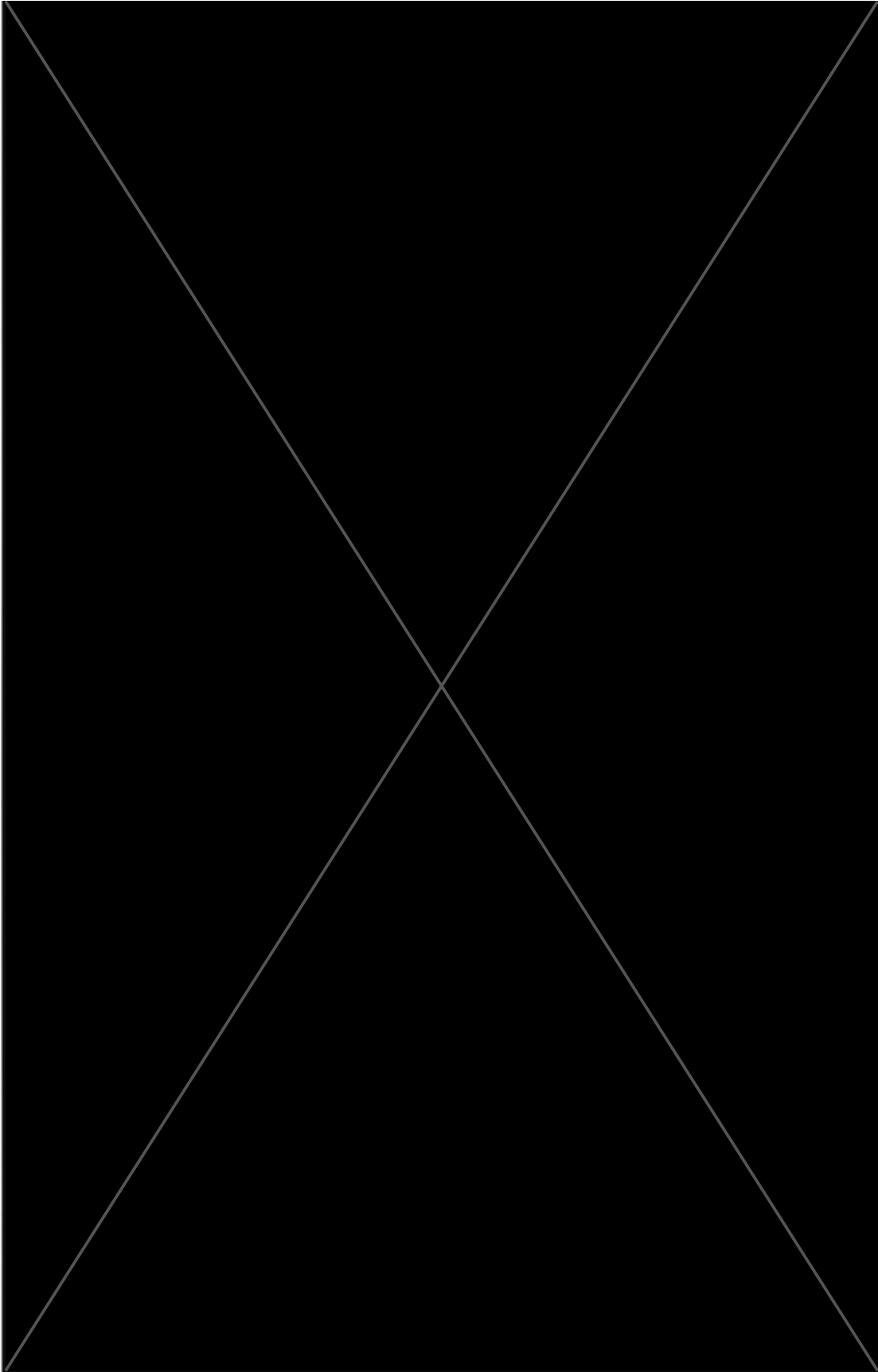
Kopie: Bundesarchiv, Berlin, 35mm, 1.604 Meter, 70 Minuten (bei 20 Bilder/Sekunde)

INSCHALLAH. IM REICHE DER KALIFEN

Deutschland 1929 / Produktion, Verleih: Hegewald-Film GmbH, Berlin / Produzentin: Liddy Hegewald / Verleih 16mm: I.G. Farbenindustrie AG „Agfa“, Berlin / Regie, Kamera: Fred von Bohlen / Anmerkung: „Augenblicke aus dem Leben der Orientalen, beobachtet und mit der Kamera festgehalten von Baron Fred von Bohlen.“ (Zensurkarte Nr. 25197) / Zensur: 1) Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 21997 vom 18.3.1929, 35mm, 6 Akte, 1.223 Meter, allgemein zugelassen, Titel: IM REICHE DER KALIFEN; 2) Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 24113 vom 6.11.1929, 35mm, 6 Akte, 1.639 m, allgemein zugelassen, Titel: INSCHALLAH. IM REICHE DER KALIFEN; 3) Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 25197 vom 26.2.1930, 35mm, 1 Akt, 92 Meter [= Vorspannfilm], allgemein zugelassen; 4) Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 28860 vom 28.4.1931, 16mm, 3 Akte, 323 Meter, allgemein zugelassen, Titel: IM REICHE DER KALIFEN / Prädikate: Bildstelle des Zentralinstituts, L 2119/28 vom 15.10.1929 [bezieht sich auf 1. Zensur] sowie L 2375/29 vom 15.10.1929 [bezieht sich auf 2. Zensur]; jeweils Anerkennung als Lehrfilm / Pressevorführung: 12.11.1929, Berlin / Uraufführung: 16.6.1931, Berlin (Planetarium am Zoo)⁵²; Kinostart vermutlich erst im Mai 1933. Kopien: Bundesarchiv, 35mm, s/w, 206 Meter, 9 Minuten (bei 20 Bilder/Sekunde) (= 2. Akt); Lichtspiel / Kinemathek Bern, File von 35mm, viragiert, 49 Minuten (1. und 5. Akt fehlen), 49 Minuten

Anmerkungen: Der schwedische Verleihtitel war INSCHALLAH: GENOM PERSIENS SAGOLAND.

⁵² Vgl. INSCHALLAH im Planetarium. In: *Kinematograph*, Nr. 137, 16.6.1931.



Plakatentwurf für DER JUXBARON, hier noch angekündigt als Schünzel-Film der Ufa.
(Deutsche Kinemathek, Berlin)

Anjeana K. Hans

Das Kleine und Halbe

Die Ellen Richter-Film, die Ufa und Willi Wolffs Operettenadaptation DER JUXBARON (1927)

Wiederentdeckt 279, 5. Juli 2019

Der Ufa steht 1925 das Wasser bis zum Hals. Der größte europäische Filmkonzern macht zwar mit ungeheuer aufwendigen, technisch anspruchsvollen und innovativen Filmen von sich Reden, doch in wirtschaftlicher Hinsicht reiht sich ein Desaster ans andere: Die immense Verschuldung steigt weiter, mehrere Großproduktionen werden nicht rechtzeitig fertig, und die Kosten laufen aus dem Ruder. Die Produktion der Ufa ist falsch ausgerichtet, man leistet sich überflüssige Doppelstrukturen in Produktion und Verleih und ist von der Effizienz der amerikanischen Konkurrenten weit entfernt. Weil sich jedoch mit der Existenz der Ufa besondere nationale Erwartungen und erhebliche finanzielle Interessen von Kapitaleignern verbinden, ist das Scheitern des Konzerns schlicht keine Option.

Um der Zahlungsunfähigkeit zu entgehen und frisches Kapital zu bekommen, geht die Ufa im Dezember 1925 mit dem Parufamet-Abkommen ein Bündnis mit den amerikanischen Großstudios Famous Players-Lasky bzw. Paramount und Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) ein. Die Ufa erhält von den Amerikanern ein Darlehen von vier Millionen Dollar und gründet mit ihnen im Gegenzug eine neue Verleihorganisation, die unter dem Namen Parufamet pro Jahr die 20 Spitzenfilme jedes Vertragspartners herausbringen soll – und zwar in der lukrativen Kinokette der Ufa.¹ Die Ufa verliert dadurch den exklusiven Zugriff auf ihre gewinnträchtigsten Abspielstätten, was auch deshalb ins Gewicht fällt, weil sie – parallel zur Parufamet – ihre etablierten Verleihfirmen weiter führt. Die Hoffnungen der Ufa, dass sie durch das neue Bündnis einen besseren Zugang zum amerikanischen Markt bekommt, erfüllen sich im Ganzen betrachtet nicht. Die Krise der Ufa hält an. Nach 15 Monaten, im März 1927, wird der Konzern von Alfred Hugenberg übernommen; erst danach beginnt die nötige Umstrukturierung.

Einige Monate nach Abschluss des Parufamet-Abkommens erscheint das erste Verleihprogramm der Parufamet für die Saison 1926/27. Der edel aufgemachte Verleihkatalog will die Kinobetreiber von den Vorzügen des neuen Unternehmens überzeugen und unterstreicht, dass nur ausgewählte Produktionen angeboten werden: „Die Filme der Parufamet wurden nicht auf zufällig vorhandenem

¹ Dazu etwa Thomas J. Saunders: Rettung in den Verlust. Die Parufamet-Verträge. In: Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hg.): *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*. Frankfurt a.M. 1992, S. 174–179, hier v.a. S. 174.

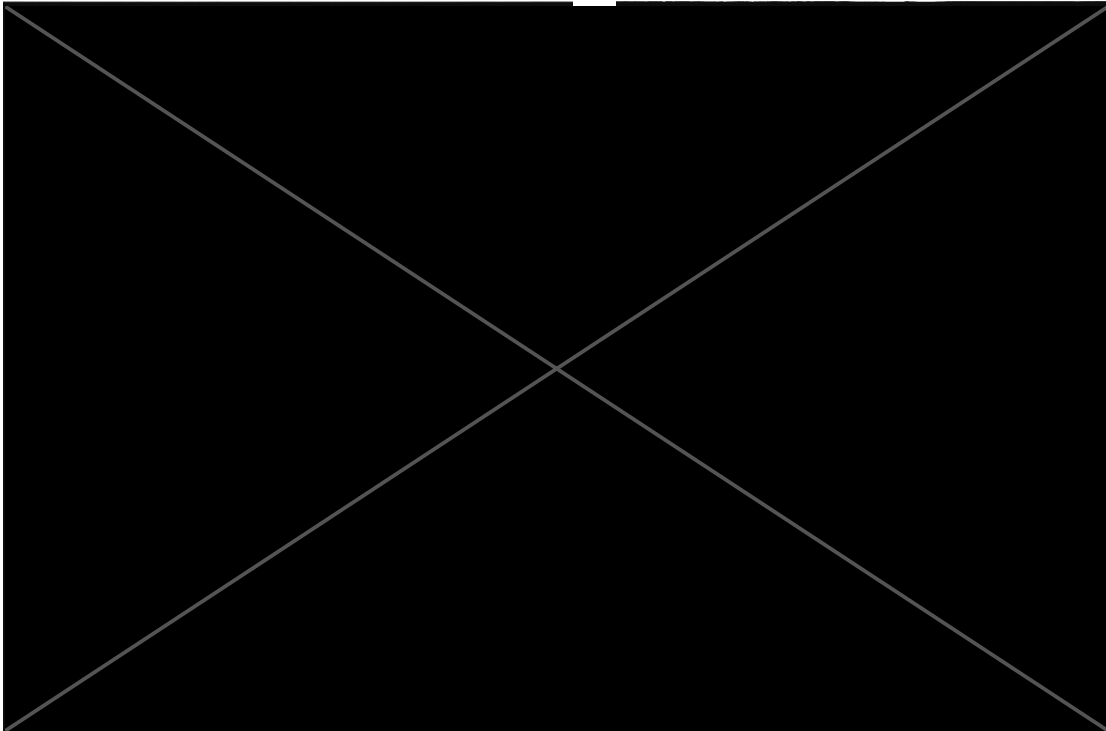
Manuskriptmaterial aufgebaut, sondern stützen sich in ihrem Inhalt vornehmlich auf die gelesenen Romane und die erfolgreichsten Theaterstücke, deren Welterfolg in Serien-Aufführungen erprobt ist. Die Gunst des Publikums, die dem Stoff dieser Romane und Bühnenstücke treu war, wird sich auch bestimmt diesen erfolgssicheren Filmen zuwenden.“ Doppelt wichtig sei es dabei für die Kinobetreiber, „nur Filme abzuschließen, deren Inhalt, Darsteller und Technik dem Publikum ganz Besonderes bieten.“² Es folgt eine lange Liste der im neuen Verleihprogramm vertretenen Stars, der „besten Namen der internationalen Filmkunst“, darunter Henny Porten, Maria Corda, Liane Haid, Pola Negri, Mae Murray, Gloria Swanson, Marion Davies, Lillian Gish, Greta Garbo sowie Emil Jannings, Harry Liedtke, Buster Keaton, Harold Lloyd, John Gilbert, Jackie Coogan, Lon Chaney und Ramon Novarro.

Als Spitzenfilme der ersten Parufamet-Saison erweisen sich BEN HUR (MGM), FAUST (Ufa), DER HEILIGE BERG (Ufa), der Pola Negri-Film HOTEL IMPERIAL (Paramount) und BEAU GESTE (Paramount). Zusammengenommen spielen alle 58 Filme der Saison 6,9 Millionen Reichsmark (RM) bis Juni 1927 ein, davon Erlösen allein die fünf besten Titel mehr als die Hälfte, nämlich knapp 3,7 Millionen RM. BEN HUR liegt mit einem Ertrag von 2,2 Millionen RM mit großem Abstand an der Spitze; FAUST spielt als Zweitplatzierte mit knapp 428.000 RM gerade mal ein Fünftel davon ein. METROPOLIS, der bis dato teuerste Ufa-Film und für die Saison 1926/27 fest eingeplant, wird nach der Uraufführung im Januar 1927 wieder aus den deutschen Kinos abgezogen und kommt deshalb bis Juni 1927 in Deutschland nur auf einen Ertrag von läppischen 76.000 RM.³

Die Auftragsproduktionen der Ufa. Beim näheren Blick auf die 19 Titel, die die Ufa in die Parufamet-Saison 1926/27 einbrachte, fällt auf, dass es sich nur bei fünf davon um echte Ufa-Produktionen handelte. Von den ursprünglich sechs angekündigten Ufa-Eigenproduktionen fiel „Emil der Matrose“ ganz aus und musste durch DIE FRAUENGASSE VON ALGIER ersetzt werden; darüber hinaus wurden mit METROPOLIS und DER LETZTE WALZER (die einzige wirkliche Koproduktion der Parufamet-Partner) zwei Großproduktionen nicht rechtzeitig fertig bzw. mussten umgeschnitten werden. Die restlichen 14 Titel waren Auftragsproduktionen, deren Produzenten zwar durch Vorschüsse und Verleihgarantien an die Ufa gebunden waren, ansonsten aber unabhängig von der Konzernführung agierten. Auch wenn genauere Angaben über die zur Verfügung stehenden Budgets nicht vorliegen, so lassen sich diese Auftragsproduktionen wohl durchweg als „Mittel-

² Parufamet 1926–1927. Verleihkatalog. Berlin 1926, Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv.

³ Vgl. Parufamet-Film-Erträge bis incl. 2.6.1927, abgedruckt in Patrick Rössler: Werben für METROPOLIS. „Neues von der Parufamet“ 1926/27 – ein Zirkular für Kinobesitzer und die Presse. Berlin 2018, S. 312/313. Beide Spitzentitel der Parufamet, HOTEL IMPERIAL (deutscher Verleihtitel: HOTEL STADT LEMBERG) und BEAU GESTE (deutscher Verleihtitel: BLUTSBRÜDERSCHAFT), waren im Verleihkatalog noch nicht aufgeführt.



Alter Schwank in neuen Schläuchen? Notenauszug zu *Der Juxbaron* von 1913 und Verleihwerbung für den Film von 1927 (Deutsche Kinemathek, Berlin)

filme“ beschreiben. Dazu zählten 1926/27 u. a. drei „Greenbaum-Filme der Ufa“, zwei „Henny Porten-Froelich-Filme der Ufa“ und zwei „Eichberg-Filme der Ufa“. Im Unterschied zu den Eigenproduktionen waren diese Auftragsproduktionen pünktlich einsatzbereit.⁴ Ohne sie hätte die Ufa ihre vertraglichen Verpflichtungen nicht erfüllen können.

Neben der geringen Zahl von Eigenproduktionen fällt auf, dass es gerade die Auftragsproduktionen waren, die auf die im Verleihkatalog beschworenen populären Romane und Bühnenstücke zurückgriffen, so etwa der Eichberg-Film *DIE KEUSCHE SUSANNE* (1926) nach Jean Gilberts Operette von 1910, der Greenbaum-Film *DER FELDHERRNHÜGEL* (1926) nach Alexander Roda Rodas Stück von 1909 und der Davidson-Film *DIE KLEINE VOM VARIÉTÉ* (1926) nach einer jüngeren Komödie von Alfred Möller. Weder in der Stoffwahl noch in der technischen Ausführung ließen diese Filme sich auf künstlerische Experimente ein. Ob sie dem Publikum dennoch das „ganz Besondere“ boten, sei dahingestellt. Ihr Einspielergebnis betrug rund 164.000 RM, 147.000 RM und 91.000 RM.⁵

Auf einer Operette basierte auch die im März 1927 uraufgeführte Komödie *DER JUXBARON*, die ebenfalls in der Parufamet-Saison 1926/27 lief. Reinhold Schünzel verkörpert darin den Straßenmusiker Blaukehlchen, der in die Rolle

⁴ Nur ein Titel wurde ausgetauscht: Anstelle von „Der Schatten“ erschien die Komödie *MEINE TANTE – DEINE TANTE* als „Henny Porten-Froelich-Film der Ufa“.

⁵ Vgl. Parufamet-Film-Erträge bis incl. 2.6.1927.

eines falschen Barons schlüpft, allerlei Verwirrung stiftet und durch seinen angeblichen Reichtum sogar die Zuneigung der verwöhnten Bürgertochter Sophie findet. Als er am Ende enttarnt wird, wendet sich Sophie rasch wieder von ihm ab – und Blaukehlchen begibt sich erneut auf die Straße, begleitet von seiner alten Freundin Fränze, gespielt von Trude Hesterberg.

Dass dieser Stoff das Zeug zum Erfolg hatte, war bekannt, seit die Operette mit Musik von Walter Kollo nach einem Libretto von Hermann Haller und Alexander Pordes ab April 1914 in Berlin lief. Der *Berliner Lokal-Anzeiger* fand sie „komisch, unendlich komisch“ und sagte voraus, dass „das Publikum [...] in jene Stimmung [kommen werde], wo das Lachen nur noch aus unartikulierten Lauten besteht“. Mit *Der Juxbaron* habe das Theater am Nollendorfplatz endlich seinen „Schlager“.⁶

Herstellerin des Films war die „Ellen Richter-Film der Ufa“, eigentlich Ellen Richter-Film GmbH. Als Auftragsproduzentin der Ufa steuerte sie – zusammen mit der Greenbaum-Film – die meisten deutschen Filme zum Parufamet-Verleihprogramm 1926/27 bei: Von ihr kamen außer *DER JUXBARON* noch *WIE EINST IM MAI* (1926) und *KOPF HOCH, CHARLY!* (1927), allesamt inszeniert von Willi Wolff, dem Ehemann des Stars Ellen Richter. Wolff war – mit Robert Liebmann – auch Autor der Drehbücher. Die Kamera führte in allen drei Filmen Axel Graatkjær, die Bauten stammten von Ernst Stern bzw. Paul Leni. Personelle Kontinuität und eine dadurch erreichte Routine waren, so lässt sich ableiten, wichtige Voraussetzungen dafür, dass die Ellen Richter-Film so zuverlässig liefern konnte. In der folgenden Saison 1927/28 produzierte die Firma in derselben personellen Konstellation *DIE SCHÖNSTEN BEINE VON BERLIN* (1927) und *DIE DAME MIT DEM TIGERFELL* (1927) für die Ufa, nun aber nicht mehr für das Verleihprogramm der Parufamet, sondern der Ufaleih-Betriebe. Beide Titel von 1927 liefen in der Verleih-Rubrik „Schlager“.⁷

Waren die Ellen Richter-Filme im Parufamet-Programm erfolgreich? Die Einspielergebnisse für *WIE EINST IM MAI*, *DER JUXBARON* und *KOPF HOCH, CHARLY!* betragen 123.000 RM, 43.000 RM und 48.000 RM, wobei die letzten beiden Titel erst drei bzw. einen Monat im Verleih waren und ihre Auswertung noch längst nicht abgeschlossen war, als die Erträge ermittelt wurden. Ob das in Relation zu den Produktionskosten gute, mittlere oder eher schlechte Ergebnisse waren, ist schwer zu beurteilen. Immerhin ist bemerkenswert, dass diese Zahlen sich durchaus mit denen von viel teureren amerikanischen Titeln in der gleichen Saison messen lassen können: So spielte etwa die Paramount-Komödie *STAGE STRUCK (THEATERFIMMEL)* mit Gloria Swanson zwischen September 1926 und Juni 1927 in Deutschland 50.000 RM ein und Erich von Stroheims Operettenadaptation *THE MERRY WIDOW (DIE LUSTIGE WITWE)* mit Mae Murray für MGM 44.000 RM seit Februar 1927.

Heute sind sowohl die Titel der Ellen Richter-Filme wie auch die Beteiligten weitgehend vergessen. Allenfalls taucht *DER JUXBARON* hier und dort in Biografien und

⁶ Theater und Musik. In: *Berliner-Lokal-Anzeiger*, Nr. 166, 1.4.1914.

⁷ Vgl. *Das Programm der Ufaleih-Betriebe. Saison 1927/28*. Berlin 1927, Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv.

Memoiren auf, nicht wegen Schünzel, sondern wegen seiner jungen Filmpartnerin, die hier erstmals in einer größeren Rolle zu sehen war: Marlene Dietrich, die die nach Reichtum strebende Sophie spielt. Dass Dietrich, die auch in *KOPF HOCH*, *CHARLY!* mitspielte (wenn auch in einer sehr kleinen Rolle), später von ihren frühen Filmen nichts mehr wissen wollte, trug diesen immerhin den Ruf des Unterschlagenen und schon deshalb Geheimnisvollen ein.

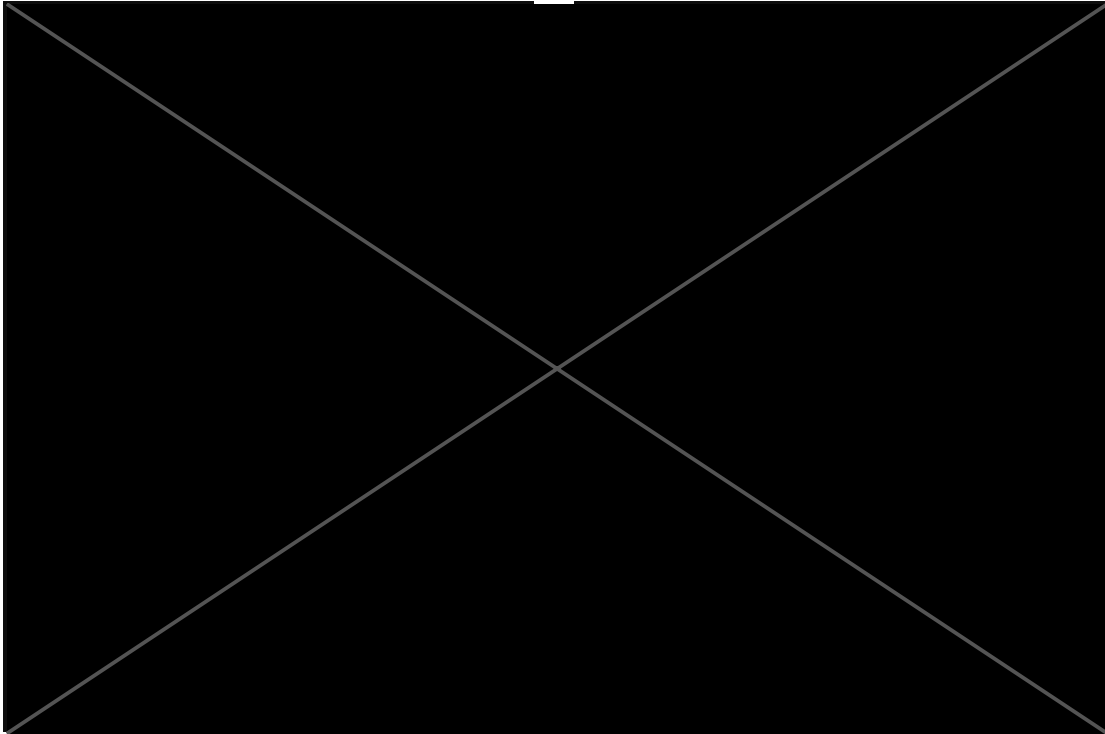
Während zu Mittelfilm-Produzenten und -regisseuren wie Richard Eichberg, Richard Oswald und Hans Steinhoff bereits monografische Studien vorliegen, ist das Schaffen des enorm produktiven Produzentenpaars Ellen Richter und Willi Wolff so gut wie unerforscht. Der Workshop „Die große Unbekannte. Ellen Richter und das populäre Kino in Deutschland 1913–1933“ im Jahr 2019 im Deutschen Historischen Museum in Berlin machte einen ersten Schritt das zu ändern und zeigte einen Teil ihrer überlieferten Filme.⁸ Vor diesem Hintergrund soll hier anhand von *DER JUXBARON* folgenden Fragen nachgegangen werden: Was hatte es mit Richter und Wolff auf sich, deren Filme für die Ufa zumindest zeitweise von einiger Bedeutung waren? Auf welche Weise könnte schon die damalige Kritik des Mittelfilms, seiner Machart und Funktion das spätere Vergessen vorprogrammiert haben? Und schließlich: Was lässt es aus einem Film wie *DER JUXBARON* noch lernen?

Ein produktives Ehepaar. Für das Schaffen von Richter und Wolff ist *DER JUXBARON* zugleich typisch und untypisch. Untypisch ist, dass der Star Ellen Richter, der sonst in fast allen Filmen der gemeinsamen Produktionsfirma auftrat, hier nicht mitspielt. Außerdem existiert eine persönliche Verbindung zwischen Wolff und der zugrundeliegenden Operette, denn die Liedtexte zur Musik von Walter Kollo hatte Wolff verfasst. Er adaptierte also einen eigenen populären Erfolg, nun allerdings im Medium des Stummfilms.

Tatsächlich schrieb Wolff (1883–1947), der eigentlich Zahnarzt war und an der Universität zwei Dokortitel erworben hatte, ab ungefähr 1911 Libretti für Operetten. Später verfasste er an die 45 Filmdrehbücher; bei gut 25 Filmen, in denen seine Ehefrau Ellen Richter fast ausnahmslos die Hauptrolle spielte, führte er selbst Regie. Als Regisseur scheint er keine gehobenen künstlerischen Ambitionen gehabt zu haben. Sein Credo: „Ich gehe von dem Grundsatz aus, daß der Film nicht Stimmung, sondern Handlung verlangt, und daß der Humor nie zu kurz kommen darf.“⁹ Die Frage, was denn eigentlich originär filmisch sei am Film, interessierte Wolff offenbar wenig. In dieser Hinsicht ist *DER JUXBARON* typisch für Wolffs Arbeit: Der Film wurde, so die *Lichtbild-Bühne*, „mit festem Griff auf Pointen und Situationen hin inszeniert, ohne sich darum zu kümmern, ob auch alle Feinheiten moderner Filmregie verwendet seien. [...] Das Charakterisieren durch

⁸ Informationen zum Workshop und den gezeigten Filmen verfügbar unter <https://www.filmuniversitaet.de/artikel/detail/workshop-die-grosse-unbekannte-ellen-richter-und-das-populaere-kino-in-deutschland-1913-1933> (letzter Zugriff: 4.11.2020).

⁹ Zit. in Hermann Treuner (Hg.): *Filmkünstler. Wir über uns selbst*. Berlin 1928, S. 536.



Mit Humor. Willi Wolff und Ellen Richter (aus: *Filmkünstler. Wir über uns selbst*. Hg. v. H. Treuner. Berlin 1928, S. 537 und 417)

kompliziert ineinandergeschnittene Großaufnahmen, durch überraschende Einstellungen, durch witzige Details ist nicht seine Stärke, er inszeniert die Handlung und holt an Wirkungen heraus, was sich aus den Situationen und einer Reihe witziger Titel ergibt.“¹⁰

Bedenkt man, dass Wolff die beschwingten Liedtexte zur Operette *Der Juxbaron* geschrieben hatte, verwundert es ein wenig, dass er knapp 15 Jahre später ein vor allem auf Musik und Gesang gestütztes Stück in einen Stummfilm verwandeln wollte. Doch wie sich zeigt, dreht sich auch sein Stummfilm viel um das Musikalische: Als Schünzel in der Rolle von Blaukehlchen zum ersten Mal auf der Leinwand erscheint, hat er ein Ein-Mann-Orchester auf dem Rücken und unterhält eine Gruppe von Kindern mit seinen Liedern. Die rhythmischen Tritte, mit denen er als Straßenmusikant die Zimbel spielt, wiederholt er auch später, wenn er als vermeintlicher Baron im Herrenhaus ein Lied vorträgt. Dazu singt er – wie ein Zwischentitel unterstreicht – einen Schlager aus der Operette, „Wozu hast Du denn die Beene, kleine Maus“. Nicht nur bei der Film Premiere dürfte diese Form des musikalischen Verweises, also der Rückgriff auf bekannte Operettenmelodien und Lieder in der Kinomusik, eine wichtige Komponente gewesen sein, um das Publikum anzusprechen und die Wirkung des Films zu verstärken. Nebenbei erweist der Stummfilmregisseur Wolff hier dem Liedautor Wolff seine Referenz.

¹⁰ E.S.P. (Erich Palme): DER JUXBARON. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 56, 7.3.1927, zit. nach Werner Sudendorf (Hg.): *Marlene Dietrich. Dokumente, Essays, Filme*. München, Wien 1978, Bd. 2, S. 97.

Neben Wolff fungierte auch seine Ehefrau Ellen Richter (1891–1969), die von den späten 1910er Jahren bis 1933 eine der bekanntesten Schauspielerinnen des deutschen Films war, als Produzentin. Die in Wien als Käthe Weiß geborene Richter stand ab 1908 auf der Theaterbühne, später ging sie nach München und Berlin, wo sie auch ihren Ehemann kennenlernte. „Bei den Proben zur Operette *Der Juxbaron* war viel Krach. Der Autor wollte alles anders haben, als ich die Rolle auffaßte. Ein widerlicher Kerl war er. Ich dachte: ‚Na warte, Willy Wolff, ich werde es Dir schon zeigen.‘ Und ich habe es ihm gezeigt“, schreibt Richter in einem Lebenslauf. „Er wurde mein Mann.“¹¹ 1913 debütierte sie im Film, und danach ging es mit ihrer Karriere steil aufwärts: Richter wirkte in fast 70 Filmen mit, meist als Hauptdarstellerin, ab 1920 auch als Produzentin. 1933 zog sich das jüdische Ehepaar Richter und Wolff unter dem Druck der nationalsozialistischen Judenverfolgung aus der Filmindustrie zurück. Sie gingen zuerst in Richters Heimatstadt Wien. Einen Anschluss an die dortige Filmbranche fanden sie allerdings nicht. Später wanderten Richter und Wolff über Frankreich in die USA aus, wo sie in New York wohnten und den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust überlebten.

Richter, schlank und von etwas dunklem Typ, war Star von Genrefilmen, von Krimis, Melodramen, Abenteuerfilmen – und einigen Komödien; zu Beginn spielte sie vielfach Verführerinnen, Künstlerinnen, Frauen, die „exotisch“ wirken sollten und aus dem Ausland kamen: eine Zigeunerin, eine osteuropäische Jüdin, eine Ägypterin – also Frauen, die primär durch ihre ethnische Herkunft auffielen.

Nach der Gründung der Ellen Richter-Film GmbH mit ihrem Ehemann Willi Wolff änderten sich ab 1920 ihre Rollen. Offenbar konnte sie nun mehr mitbestimmen, welche Richtung ihre Karriere nehmen sollte: In eigenen Schilderungen stellt sich Richter als selbstbewusste und selbstständige Frau dar, die in jungen Jahren bereit war, für die Möglichkeit zu spielen sogar ihre Ehe zu riskieren.¹² Selbstbewusst und selbständig sind auch die Frauen, die sie verstärkt seit den frühen 1920er Jahre verkörpert: In großangelegten mehrteiligen Reise- und Abenteuerfilmen wie *DIE ABENTEUERIN VON MONTE CARLO* (1921), *DIE FRAU MIT DEN MILLIONEN* (1923) und *DER FLUG UM DEN ERDBALL* (1925), die für ihre Karriere bezeichnend wurden, spielt sie mutige Frauen, die um die halbe Welt reisen und ihr Ziel nicht aus den Augen lassen. Im Unterschied etwa zu Joe Mays Monumentalfilm-Serie *DIE HERRIN DER WELT* (1919/20), die außerhalb von Berlin an nachgebauten „exotischen“ Schauplätzen entstand, reiste Ellen Richter tatsächlich durch die Welt und drehte u. a. in Frankreich und Italien, Nordafrika und Südostasien.

Die Filme von Richter und Wolff liefen zu ihrer Zeit lange und erfolgreich. Sie selbst war beliebt: In einer Umfrage der österreichischen *Neuen Illustrierten Filmwoche* nach dem beliebtesten Filmstar landete sie 1923 ganz weit oben, besser

¹¹ Ellen Richter: Von der Wiege bis zum Film. In: Stefan Lorant (Hg.): *Wir vom Film. Das Leben, Lieben, Leiden der Filmstars*. Berlin 1986 (Reprint der Erstausgabe von 1928), S. 102–103, hier S. 102. Die Schreibweise variiert zwischen Willi und Willy Wolff.

¹² Ellen Richter: Mein Leben. In: *Ufa-Magazin*, Nr. 18, 29.4.–5.5.1927.

platziert als noch heute berühmte Namen wie Pola Negri, Reinhold Schünzel und Charlie Chaplin.¹³ Wie ihre Beliebtheit beim Publikum (nicht unbedingt bei den Filmkritikern), ihre Filmrollen und Selbstdarstellungen, die Publicity und der Verlauf ihrer Karriere nahelegen, war Richter eine ambitionierte und kompetente Geschäftsfrau, die mehr als zehn Jahre lang eine eigene Filmproduktionsfirma besaß. Nicht nur für die Filmgeschichte, sondern auch für die Frauengeschichte ist sie eine Persönlichkeit, die wiederzuentdecken ist.

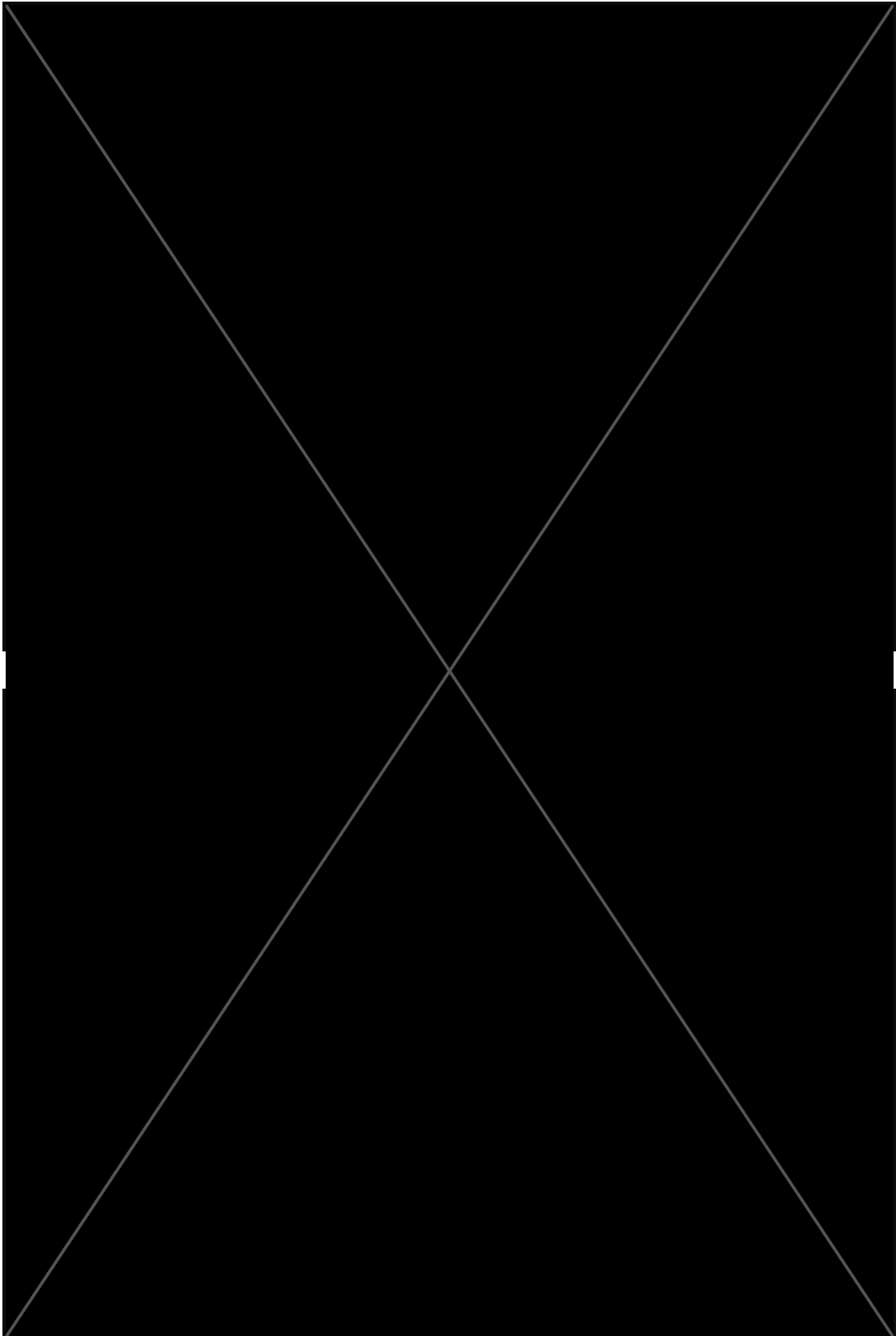
Das Publikum raste. Wenn man für das Kino einen Stoff adaptiert, der bereits im Theater für Begeisterung sorgte, hat das nicht nur den Vorteil, dass die Popularität des Stoffes und seine Fähigkeit zu unterhalten schon feststehen und bestimmte Erwartungen beim Publikum geweckt werden. Man kann die Handlung als vielfach schon bekannt voraussetzen und die Inszenierung entsprechend zuspitzen. Da es sich hier in der Regel um Stücke des leichten Boulevardtheaters handelt, muss man aber auch damit rechnen, dass – wie so oft – die bürgerliche Theater- und Filmkritik irgendetwas auszusetzen hat. Was aber denkt ein ausgesprochener Kinofan?

Als *DER JUXBARON* zu Weihnachten 1927 in Dresden im Kino läuft, sieht ihn dort der Romanist und Kinofan Victor Klemperer zusammen mit seiner Frau. In seinem Tagebuch, das sein Interesse und seine Lust am Medium Film bezeugt, schreibt er dazu am 25. Dezember 1927: „Ein hübscher Scherz *DER JUXBARON*. Ein Landstreicher (gespielt von Reinhold *Schünzel*) mit Leierkasten und Becken muß den Baron spielen, spielt ihn mürrisch, gilt als Millionär und soll um seines Geldes willen geheiratet werden. Der Schwank klärt sich drollig auf und der Vagabund kehrt zu seiner Freiheit und seiner Tuppelschickse, der *Hesterberg*, zurück. Das ist sehr lustig mit üblichen Schwankverwechslungen aufgebaut.“¹⁴ Wie die von Klemperer verwendeten Begriffe „Scherz“ und „Schwank“ erkennen lassen, gehört der Film für ihn einem klar bestimmbareren Genre an, mit dem die Erwartung nach leichter Unterhaltung einhergeht – er ist „lustig“ und „drollig“, mehr nicht, aber auch nicht weniger. Ein typischer Unterhaltungsfilm seiner Zeit.

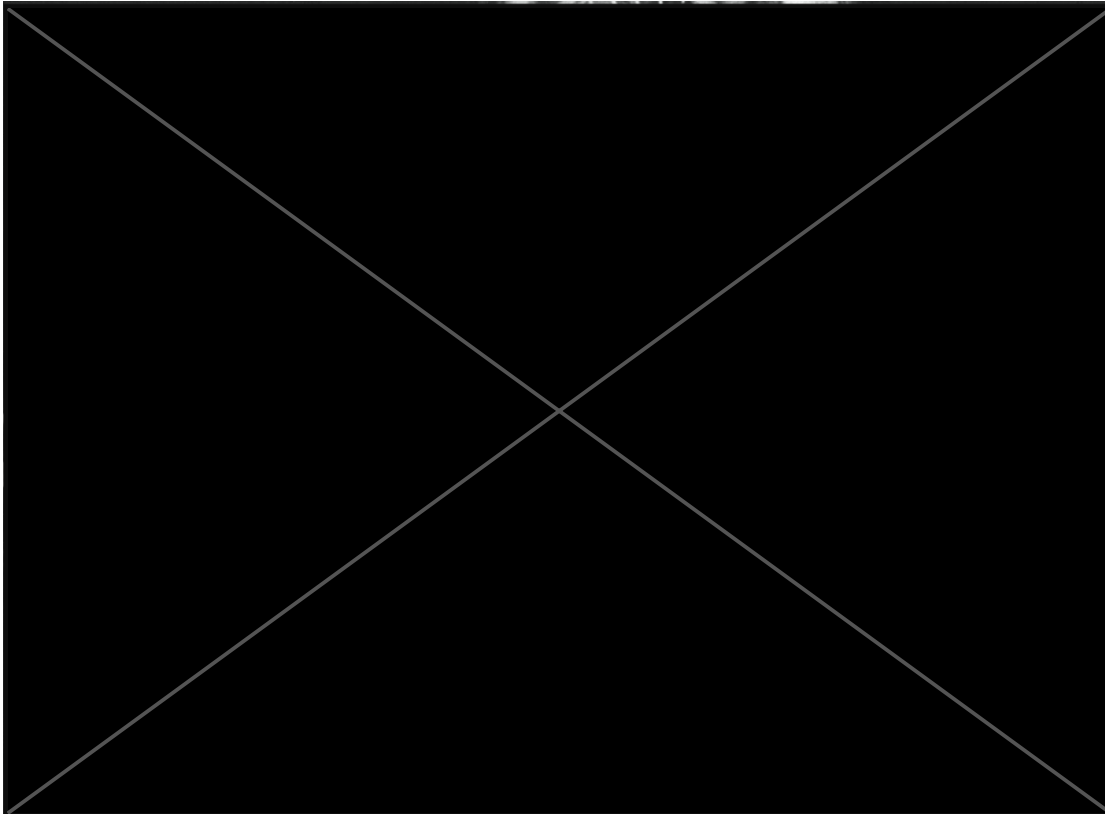
Anders als Klemperer reagieren die Berliner Kritiker mit gemischten Gefühlen nach der Premiere von *DER JUXBARON* am 4. März 1927. Sie waren, auch aufgrund der großen Konkurrenz unter den Zeitungen, besonders spitzzüngig und oft ungnädig. Ihre Meinungen reichten vom Lob bis zum Verriss mit relativ wenig Spielraum dazwischen. So beurteilte die katholische Zeitung *Germania* den *JUXBARON* durchgehend begeistert: Man müsse Reinhold Schünzel unbedingt gesehen haben, „wie er jede Situation ausnutzt und stets andere Nuancen

¹³ Wer ist der beliebteste Filmstern? In: *Grazer Tagblatt*, Nr. 365, 19.7.1923, S. 4. An der Spitze der Beliebtheitsskala stand die heute vergessene lettisch-polnische Diva Lya Mara.

¹⁴ Victor Klemperer, Tagebucheintrag vom 25.12.1927. In: *Klemperer Online. Tagebücher 1918–1959*. Hg. v. Walter Nowojski und Christian Löser. Zugang über <https://www.degruyter.com> (letzter Zugriff: 1.7.2019).



„Wozu hast Du denn die Beene, kleine Maus?“ Reinhold Schünzel als falscher Baron mit Marlene Dietrich (am Klavier) und zurück auf der Straße im Duett mit Trude Hesterberg (Deutsche Kinemathek, Berlin)



Henry Bender beim Kostümfest, eingerahmt von Trude Hesterberg (links) und Marlene Dietrich (Deutsche Kinemathek, Berlin)

findet“; seine Darstellung des falschen Millionärs sei „einfach unübertrefflich“. Die Arbeit des Regisseurs Willi Wolff ließe „keine Atempause, die Einfälle überstürzen sich“. „[A]m Schluß raste das Publikum förmlich, die anwesenden Darsteller zu feiern.“¹⁵ Woanders hieß es: „Man lacht Tränen.“¹⁶ „Der Film will amüsieren, und er tut es.“ „Die Premiere war von stürmischen Heiterkeitsausbrüchen begleitet.“ Den Gegensatz dazu bildet die wahrlich giftige Rezension aus der kommunistischen Zeitung *Welt am Abend*: „An die ekelerregende Humorlosigkeit der deutschen Filmposse reicht wohl wenig auf dieser Erde heran, doch das ewig Blöde zieht den deutschen Spießher hinan. Reinhold Schünzel gab sich zu diesem Machfilm her, der die blödesten amerikanischen Lustspiele um einige deutsche Nasenlängen schlägt. [...] Der Film wird laufen. Er ist zum Davonlaufen.“¹⁷

¹⁵ j. (Maria Regina oder Igna Maria Jünemann): DER JUXBARON. In: *Germania*, Nr. 108, 5.3.1927.

¹⁶ 8 *Uhr-Abendblatt*, 5.3.1927, zit. in der Parufamet-Anzeige in *Kinematograph*, Nr. 1047, 13.3.1927. Die beiden folgenden Zitate aus *Der Tag*, 3.3.1927 und *Deutsche Tageszeitung*, 6.3.1927, zit. nach ebd.

¹⁷ Ca.: DER JUXBARON. In: *Welt am Abend*, Nr. 57, 9.3.1927, zit. in Sudendorf (Hg.): *Marlene Dietrich*, Bd. 2, S. 98–99.

Wohltollende wie ablehnende Kritiken betonten, dass der Film zwar lustig, aber nicht sehr geschmackvoll sei. Der Humor bzw. die Komik seien „derb“, „plump“, „grob“.¹⁸ An den Darstellern liege das aber nicht: So wird im Fall von Reinhold Schünzel als „bemerkenswert“ gelobt, was der „wirklich stark begabte Schauspieler an Feinheiten, Einzelheiten, Einfällen aus der Rolle herausholt.“¹⁹

Eine triftige Erklärung für die widersprüchlichen Meinungen zum JUXBARON zu geben, ist kaum möglich, weil die Kriterien unscharf sind: Mal steht das Schauspiel, mal die Dramaturgie, mal die Bedeutung des Films im Großen und Ganzen und mal nur seine Qualitäten als populäres Vergnügen ohne Tiefgang zur Debatte. Nicht nur im Rückblick erscheint DER JUXBARON im Vergleich mit den großen und technisch innovativen Filmen seiner Zeit merkwürdig veraltet. „Es ist alles irgendwie antiquiert und angestaubt, als hätten die für den Film Verantwortlichen die letzten drei Jahre deutscher und amerikanischer Filme glatt verschlafen“, meinte der *Film-Kurier*.²⁰

Für den Zuspruch durch das Publikum – also die Konsumenten – war all das, was die bürgerlichen Kritiker auszusetzen hatten, nicht entscheidend, so lange andere Bedürfnisse befriedigt wurden. Mit einer Mischung aus Herablassung und Resignation bemerkte die *Lichtbild-Bühne*: „Man hat nicht nach Kunst gefragt, sondern sich nur darum bemüht, das Publikum einen Abend lang zu unterhalten. Das ist gelungen, und der Erfolg wird noch größer sein, je anspruchsloser und weniger verwöhnt die Zuschauer sind.“²¹

Fast scheint es, als sei manchem Kritiker der Humor des Films peinlich. Das könnte an der veränderten Zeit liegen: Im Kaiserreich von 1913/14 mochte die Geschichte von Blaukehlchen noch witzig gewirkt haben, ja gesellschaftskritische Momente besessen haben: die Geschichte eines umherziehenden Straßenmusikers, der den millionenschweren Baron geben muss und die Komik des Standesdünkels entlarvt. Der Held der damaligen Berliner Inszenierung, Karl Geßner, wurde für seine „Fülle derber Komik“ hoch gelobt.²² 13 Jahre später stieß das anarchische Verwechslungsspiel dagegen auf Kritik, vielleicht weil es aussah, als würde man sich auf Kosten eines sozial benachteiligten Menschen amüsieren. Galt das Aufeinanderprallen so gegensätzlicher sozialer Schichten 1927 nicht mehr als witzig, nicht mehr als komisch? DER JUXBARON endet nicht mit einem unwahrscheinlichen und unstandesgemäßen Happy End: Stattdessen kehrt alles wieder zum Alten zurück, Sophie liebt Blaukehlchen doch nicht, Blaukehlchen und Fränze gehen zusammen wieder „auf die Walze“. War dieser Mangel an utopischem Geist veraltet?

¹⁸ j.: DER JUXBARON. In: *Germania*, Nr. 108, 5.3.1927; b.: Zwei Operettenfilme. In: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 109, 6.3.1927; W.B.: DER JUXBARON. In: *Vossische Zeitung*, Nr. 110, 6.3.1927.

¹⁹ E.S.P. (Erich Palme): DER JUXBARON. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 56, 7.3.1927.

²⁰ Georg Herzberg: DER JUXBARON. In: *Film-Kurier*, Nr. 55, 5.3.1927, zit. in Sudendorf (Hg.): *Marlene Dietrich*, Bd. 2, S. 97–98.

²¹ E.S.P. (Erich Palme): DER JUXBARON. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 56, 7.3.1927.

²² A.W.: Theater am Nollendorfplatz. *Der Juxbaron*. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 166, 1.4.1914.

Auch das Schauspiel muss den Kritikern etwas veraltet vorgekommen sein. Schünzel spielt sehr körperbetont: Als Blaukehlen sträubt er sich gegen ein Bad – bis Hausherr und Diener ebenso nass sind wie er; als falscher Baron begrüßt er den Schwiegervater des Hausherrn mit viel zu enthusiastischem Schulterklopfen und verabschiedet sich von der Hausherrin mit langem Kuss auf die Lippen. Er säuft Senfspiritus und muss unter Schmerzen die Annäherungsversuche der Schwägerin abwenden. Wolffs Inszenierung verlässt sich hier sehr auf körperliche Komik und groteske Momente und hat dabei einiges gemein mit Filmkomödien der 1910er Jahre.

Ob der Verzicht auf einen moderneren Look des Films aber an anders gearteten Interessen oder der Unfähigkeit des Regisseurs Wolff lag oder nicht eher an den beschränkten Budgets und engen Zeitplänen eines Auftragsproduzenten, lässt sich an dieser Stelle nicht klären. Die Frage weist aber auf die grundsätzlichen Schwierigkeiten hin, die thematischen, produktionsgeschichtlichen, technischen, gestalterischen wie auch ideologischen Aspekte des „Mittelfilms“ oder auch Genrefilms in der damaligen Filmkritik angemessen zu reflektieren.

Ein Ellen Richter-Film ohne Ellen Richter. Zugeschnitten ist DER JUXBARON ganz auf die männliche Titelrolle, für die mit Reinhold Schünzel ein Star gefunden wurde, der in den Jahren zuvor besonders in Rollen als Schurke hervorgetreten war, sich aber Mitte der 1920er Jahre in von ihm selbst inszenierten Lustspielen als Komödiant neuerfand – und sehr beliebt war. Dieser Fokus auf die männliche Hauptfigur war ganz untypisch für die Produktionen der Ellen Richter-Film, die oft schon im Titel auf einen – von Ellen Richter gespielten – weiblichen Helden hindeuten, von MARIA TUDOR (1920) und LOLA MONTEZ (1922) bis zu DIE TOLLE HERZOGIN (1925) und DIE FRAU OHNE NERVEN (1929).

In DER JUXBARON fehlt diese klare weibliche Hauptrolle – stattdessen gibt es zwei wichtige Frauen neben der Figur des Juxbarons. Die eine spielt Marlene Dietrich, die in der Rolle der wankelmütigen Sophie „eine glaubhaft millionenbegeisterte Tochter“ darstellt, zugleich aber „etwas zu warm und sympathisch ein ‚modernes‘ Mädchen.“²³ Für Dietrich sollte die Rolle ein neuer Schritt in ihrer Karriere sein: „Sie hat einen ausgezeichneten Namen, ist überall beliebt und hat stets in der ersten Linie gekämpft. [...] Marlene Dietrich ist eine Schauspielerin von großer Zukunft“, heißt es im Presseheft zum Film, in dem Dietrich unter der Überschrift „Happy end“ auch selbst zu Wort kommt.²⁴ Sie schreibt dort, dass „Reinhold Schünzel und ich [...] ein happy end“ gewollt hätten, was ihnen aber

²³ E.S.P. (Erich Palme): DER JUXBARON. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 56, 7.3.1927 und Georg Herzberg: DER JUXBARON. In: *Film-Kurier*, Nr. 55, 5.3.1927, zit. in Sudendorf (Hg.): *Marlene Dietrich*, Bd. 2, S. 97–98.

²⁴ Marlene Dietrich: Happy end. In: DER JUXBARON: Presse- und Propaganda-Heft. Hg. von der Presse- und Propagandaabteilung der Ufa. Berlin 1927, S. 7, Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv.

verwehrt wurde: „Ich durfte ihn [den Juxbaron] ja aber gar nicht lieben; ich mußte die schnöde Verräterin einer Liebe spielen, die sich nur auf zehn Millionen und nicht auf den Prachtkerl gründete. Wenn es nach mir gegangen wäre, und nach Reinhold Schünzel, dann hätten wir doch noch irgendwie zueinander gefunden. Aber – es hat nicht sollen sein!“²⁵

Zwar erklärt Marlene Dietrichs Biograph Steven Bach, diese habe eine Hauptrolle im Film innegehabt, doch im Grunde spielte Dietrich für Publikum und Kritiker nicht mehr als eine Nebenrolle.²⁶ Deutlich mehr Beachtung fand Trude Hesterberg, die zweite Frau an Schünzels Seite, die Landstreicherin Fränze. Sie sei „famos“ in ihrer Rolle als „Tippelschickse“, die sie „frisch, derb und keß“ darstelle.²⁷ „Ihm [Schünzel] und Trude Hesterberg, die mit entzückender Drolligkeit und zündendem Temperament seine Partnerin spielte, galt der aufrichtige und herzliche Beifall, der dem Film zuteil wurde“, resümierte die *Volks-Zeitung*.²⁸ Wenn es in DER JUXBARON eine wichtige Frau neben Schünzel gab, dann war dies Hesterberg und nicht Dietrich.

Während Trude Hesterberg (1892–1967) zur Entstehungszeit des Films viel bekannter war als Marlene Dietrich, ist das heute genau umgekehrt. Hesterberg spielte Theater, war Sängerin im Kabarett und in der Operette, gründete sogar eine eigene Bühne – und wirkte in fast 100 Filmen mit. Zumindest in der Filmhistoriographie ist Hesterberg dennoch ein unbeschriebenes Blatt, wohl auch, weil sie überwiegend in Nebenrollen auftrat und die Figur des Nebenrollendarstellers in der deutschen Filmforschung generell vernachlässigt wird. Bis in die 1960er Jahre arbeitete sie im Film und bekam 1962 das „Filmband in Gold für langjähriges und hervorragendes Wirken im deutschen Film“ – im gleichen Jahr wie Lil Dagover, Hans Moser und Olga Tschechowa. Bekannter als unter Filmhistorikern ist Hesterberg heute wohl unter Liebhabern des Chansons und der Revue; zahlreiche ihrer Schallplattenaufnahmen sind auf YouTube verfügbar.

Mit ihrer Rolle in DER JUXBARON verband Hesterberg den ausdrücklichen Wunsch, sich fürs Filmgeschäft zu empfehlen. Im Presseheft schreibt sie, sie wolle „ein weiblicher Schünzel“ sein und überzeugende Hochstaplerinnen und – Obacht! – Falschspielerinnen spielen. „Diese Rolle [in DER JUXBARON] möge, was ich mir von Herzen wünsche, einen Wendepunkt in meiner Laufbahn bedeuten. Vielleicht ist sie der Punkt, wo ich einhaken kann, um einmal ganz zum Film zu kommen; denn das ist mein sehnlichster Wunsch. Allerdings, es gibt noch keine rechten Rollen für mich. Die Fränze, diese nicht ganz verlotterte Vagabundin,

²⁵ Dietrich: Happy end. In: ebd., S. 11.

²⁶ Vgl. Steven Bach: *Marlene Dietrich. Life and Legend*. Minneapolis 2013, S. 72. Bach zufolge hatte Dietrich ein „second billing“ nach dem Star Reinhold Schünzel; zumindest die Werbematerialien zum Film bestätigen diese These nicht.

²⁷ j.: DER JUXBARON. In: *Germania*, Nr. 108, 5.3.1927 und E.S.P. (Erich Palme): DER JUXBARON. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 56, 7.3.1927.

²⁸ F.D.-S. (Fränze Dyck-Schnitzer): DER JUXBARON. In: *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 114, 9.3.1927.

ist nur ein Ansatz. Ich möchte die große Charge kreieren; vielleicht gibt es da einen neuen Rollentyp, der den Film bereichern und befruchten könnte.“ Ihr Ideal sei demnach „eine breit angelegte, in großen Linien gezeichnete Chargenrolle!“²⁹

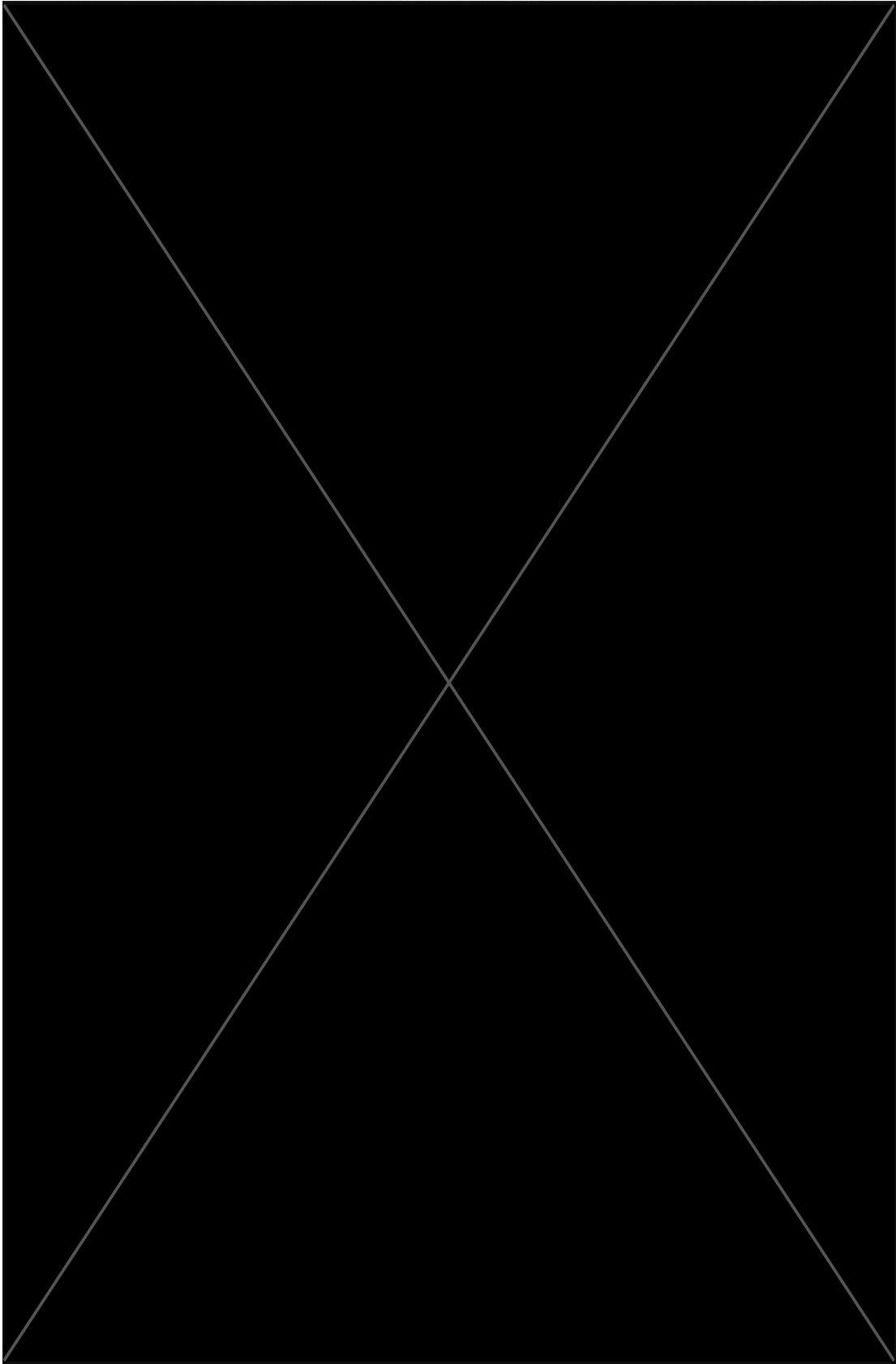
Fragt man sich heute, warum Hesterberg die Rolle der Fränze spielt und nicht Ellen Richter, gibt es eine naheliegende Antwort. Ellen Richter, Aushängeschild und Gesellschafterin der Produktionsfirma, spielte eben Hauptrollen, weshalb weder Sophie noch Fränze richtig in ihr Rollenprofil passten. Andererseits erweiterte Richter Mitte der 1920er ihr Profil: Statt primär in Abenteuerfilmen trat sie nun gelegentlich auch in heiteren oder romantisch-sentimentalen Filmen auf: Wie wenig später *DER JUXBARON* lehnte sich bereits *WIE EINST IM MAI* an eine Operette an. Mit diesem Film wurde der umgestaltete Ufa-Palast am Zoo im August 1926 und zugleich die erste Parufamet-Saison eröffnet. Im Fall dieser Operette stammte das Libretto von Rudolf Bernauer und Rudolph Schanzer und die Musik von Walter Kollo und Willy Bredschneider; die Uraufführung fand 1913 statt. In *WIE EINST IM MAI* spielt auch bereits Trude Hesterberg mit, allerdings in weniger prominenter Rolle. Die Hinwendung zu heiteren Stoffen seitens der Ellen Richter-Film hatte offenbar auch mit Willi Wolff und seiner früheren Karriere im Reich der Operette zu tun. Jedenfalls spielen 1927/28 gleich zwei Filme mit dem Star in der Hauptrolle im Milieu des Revuetheaters, *DIE SCHÖNSTEN BEINE VON BERLIN* (1927) und *MORAL* (1928) nach der Komödie von Ludwig Thoma. Die erste Parufamet-Saison markiert also auch einen Wandel im Schaffen von Richter und Wolff.

Aus filmhistorischer Sicht stellt *DER JUXBARON* eine weitere Konfrontation mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen dar, die auch viele andere Verfilmungen von Romanen, Komödien und Operetten aus der Zeit des Kaiserreichs charakterisiert, die Mitte der 1920er Jahre in großer Zahl entstanden. Teile der Kritik mögen sich daran gerieben haben, kaum aber das Zielpublikum. Zu beobachten ist hier das Fortleben älterer Inszenierungsweisen, Dramaturgien und Schauspielstile, die bewährt, effektiv und populär waren und anscheinend besonders im Bereich des „Mittelfilms“ und der Auftragsproduktion unverzichtbar schienen. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – oder auch: die Ironie der Geschichte – besteht dann darin, dass in der ersten Saison der Parufamet, die die Spitzenleistungen von drei der größten Filmstudios der Welt versprachen, eine kleine Komödie wie *DER JUXBARON* zum Einsatz kam, an der Seite von *METROPOLIS*, dem großen Dampfer, der zur Entstehungszeit eine Enttäuschung war und heute als Monument des Modernismus dasteht. Es zählt eben nicht immer das Große und Ganze der Filmgeschichte, sondern manchmal auch das Kleine und Halbe.

²⁹ Trude Hesterberg: Ein weiblicher Schünzel. In: *DER JUXBARON*: Presse- und Propagandaheft, S. 11.

DER JUXBARON

Deutschland 1927 / Produktion: Ellen Richter-Film GmbH, Berlin für Universum Film AG (Ufa), Berlin / Regie: Willi Wolff / Buch: Willi Wolff, Robert Liebmann nach der Operette *Der Juxbaron* (1913) von Alexander Sigmund Pordes-Milo und Hermann Haller; Walter Kollo (Musik), Willi Wolff (Liedtexte) / Kamera: Axel Graatkjær / Bauten: Ernst Stern / Darsteller: Reinhold Schünzel (Blaukehlchen, der Juxbaron), Trude Hesterberg (Fränze), Henry Bender (Hugo Windisch), Julia Serda (Zerline Windisch), Marlene Dietrich (Sophie, ihre Tochter), Teddy Bill (Heinz von Grabow), Colette Brettel (Hilde von Grabow), Albert Paulig (Baron von Kimmel), Karl Harbacher (Stotterwilhelm), Hermann Picha (Landstreicher), Fritz Kampers (Polizist), Heinrich Gotho (Gast im Hause von Grabow), Karl Beckmann / Verleih: Parufamet, Berlin / Drehzeit: Oktober – November 1926 (Atelier) / Drehorte: Ufa-Ateliers, Berlin-Tempelhof; Jofa-Ateliers, Berlin-Johannisthal / Zensur: Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 14.511 vom 20.12.1926, 6 Akte, 2.179 Meter, Jugendverbot / Uraufführung: 4.3.1927, Mozartsaal, Berlin Kopie: Bundesarchiv, Berlin, 35mm, 2.078 Meter



Der Schatten des Schreckens. Werbegrafik für DIE GEHEIME MACHT (Deutsche Kinemathek, Berlin)

Philipp Stiasny

Böse Bolschewisten, edle Emigranten

Die Ufa, der „Russenfilm“ und DIE GEHEIME MACHT (1928)

Wer Ende Februar 1928 am Kurfürstendamm ins Kino gehen wollte, dem konnte es passieren, dass er nicht nur zwischen Filmen, sondern auch zwischen politischen Ideologien wählen musste. Im Marmorhaus, einem der schicksten Filmpaläste Berlins, lief KONEC SANKT-PETERBURGA (DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG, 1927) von Vsevolod Pudovkin, der anlässlich des 10. Jahrestages der Oktoberrevolution vom Ersten Weltkrieg und dem Umsturz von 1917 erzählte. Unverkennbar nimmt der sowjetische Revolutionsfilm Partei für die unterdrückten Bauern, Arbeiter und Soldaten und klagt im Gegenzug die Ausbeuter an, die Industriellen und Aristokraten. Auf der anderen Straßenseite stand im ebenso prächtigen Gloria-Palast DIE GEHEIME MACHT (1928) von Erich Waschneck auf dem Programm, ein Ufa-Film, der im Milieu der russischen Emigranten in Berlin spielt und sich auf die Seite der früheren Elite des Zarenreichs schlägt. Bevor es am Ende zur Verbindung von erblichem Adel und neuem Geld-Adel kommt und die verarmte russische Prinzessin Sinaide an der Seite des Industriellensohnes Edward glücklich wird, verbreitet ein sowjetischer Geheimagent, der Mörder und Vergewaltiger Sajenko, Angst und Schrecken unter den Emigranten. Zwischen Kommunismus und Antikommunismus lagen, so scheint es, in den Berliner Kinos nur ein paar Schritte: In der Presse forderten die einen das Verbot von „Bolschewistenfilmen“ wie DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG, damit sie „das Gift der bolschewistischen Propaganda“ nicht in immer weitere Kreise trügen, andere sahen in DIE GEHEIME MACHT einen „Antibolschewistenfilm“.¹

Im Frühjahr 1927, ein Jahr vor der Premiere von DIE GEHEIME MACHT, hatte der deutschnationale Unternehmer und Politiker Alfred Hugenberg die Ufa übernommen. Die neue Leitung hegte keine Sympathien für sowjetische Propaganda, und es überraschte deshalb niemanden, dass sie ihr im eigenen Film ein sentimentales und von nostalgischen Klischees geprägtes Bild der russischen Emigration in Berlin gegenüberstellte.² Eine Überraschung war

¹ DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG. In: *Neue Preußische Zeitung*, Nr. 109, 4.3.1928 und -ma. (Frank Maraun, d.i. Erwin Goelz); DIE GEHEIME MACHT. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 107, 3.3.1928.

² Etwaige antibolschewistische Einstellungen in der Ufa-Leitung hinderten diese zumindest nicht daran, 1928/29 weitere Filme in die Sowjetunion zu exportieren, wenn auch in vergleichsweise kleiner Zahl. Vgl. die Liste deutscher Filme im sowjetischen Verleih in Oksana Bulgakowa (Hg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin 1995, S. 281–289, hier S. 286–287.

dagegen der aufwendig produzierte Spielfilm, den die Ufa nur drei Monate früher herausgebracht hatte: G. W. Pabsts *DIE LIEBE DER JEANNE NEY* (1927) nach einem 1924 zuerst auf Russisch und 1926 auf Deutsch erschienenen Roman des russischen Schriftstellers Ilja Ehrenburg. Wie *DIE GEHEIME MACHT* dreht sich auch *DIE LIEBE DER JEANNE NEY* um russische Emigranten und sowjetische Agenten, doch mit umgekehrten Vorzeichen. Zeichnet Waschneck den Vertreter der Sowjetmacht als geradezu diabolischen Schurken, so erscheint der bolschewistische Revolutionär und Sowjetagent bei Pabst als ungebrochener positiver Held, und es ist sein Gegenspieler, ein ehemaliger Spitzel der Weißgardisten, der ein Dieb und Mörder ist. Kurz nacheinander entstanden hier 1927/28 zwei Ufa-Filme, deren Handlung große Ähnlichkeit aufwies und die doch so verschieden waren.

Die Ufa und die „Russenfille“. Gemeinsam haben *DIE LIEBE DER JEANNE NEY*, *DIE GEHEIME MACHT* und *DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG*, dass sie alle im Kontext einer internationalen Welle von „Russenfille“ entstanden, die zehn Jahre nach der Oktoberrevolution in die Kinos schwappte. Subsummiert wurden unter dem Begriff „Russenfille“ alle möglichen Filme, die in Russland spielten oder aus der russischen Literatur schöpften, an denen russische Filmschaffende bzw. Filmschaffende aus dem ehemaligen Zarenreich mitwirkten (also etwa auch Ukrainer und Balten) und nicht zuletzt die sowjetischen Revolutionsfilme. Der größte Teil dieser „Russenfille“ stammte aus Hollywood, Frankreich und Deutschland. Zwar streiften einige davon auch die Revolutionszeit, doch überwiegend handelte es sich um Adaptionen von älteren russischen Romanen, etwa von Puschkina und Tolstoi, um Melodramen aus der Zarenzeit mit Großfürsten, Prinzessinnen und Anarchisten, die in vergangener Pracht und Konflikten von vorgestern schwelgten.³

Die heute bekanntesten „Russenfille“ aus dieser Zeit sind die sowjetischen Revolutionsfilme, vor allem *DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG* und Sergej Eisensteins *BRONENOSEC POTEMKIN* (*PANZERKREUZER POTEMKIN*, 1925) und *OKTJABR'* (*OKTOBER*, 1928). Ihre Zahl war zwar klein, doch sie erregten wegen ihrer ästhetischen Sprengkraft und entschlossenen Parteinahme für die Namenlosen großes Aufsehen und riefen vielfach die Zensurbehörden auf den Plan. Sie sind es, die den Diskurs über die „Russenfille“ bestimmten und weiterhin bestimmen.

Auf diese sowjetischen Filme bezieht sich Siegfried Kracauer in seinen Ausführungen zu *DIE LIEBE DER JEANNE NEY*. Ihm zufolge wollte die Ufa „von der

³ Vgl. u.a. Oksana Bulgakowa: The “Russian Vogue” in Europe and Hollywood: The Transformation of Russian Stereotypes through the 1920s. In: *The Russian Review*, Nr. 2, April 2005, S. 211–235 sowie Dies.: Zar Iwan, Raskolnikoff, rote Matrosen. Russische „Wellen“ im deutschen Film. In: Gerd Koenen, Lew Kopelew (Hg.): *Deutschland und die russische Revolution 1917–1924*. München 1998, S. 676–702.

russischen Mode profitieren“, die damals für Furore sorgte.⁴ Dem Roman von Ehrenburg, dessen Verfilmungsrechte sie „vermutlich wegen seiner farbigen Handlung und des Anflugs von Melodramatik“ gekauft habe, entzog sie aber „radikal alles politische und moralische Gift“.⁵ Den kommunistischen Helden porträtierte man in der „feigen Ufa-Fassung“ zum Schluss sogar in einer Kirche als „potentiellen Konvertiten“. Zwei gegenläufige Tendenzen erkannte Kracauer hier: Einerseits sei die Darstellung des russischen Bürgerkriegs „stark von Eisenstein und Pudowkin beeinflusst“, andererseits habe die Ufa den Regisseur „angewiesen, seinen Film ‚im amerikanischen Stil‘ zu inszenieren“: Die „Konzessionen an Hollywood“ kämen etwa in den kriminalistischen Teilen des Films und gewissen komischen Gags zum Ausdruck.⁶ Das gilt auch für die Konfliktlösung, das fast schon obligatorische Happy End und die Schnitttechnik. All das änderte nichts daran, dass *DIE LIEBE DER JEANNE NEY* „im Ufa-Programm ein Außenseiter“ war, urteilt Christiane Mückenberger – eine Aussage, die mit Blick auf die polarisierende Figuren- und Milieuzzeichnung ebenso für *DIE GEHEIME MACHT* zutrifft.⁷

Nicht das Konventionelle, sondern das Besondere an Pabsts Film betont auch Hans-Joachim Schlegel, der dies vor allem auf die Darstellung der Russen bezieht: „Indem *DIE LIEBE DER JEANNE NEY* im russischen Revolutionär einen durchaus liebens- und ehrenwerten Menschen entdecken läßt, konterkariert [der Film] ein Feindbild aus alter Weltkriegspropaganda und neuen Ängsten vor einer aus Sowjetrußland drohenden ‚jüdisch-bolschewistischen Weltverschwörung‘. Mit einer Propagierung der Weltrevolution hat so etwas natürlich überhaupt nichts zu tun, wohl aber mit den Idealen von Brüderlichkeit und Versöhnung des Trennenden.“⁸ Die Verfilmung blieb, so Schlegel, „trotz aller Zensur- und Produzenteneingriffe [...] gerade durch ihre Verbindung mit melodramatischen Genre-Mustern

⁴ Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M. 1979, S. 182. Klaus Kreimeier schreibt, dass die Ufa von den „Russensfilmen“ beeindruckt gewesen sei und „gedachte, sie einerseits mit Hilfe der ‚Emigrantenf়ilme‘ politisch zu neutralisieren, andererseits durch Nachahmung ihrer avancierten Kamera- und Montagetechnik aus ihrem Erfolg Nutzen zu ziehen.“ Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München, Wien 1992, S. 200–201. Belege für diese Absicht der Ufa führt Kreimeier nicht an.

⁵ Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 182–183. Die folgenden Zitate ebd., S. 183.

⁶ Ebd., S. 184. Auf die dem Film zugrunde liegende Reibung zwischen „russischen“ bzw. „sowjetischen“ und „amerikanischen“ Elementen geht ausführlicher ein David Bathrick: *Melodrama, History, and Dickens: THE LOVE OF JEANNE NEY (1927)*. In: Eric Rentschler (Hg.): *The Films of G.W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*. New Brunswick (N.J.), London 1990, S. 52–61.

⁷ ch.m. (Christiane Mückenberger): *DIE LIEBE DER JEANNE NEY*. In: Günther Dahlke, Günter Karl (Hg.): *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*. Berlin (Ost) 1988, S. 160–162, hier S. 162.

⁸ Hans-Joachim Schlegel: *Terra incognita. Die Rußlandbilder des Georg Wilhelm Pabst*. In: Wolfgang Jacobsen (Hg.): *G.W. Pabst*. Berlin 1997, S. 211–222, hier S. 217. Die folgenden Zitate ebd.

ein taktisches Manöver gegen die Rußland- und Revolutionsängste des deutschen Kleinbürgers“, was „in einer Produktion der erzkonservativen Ufa“ nur mit dem „ganz erstaunlichen Erfolg russischer Revolutionsfilme“ zu erklären sei.

Wie passt hier DIE GEHEIME MACHT ins Bild? Auch mit diesem Film reagierte die Ufa, wie zuvor mit DIE LIEBE DER JEANNE NEY, auf die „Russenfilme“ und speziell auf die aktuellen Importe aus der Sowjetunion. Sie setzte aber, anders als im vorangegangenen Film, ganz auf eine Form, die der *Film-Kurier* mit „Made à la Hollywood“ umschrieb.⁹ Rückblickend scheint es, als habe die Ufa in der Übergangsphase zu Hugenberg kurzzeitig eine ambivalente Haltung zur Sowjetunion zugelassen. Diese Haltung kam in DIE LIEBE DER JEANNE NEY zum Ausdruck, was wenig später wohl als Fehler oder Schwäche bewertet wurde. So erklärt sich vielleicht, warum die Ufa mit DIE GEHEIME MACHT einen Film drehte, der sich auch, aber nicht primär gegen die sowjetischen Revolutionsfilme richtete, sondern sich vor allem von DIE LIEBE DER JEANNE NEY distanzierte.¹⁰ So betrachtet, ist der Film ein Dementi, ein Gegenfilm. Zugleich ist er eine verqualmte Mischung aus Politthriller und Rape-Revenge-Film, nicht weit entfernt von einem B-Film amerikanischer Bauart.¹¹

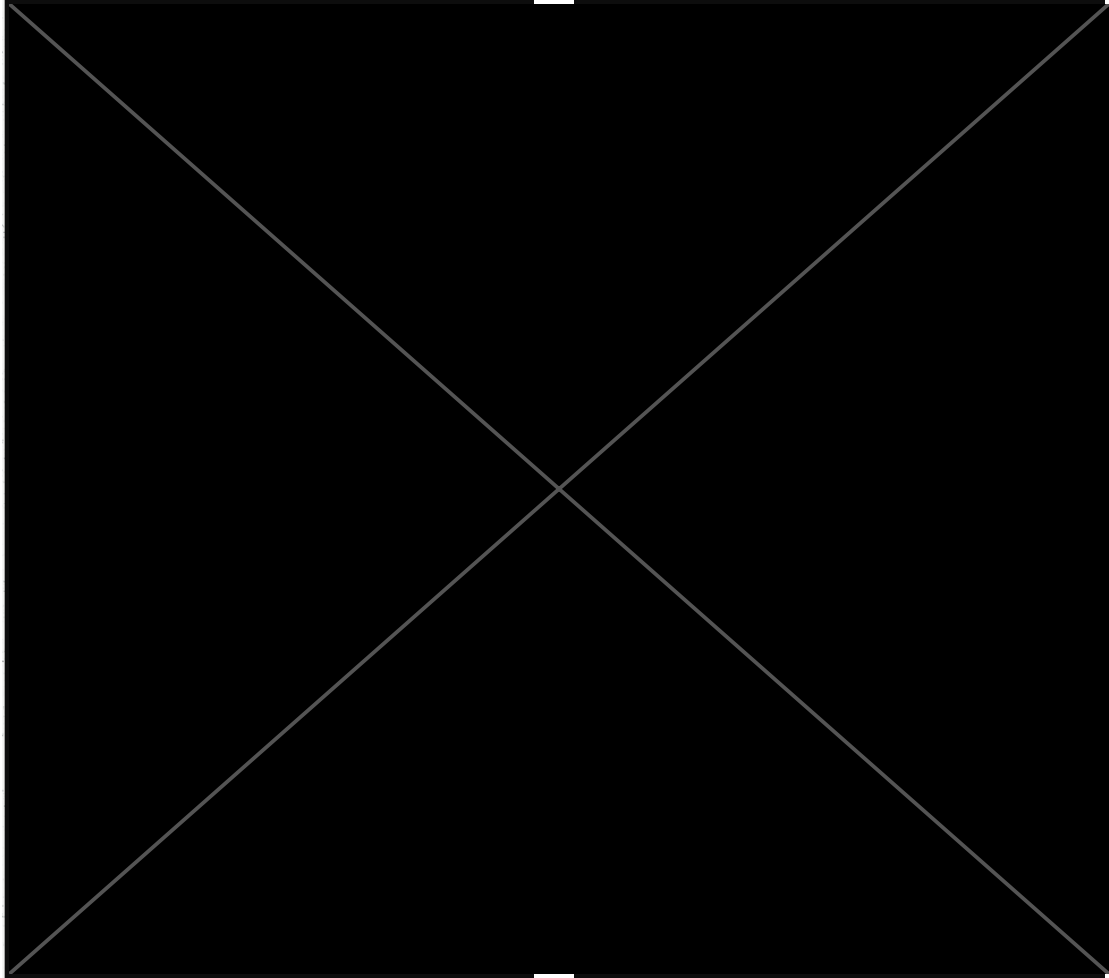
Tränen für 20 Mark. Die Ufa schwamm mit auf der Welle der „Russenfilme“.¹² DIE LIEBE DER JEANNE NEY und DIE GEHEIME MACHT schlugen dabei eine Brücke von der Revolutionszeit in Russland in die Gegenwart des Exils in Paris bzw. Berlin. Der

⁹ Ernst Jäger: DIE GEHEIME MACHT. In: *Film-Kurier*, Nr. 53, 1.3.1928.

¹⁰ DIE LIEBE DER JEANNE NEY wurde zwischen Mai und August 1927 gedreht; als im September die ersten Ankündigungen für DIE GEHEIME MACHT erschienen, dürfte zumindest die Ufa-Leitung bereits eine genaue Vorstellung von Pabsts Film gehabt haben. Vgl. die Ankündigung von DIE GEHEIME MACHT in *Neues aus der Parufamet*, Nr. 52, 9.9.1927, abgedruckt in Patrick Rössler: *Werben für METROPOLIS. „Neues von der Parufamet“ 1926/27 – ein Zirkular für Kinobesitzer und die Presse*. Berlin 2018, S. 255.

¹¹ Als begriffliches Äquivalent für B-Film kann hier die Ende der 1920er Jahre in der Filmpresse nur noch ironisch-pejorativ verwendete Bezeichnung „Kintopp“ verstanden werden: „Nichts gegen die Erfordernisse des typischen ‚Kintopp‘. Wenn aber die größte deutsche Firma dergleichen in ihrem vornehmsten Theater am Kurfürstendamm herausbringt, lassen sich Bedenken nicht unterdrücken.“ Dr. Roland Schacht: DIE GEHEIME MACHT. In: *B.Z. am Mittag*, Nr. 61, 1.3.1928.

¹² Zum „Russenfilm“ trug die Ufa auf unterschiedliche Weise bei. So ging sie 1927 eine Kooperation mit der französischen Firma Ciné-Alliance von Gregor Rabinowitsch und Noé Bloch ein, zwei Produzenten, die nach dem Zusammenbruch des Zarenreiches nach Frankreich emigriert waren und dort einen wichtigen Teil des russischen Filmexils bildeten. Aus der Kooperation resultierten u.a. die Großfilme GEHEIMNISSE DES ORIENTS (1928) und DER WEISSE TEUFEL (1930). Vgl. u.a. Michael Töteberg: *Geschäftsgeheimnisse. Gregor Rabinowitsch und die Ufa-Russen-Allianz*. In: Jörg Schöning (Red.): *Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920–1930*. München 1995, S. 83–93. Außerdem drehte die Ufa etliche Filme, die im russischen Milieu spielten, v.a. in der Vorkriegszeit. Vgl. u.a. DER LETZTE WALZER (1927) von Artur Robison, HOCHVERRAT (1929) von Johannes Meyer und DIE WUNDERBARE LÜGE DER NINA PETROWNA (1929) von Hanns Schwarz.



Ein internationaler Stoff. Anzeigen für DIE GEHEIME MACHT aus *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro) vom 5. Oktober 1928 und der Emigrantenzeitung *Rul'* (Berlin) vom 1. März 1928.

Fokus lag auf dramatischer Handlung samt Liebesgeschichte, und man verzichtete auf komplexe Figuren. In beiden Fällen wirkten russische Emigranten mit, jedoch nicht in größerer Zahl und nicht in den zentralen Bereichen der Produktion: Bei DIE LIEBE DER JEANNE NEY betraf das u. a. den Regieassistenten Mark Sorkin, den Filmarchitekten Victor Trivas und den Schauspieler Wladimir Sokoloff, bei DIE GEHEIME MACHT den Filmarchitekten Jacek Rotmil und die Nebendarsteller Alexander Murski und Ossip Damartoff.¹³ Die russischsprachige Emigrantenzeitung *Rul'* aus Berlin betonte bei DIE GEHEIME MACHT zudem, dass sich der deutsche Regisseur russische Emigranten zur Hilfe geholt habe, die – angesichts einer ansonsten ganz unrealistischen Geschichte – für eine gewisse Authentizität gesorgt hätten.¹⁴

¹³ Ferdinand von Alten, der einen emigrierten Attaché spielt, wurde in St. Petersburg geboren.

¹⁴ Vgl. G.G.: DIE GEHEIME MACHT. In: *Rul'*, Nr. 2212, 6.3.1928. Ich danke Jürgen Dittrich für seine Übersetzung.

In Deutschland lebten zu diesem Zeitpunkt rund 150.000 Emigranten aus Russland im Exil, viele davon in Berlin, vornehmlich in Charlottenburg.¹⁵ Ausgelöst durch die Oktoberrevolution und die Wirren des Russischen Bürgerkriegs, aber auch durch antijüdische Pogrome, war es nach dem Ersten Weltkrieg zu einer stark anwachsenden Emigration von Russen nach Deutschland gekommen. 1919 sollen sich zwischen 60.000 und 80.000 russische Emigranten in Deutschland aufgehalten haben, 1920 bereits 560.000, 1923 600.000. Allein in Berlin sollen Anfang der 1920er Jahre ca. 350.000 russische Emigranten gelebt haben, unter ihnen auch Ilja Ehrenburg und seine Schriftstellerkollegen Vladimir Nabokov und Viktor Šklovskij. Dutzende russischsprachige Zeitungen bildeten die Meinungsvielfalt, die politischen Differenzen und die besondere Kultur der russischen Emigranten ab. Homogen war diese große Gruppe nie, weder in sozialer noch in politischer Hinsicht.

Ein Teil dieser Emigranten erhielt anfangs offenbar finanzielle Unterstützung von internationalen Hilfsorganisationen; und wenn diese Hilfe in Dollar oder Schweizer Franken, also in harter Währung, ausgezahlt wurde, so konnten sich die Emigranten damit in Zeiten der Inflation gut über Wasser halten. Ihre Situation änderte sich deutlich 1923/24, weil die Sowjetunion nach den Rapallo-Verträgen von Deutschland als ein Staat anerkannt wurde, mit dem man freundschaftliche Beziehungen pflegte, Handel trieb und geheime militärische Projekte verfolgte – wie es zuletzt die Fernsehserie *BABYLON BERLIN* (2017) publikumswirksam ausmalte. Die Emigranten, die vorher als politische Flüchtlinge galten, wurden durch die Aufnahme diplomatischer Beziehungen zu Staatenlosen: Ein Pass der neuen sowjetischen Behörden kam für sie nicht in Frage; und einen deutschen Pass bekamen sie auch nicht. Viele russische Emigranten zogen deshalb weiter nach Westeuropa und Amerika. Die Emigranten, die in Deutschland blieben, schlugen sich auf verschiedenste Weise durch, teilweise auch als Komparsen beim Film. Als Filmkomparsen „wurde der russische Emigrant [...] zu einer genauso fest etablierten Klischeefigur wie der russische Offizier als Taxifahrer oder der Fürst als Kellner“.¹⁶ Einen russischen Offizier, der nun Statist am Revuetheater ist und dessen Bursche nun Taxi fährt, trifft man etwa in Wilhelm Thieles Ufa-Produktion *DIE DAME MIT DER MASKE* (1928) und einen russischen Grafen, der nun Kellner ist, in Robert Lands Operettenfilm *ICH KÜSSE IHRE HAND, MADAME* (1929).

¹⁵ Zu den Zahlen hier und nachfolgend vgl. Oksana Bulgakowa: Russische Film-Emigration in Deutschland: Schicksale und Filme. In: Dies. (Hg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin 1995, S. 115–132, hier S. 129, Anm. 1. Zur Soziologie und Kultur der russischen Emigration in Deutschland vgl. u.a. Karl Schlögel (Hg.): *Russische Emigration in Deutschland 1918–1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg*. Berlin 1995 und Ders.: *Das russische Berlin. Ostbahnhof Europas*. München 2007.

¹⁶ Bulgakowa: Russische Film-Emigration in Deutschland, S. 117. Auch Nabokov betätigte sich als Filmkomparsen, vgl. ebd. S. 119–120.

Zum Einsatz kamen russische Komparsen auch in *DIE LIEBE DER JEANNE NEY* und *DIE GEHEIME MACHT*. Laut Ehrenburg, der sich von der Verfilmung seines Romans scharf distanzierte, engagierte die Ufa weißgardistische Offiziere, die unter General Anton Ivanovič Denikin gedient hatten, für die Szene des Saufgelages zu Beginn: „Sie hatten ihre Uniformen aufbewahrt. Schwer zu sagen, worauf sie hofften: auf die Restauration oder auf ein Filmengagement. Auf den Schultern funkelten die Epauletten, [...] auf den Ärmeln prangten die Totenschädel der ‚Todesbataillone‘.“¹⁷

Für die *Rote Fahne*, die Zeitung der auf Stalins Kurs eingeschworenen KPD, waren die Russen im Exil nichts als „zivilisierte Schmarotzer“: „Tagsüber verschachern die russischen Emigranten Staubsauger und Pferdedüngemittel, putzen Silber und klopfen Teppiche. Aber das sind nur wenige. Die Mehrzahl wälzt sich bis zum späten Nachmittag im Pensionsbett, lebt von Rennwetten und Zimmervermietungen, von Spielgewinnen, Betrug, Spekulation, Prostitution und vom Schnorren. [...] Abends erwachen sie zu ihrem alten Leben: Von der schäbigen Eleganz dieser weißgardistischen Knaben und Mädchen aus der Fremde wimmelt es in den Cafés am Bayrischen Platz, in den Dielen und Bars des westlichen Westens. Die einen sitzen im russischen Originalkostüm auf dem Podium und klimpern russische Volksweisen [...]. Die anderen spielen mit Schminke und Puder [...] und werden im Zunge-Umdrehen aus simplen Leutnants zu Hauptleuten, Majoren und – wenn ihnen der Vollbart gewachsen ist – auch zu Generalen.“¹⁸

Über *DIE GEHEIME MACHT* heißt es dann in der *Roten Fahne*: „Eine wundervolle Filmidee hat Herr Hugenberg gehabt: Glanz und Elend der Emigranten, ihre Sehnsucht und ihr endliches Glück durch reiche Heirat zu zeigen. [...] Das Ding wurde gedreht: Gute Zeiten kamen für die Stammgäste von Tari Bari: Gegen 20 Mark Tagesspesen flossen Tränen noch und noch, flossen die Tränen der Sehnsucht nach dem milchenden Mütterchen Rußland, den Rubelchen des Zaren aller Reußen.“¹⁹

Sajenko und Sinaide. Wie *DIE LIEBE DER JEANNE NEY* beginnt *DIE GEHEIME MACHT* in der Phase des Umsturzes in Russland – und wie in *DIE LIEBE DER JEANNE NEY* entwickelt sich daraus eine Geschichte, die Ländergrenzen überschreitet, melo-

¹⁷ Ilja Ehrenburg: *Menschen – Jahre – Leben*. München 1962, S. 662ff., hier zit. nach Kreimeier: *Die Ufa-Story*, S. 202. Auch soll ein General der Weißgardisten, Andrej Grigor'evič Škuro, als Berater fungiert haben. Zu Ehrenburgs Ablehnung des Films vgl. seine von Hans-Michael Bock annotierten Äußerungen in: Jeannes Tränen. Ilja Ehrenburg über *DIE LIEBE DER JEANNE NEY*. In: Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hg.): *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*. Frankfurt a.M. 1992, S. 186–189.

¹⁸ Slang (Fritz Hampel): Sinaide hat Sehnsucht. In: *Rote Fahne*, Nr. 54, 3.3.1928, wiederabgedruckt in Fritz Hampel (Slang): *Panoptikum von vorgestern*. Berlin (Ost) 1982, S. 219–222.

¹⁹ Ebd. Das Tary Bary war ein deutsch-russisches Restaurant in der Nürnberger Straße.

dramatische und kriminalistische Versatzstücke besitzt und deren Dramaturgie ganz auf Spannung, Suspense und schließlich Rettung zielt.

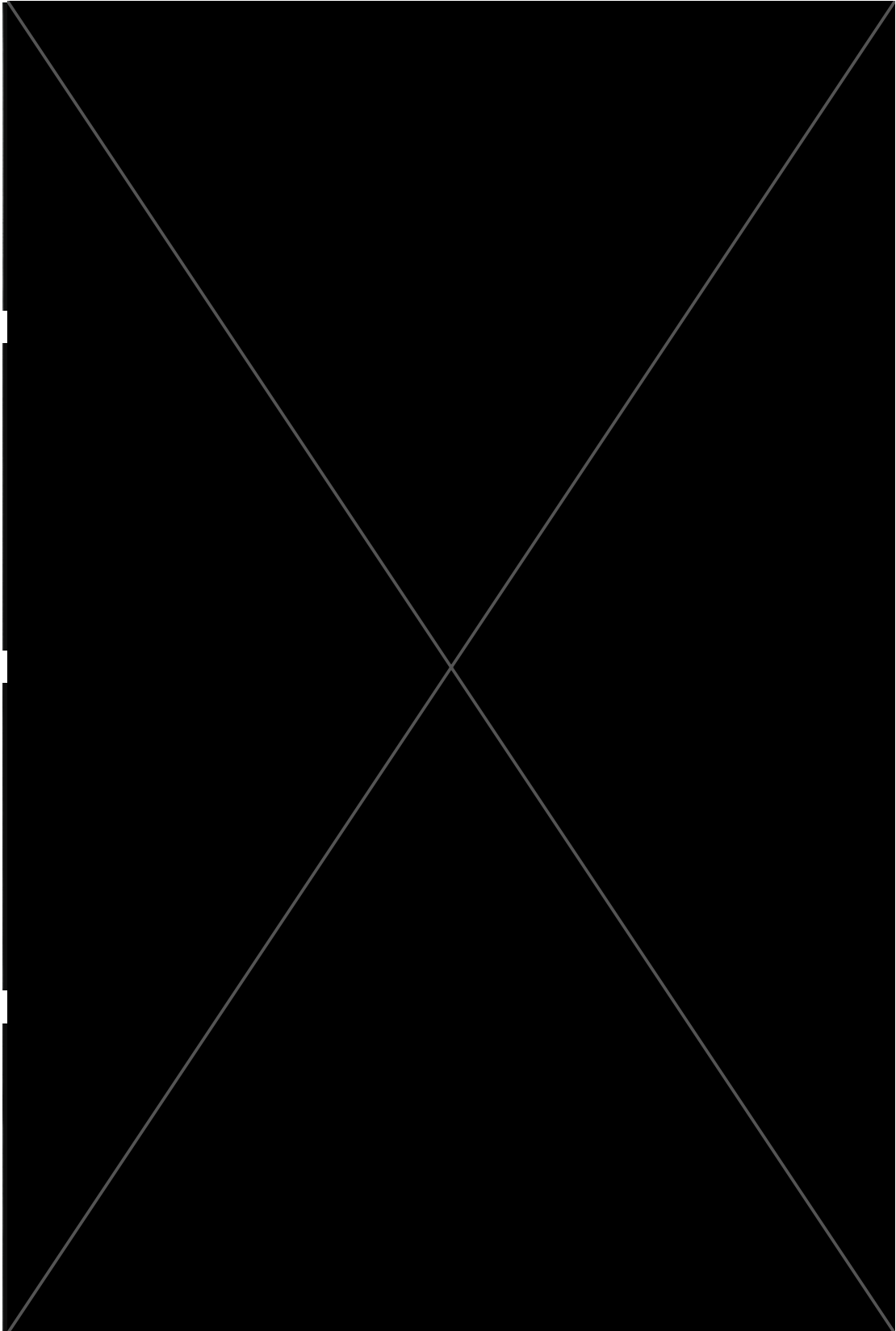
Den Anfang bildet eine Rückblende: Im Schutze der Nacht stürmt eine Horde bewaffneter Revolutionäre unter der Führung des Matrosen Sajenko (Michael Bohnen) den Palast eines Fürsten, wo Sajenko den wehrlosen Schlossherrn auf der Freitreppe erschlägt, worin man mit etwas Fantasie eine Paraphrase von PANZERKREUZER POTESKIN sehen kann: Hier flutet der revolutionäre Mob schnell die Treppe herauf, wo bei Eisenstein die konterrevolutionäre Armee zeitlich in die Länge gestreckt die Stufen in Odessa herabmarschierte. Schließlich dringt Sajenko in das Gemach der Tochter des Schlossherrn ein, der Prinzessin Sinaide (Suzy Vernon). Die anschließende Vergewaltigung wird nicht gezeigt, die spätere Flucht nur angedeutet.

Ein Sprung in die Gegenwart. Sinaide steht in Berlin im russischen Restaurant „Fremder Vogel“ hinterm Tresen, in dem neben ihr auch noch andere Emigranten arbeiten. Unter dem Zaren hatten sie hohe militärische Ränge und Ämter inne, nun sind sie Portier, Küchenhilfe, Musiker und Taxifahrer. Bei Tee, Balalaikaklängen, Tanz und Gesang pflegen sie ihre Erinnerungen an Russland. „Nur wenige Straßen weiter hatten die neuen Machthaber der verlorenen Heimat ihre Handelsvertretung errichtet“, heißt in einem Zwischentitel, den die Berliner Film-Prüfstelle monierte. Das Wort „Handelsvertretung“, das zu sehr an die sowjetischen Handelsvertretungen erinnerte, die ab 1920 im Ausland das Außenhandelsmonopol der neugegründeten UdSSR repräsentierten, musste durch „Handelsbüro“ ersetzt werden.²⁰ Für dieses „Handelsbüro“ arbeitet der Emigrant Mirov (Walter Rilla), der zwar im Dienst der Moskauer Regierung steht, aber Bestechungsgelder der Harland-Werke annimmt und seine Mutter aus Russland nach Deutschland holen will. Er verkehrt auch im „Fremden Vogel“ und verbindet so das Milieu der Emigranten und der neuen sowjetischen Staatsmacht. Zu einem Dauergast im „Fremden Vogel“ wird auch Edward Harland (Henry Stuart), dessen Vater Besitzer der Harland-Werke ist. Er lernt dort Sinaide kennen, und sie verlieben sich

Als ein Mann der „Geheimen Kommission“ eintrifft, bekommt es Mirov mit der Angst: Der Neuankömmling ist niemand anders als der Mörder und Vergewaltiger Sajenko. Eingeführt wird er so: „... beim Umsturz war er Henker ... jetzt ist er Vollzugskommissar!“²¹ Beim Besuch des „Fremden Vogel“ begegnet Sajenko Sinaide, die ihren Peiniger sofort wiedererkennt. Sie ist schockiert und wird von der traumatischen Erinnerung an ihre Vergewaltigung beinahe gelähmt. Die ohnehin eng miteinander verbandelten Emigranten fassen gemeinsam den Plan, Rache zu üben und Sajenko in eine tödliche Falle zu locken. Sinaide soll ihn mit

²⁰ Zulassungskarte DIE GEHEIME MACHT, Prüf-Nr. 17973 vom 25.1.2918, Bundesarchiv, R 9346/B.17973, hier Akt I, Titel 13. Zwischentitel werden nachfolgend hieraus zitiert.

²¹ Auch diesen Zwischentitel monierte die Film-Prüfstelle und erlaubte stattdessen nur die schwammige Formulierung „Jetzt steht er in den Diensten der Geheimkontrolle“.



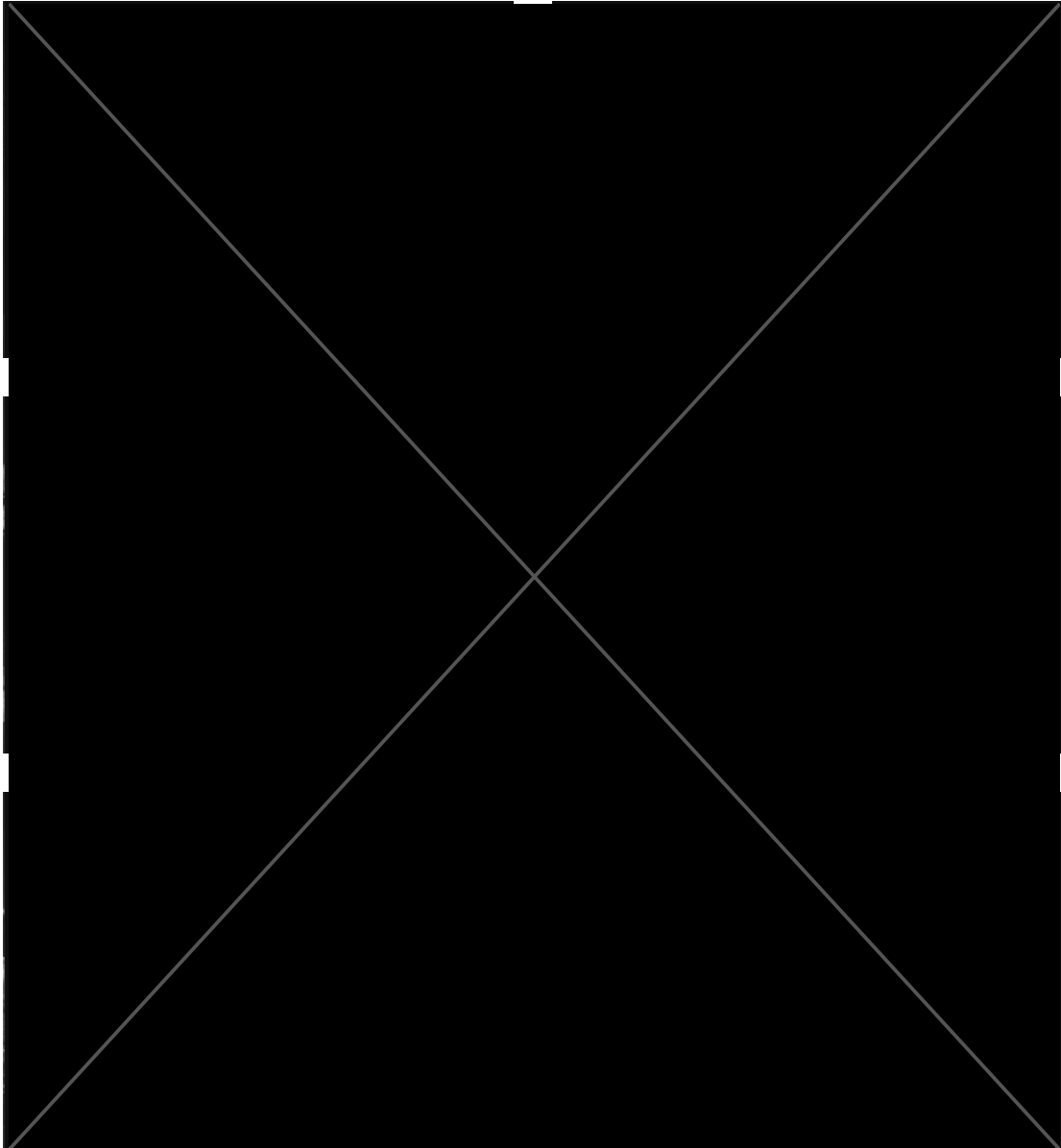
Vielsagende Blicke in DIE GEHEIME MACHT. Michael Bohnen als Vergewaltiger, der schließlich besiegt wird, und Suzy Vernon als gepeinigte Frau, die zum Racheengel mutiert.

Tanz und Schmeichelei dazu verführen, dass er selbst auch Bestechungsgelder der Harland-Werke annimmt. Der Plan geht schließlich auf, doch Sajenko kann im Auto fliehen, verfolgt von einem Flugzeug. Erst an der Grenze wird er eingeholt. Als ihm seine eigene Bestechlichkeit bewiesen wird und die Auslieferung an die sowjetische Geheimpolizei droht, erschießt er sich.

Die weibliche Unschuld und melancholische Schönheit Sinaides triumphieren am Ende über die Bosheit und Zerstörungswut Sajenkos, dem sein fleischliches Verlangen zum Verhängnis wird. Wie die wenigen, aber signifikanten Eingriffe der Film-Prüfstelle zeigen, sollte verhindert werden, dass der Kampf zwischen Sinaide und Sajenko allzu eindeutig als Kampf zwischen Vertretern der Sowjetunion und der Gruppe der Exilrussen erschien. Zwar trugen die sowjetischen Revolutionsfilme erheblich zu einer Politisierung des Kinoangebots und damit potentiell zu einer weiteren Spaltung des Publikums bei, doch im Allgemeinen waren politische Stellungnahmen, die gegen Sensibilitäten von Völkern und Staaten verstießen, aus behördlicher, außen- und wirtschaftspolitischer Sicht im Kino unerwünscht. Vor allem aber galt Politik im Kino als schlecht fürs Geschäft. Das erklärt, warum in den Zwischentiteln weder von der Sowjetunion noch von der berüchtigten Geheimpolizei direkt die Rede ist, die eigentlich gemeinten Zusammenhänge jedem halbwegs informierten Zuschauer aber sofort klar waren. Als Sajenko einmal sein hinterm Revers verstecktes Abzeichen vorweist, sind darauf die Buchstaben IPG zu lesen: Gemeint ist GPU, wie aus dem Kontext unschwer hervorgeht. Um trotzdem keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, verriet die *Tägliche Rundschau*, was der rätselhafte Titel bedeutet: „Die geheime Macht ist die Tscheka oder GPU.“²²

„Made à la Hollywood.“ Mit Blick auf Stoff, Milieu und Personal können DIE LIEBE DER JEANNE NEY und DIE GEHEIME MACHT als Ausläufer der „Russensfilme“ bezeichnet werden. Nicht im Widerspruch dazu waren beide Filme aber primär Produktionen für den internationalen Markt, der schon damals fast vollständig von den Hollywood-Studios dominiert wurde und recht klare Erwartungen hatte, was Glamour, Genrezuordnungen und narrative Ökonomie anging. Von einigen europäischen Großproduktionen abgesehen, könnte man zugespitzt sagen: Je internationaler ein Film geplant war, desto amerikanischer sah er im Erfolgsfall aus. Auch bei der Ufa war es deshalb vielfach üblich, Filme international zu besetzen. Die Hauptdarsteller von Pabsts Film, Édith Jéhanne und Uno Henning, stammten aus Frankreich und Schweden und Suzy Vernon und Henry Stuart in DIE GEHEIME MACHT aus Frankreich und Großbritannien; die Niederländerin Truus van Aalten spielte eine Nebenrolle. Auch zwei deutsche Stars wirkten mit: Brigitte Helm bei

²² R.: DIE GEHEIME MACHT. In: *Tägliche Rundschau*, Nr. 109, 4.3.1928. Die *Rote Fahne* bezeichnete Sajenko als „Beauftragten der GPU, der sowjetrussischen Geheimpolizei“; Slang (Fritz Hampel): Sinaide hat Sehnsucht. In: *Rote Fahne*, Nr. 54, 3.3.1928. Von einem „Tschekisten“ spricht H.H. (Hanns Horkheimer): Gloria-Palast: GEHEIME MACHT. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 109, 4.3.1928.



Das Restaurant „Fremder Vogel“ als Treffpunkt der russischen Emigranten. Max Magnus spielt Balalaika, Suzy Vernon schenkt Tee ein und Leopold Kramer lernt als ehemaliger Fürst das Kartoffelschälen. Im Hinterzimmer beim Klavier formt sich die Verschwörung gegen Sajenko.

Pabst, Michael Bohnen, der den überlebensgroßen Schurken Sajenko spielt, bei Waschneck. Eine internationale Berühmtheit war Bohnen nicht als Schauspieler, sondern vor allem als Opernsänger, der 1922 bis 1933 auch an der New Yorker Metropolitan Opera sang. Hinweise auf seinen sensationellen Auftritt in der New Yorker Produktion von Ernst Kreneks Jazz-Oper *Johnny spielt auf* von 1929 finden sich denn auch in amerikanischen Besprechungen des Films.²³

²³ Vgl. u.a. At Little Theater. In: *The Sun* (Baltimore), 12.5.1929 und SAJENKO THE SOVIET. In: *Motion Picture News* (New York), Nr. 21, 25.5.1929.

Wenn die Ufa, wie Kracauer schreibt, von Pabst einen Film „im amerikanischen Stil“ forderte, so galt das wohl erst recht für *Waschneck* und *DIE GEHEIME MACHT*.²⁴ Darauf hob auch Ernst Jäger im *Film-Kurier* ab: „Made à la Hollywood – der früheren Ufaschule Tradition, optisch-technisch zu arbeiten, die deutsche Besonderheit, der Kamera vor den Schauspielern den Vorrang einzuräumen, wurde fallengelassen. Einer bühnen- und filmbühnengeübten Schauspielerschar vertraut man die amerikanisierte Handlung an, mit dem Regisseur als Einüber, und dem Kameramann als passiv-korrektem Photographen. Die Handlung wird durch die Parallele mit dem Weißrussentum und der Handelsvertretung [...] sensationell gefärbt. Die gleiche Karikatur des Auslandes ist man aber gerade von Hollywood aus gegenüber den Chinesen und Österreichern, den Bolschewisten und den deutschen Soldaten gewöhnt: man ersetzt die Psychologie, die Objektivität durch die typisierende Phantasiezeichnung. [...] Nichts von Lebensnähe, von Aktualität ... zeigt doch das Drehbuch, die sentimentale, brutale, erotische Mischung eines Kinostücks, wie man an Metro- und Paramountfabrikate Anschluß sucht. Weltmarktfilm, der Nachfrage entsprechend. Die Nachfrage für Antibolschewistenstimmung besteht. Emigrantenschicksale sind noch immer begehrt.“²⁵

Was Jäger hier durchaus polemisch beschreibt, hätte ein Paradigmenwechsel bei der Ufa sein können: Anstatt weiter übermäßig teure und künstlerisch innovative, kommerziell jedoch kaum oder gar nicht erfolgreiche Großfilme im Stil der „früheren Ufaschule“ zu produzieren, hätte die Ufa verstärkt auf „amerikanisierte“, „typisierte“ Genrefilme setzen können, speziell auf Krimis und Abenteuerfilme. Tatsächlich stellte die Ufa stets eine gewisse Anzahl solcher Genrefilme her, die man dem Low-Budget-Segment zuordnen kann, und erwirtschaftete mit ihnen auch Profite, doch diese Profite wurden regelmäßig durch die budgetären Eskapaden von Großfilmen zunichte gemacht.²⁶

Dass die Ufa mit ihren Genrefilmen auch auf dem amerikanischen Markt Erfolg haben könnte, war eigentlich ausgeschlossen, weil diese Art von Filmen in Hollywood in Serie hergestellt wurde. Es ist daher eine Ironie der Geschichte, dass ausgerechnet von *DIE GEHEIME MACHT* nur die gekürzte amerikanische Fassung überliefert ist, die dort 1929 unter dem Titel *SAJENKO – THE SOVIET* herauskam.²⁷

²⁴ Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 184.

²⁵ Ernst Jäger: *DIE GEHEIME MACHT*. In: *Film-Kurier*, Nr. 53, 1.3.1928.

²⁶ Vgl. dazu auch Armin Jäger: *Kein Morgenrot im Ausland. Die Einspielergebnisse der Ufa 1929–1936*. In: Philipp Stiasny, Jürgen Kasten, Frederik Lang (Hg.): *Ufa international. Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen*. München 2021, S. 283–300.

²⁷ Die im Bundesarchiv überlieferte Kopie von *SAJENKO – THE SOVIET* hat eine Länge von 1.780 Meter und ist damit 1.000 Meter kürzer als die deutsche Premierenfassung. Laut *Film Daily* hatte die amerikanische Fassung eine Länge von 5.921 ft. (= 1.804 Meter). Vgl. *SAJENKO THE SOVIET*. In: *Film Daily* (New York), Nr. 57, 10.3.1929. Die amerikanische Fassung war möglicherweise die Vorlage der britischen Fassung, die den Titel *SECRET POWER* trug und ab März 1930 in einer Länge von 5.670 ft. (= 1.728 Meter) lief. Vgl. *SECRET POWER*. In: *The Bioscope*, Nr. 1185,

Hatte in Deutschland die Film-Prüfstelle verunklären wollen, von welchen geheimen Mächten der Film handelt, wurde das in Amerika bereits im Titel unmissverständlich gesagt. Während die Fachzeitschrift *Variety* eine unlogische Geschichte und schlechte Regie bemängelte und die Geschäftsaussichten gering einschätzte, behaupteten andere Zeitungen das glatte Gegenteil und lobten „thrill, action, and suspense“.²⁸

Angesichts der beschriebenen Vorbildfunktion des amerikanischen Genrekinos für Filme wie *DIE GEHEIME MACHT* ist es eine weitere Ironie, dass der Film – wie auch andere Ufa-Filme in den USA – wohl eher in kleineren Kinos zu sehen war, die sich auf besondere, oft ausländische Filme spezialisierten und Vorläufer der Art House-Kinos waren. So lief *DIE GEHEIME MACHT* in Baltimore im dortigen Little Theater, das Teil der Bewegung der Little Theater war, die neben Theaterstücken auch Filme mit künstlerischem Anspruch zeigten, die nicht der Massenproduktion Hollywoods entsprachen. Die örtliche Zeitung *The Sun* schrieb etwas verwundert: „Hollywood has done UFA studios the honor of copying many of their achievements and hiring their stars and directors. UFA now returns the compliment by adopting certain characteristics of the American thrillers, as may be seen in *SAJENKO, THE SOVIET* [...]. This photoplay is one of a series of melodramas exported by the Germans in recent months. Some beat Hollywood at its own game and others, like *SAJENKO, THE SOVIET*, were not so successful. That film has action [...], but its redeeming features are the touches of direction, typically European, and the excellent acting of Michael Bohnen and Suzy Vernon.“²⁹

In diesen Besprechungen von *DIE GEHEIME MACHT* kommen Widersprüche zum Ausdruck, die die Geschichte des Genrefilms und seiner Reputation geprägt haben. Dabei hat der Genrefilm, der zu diesem Zeitpunkt zumindest in Deutschland noch gar nicht so heißt, viel mit Spezialisierung und Standardisierung auf der Produktionsseite zu tun und mit einer publizistischen Steuerung von Publikumerwartungen. Sowohl für Ernst Jäger im *Film-Kurier* und *The Sun* aus Baltimore

19.6.1929. Geschnitten wurde u.a. ein Nebenstrang, in dem es um Mirovs Mutter geht, die auf Sajenkos Betreiben nicht nach Deutschland ausreisen darf. Auch fehlt eine Szene, in der die von Truus van Aalten gespielte Figur von Sajenko übers Knie gelegt und verhauen wird; dazu der Hinweis von -ma. (Frank Maraun, d.i. Erwin Goelz): *DIE GEHEIME MACHT*. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 107, 3.3.1928. Unklar blieb in der amerikanischen Fassung, wo der Film eigentlich spielt, ob in Berlin, Moskau oder Paris, so Mordaunt Hall: More Russian Refugees. In: *The New York Times*, 15.1.1929.

²⁸ Picture depicts the “Red” Terror. In: *Standard Union* (Brooklyn, N.Y.), 16.2.1929. Vgl. Mori.: *SAJENKO – THE SOVIET*. In: *Variety*, Nr. 1, 16.1.1929, S. 22. Kurz auch *SAJENKO THE SOVIET*. In: *Film Daily* (New York), Nr. 57, 10.3.1929 und *SAJENKO THE SOVIET*. In: *Motion Picture News* (New York), Nr. 21, 25.5.1929. Die Quellen zur amerikanischen Rezeption sind spärlich und haben oft werbenden Charakter.

²⁹ D.K.: At the Movies this Week. In: *The Sun* (Baltimore), 15.5.1929. Auch in Philadelphia lief *SAJENKO – THE SOVIET* im Little Theater, dort als Double-Bill mit Lubitschs *DAS WEIB DES PHARAOS* (1921). Vgl. In Photoplay Houses. In: *The Philadelphia Inquirer*, 25.8.1929.

steht dieses Konzept für Amerikanisierung bzw. Hollywood. Doch während Jäger die Übernahme amerikanischer Verfahren am Beispiel von *DIE GEHEIME MACHT* überaus kritisch betrachtet, empfindet *The Sun* den gegenseitigen Austausch, die gegenseitige Beeinflussung als vorteilhaft, bis zu dem Punkt, wo das amerikanische Genrekino (gemeint mit der Formulierung „characteristics of the American thrillers“) durch europäische Finesse („touches of direction“) veredelt wird.

Die Berliner Filmkritik der 1920er Jahre, die wesentlich von einem bürgerlichen Kunst- und Kulturverständnis und -geschmack dominiert wurde, teilte dagegen zuallermeist die Vorbehalte gegen *DIE GEHEIME MACHT*. Man fand das Drehbuch „indiskutabel“, sprach von einer Intrige „in schlimmstem Kolportagestil“, von einer „Kintoppangelegenheit“.³⁰ Immerhin hinterließ Michael Bohnen in der Rolle des Sajenko einen bleibenden Eindruck – als „Gorillamensch“, „vollsäftiger Muskelprotz“, „bolschewistischer Rinaldo Rinaldini“.³¹ Zwischendurch finden sich auch anerkennende Worte zur Regie von Erich Waschneck, der selbst als Kameramann angefangen hatte, und zur gelungenen Kameraarbeit von Friedl Behn-Grund. „Erich Waschneck riß den Film hoch. Seine Regie war glänzend. Echt filmisch. Sprühend lebendig. Eindrucksmächtig und effektiv“, urteilte *Der Film*.³²

Betrachtet man heute *DIE GEHEIME MACHT* in der überlieferten amerikanischen Fassung, so kann man darin den frühen Versuch eines deutschen Genrefilms erkennen: einen handwerklich ansprechenden Film, recht straff inszeniert und geschnitten, mit einigen sehr wirkungsvollen Montagesequenzen und einer oft beweglichen Kamera. Die Vergewaltigung der Frau, ihr Schrecken und ihre Rache sind zudem ein Thema, das wie ein Stachel in den nostalgischen Vergangenheitsbeschwörungen der Emigranten steckt. Wie einige Flashback-Aufnahmen zeigen, ist für Sinaide mit der Vergangenheit primär die Erinnerung an ein entsetzliches Erlebnis verbunden. Wie lähmend und angstbesetzt diese Erinnerung ist, führt der Film sehr direkt vor Augen. Michael Bohnen als Sowjetagent gehört dabei zu jenen überlebensgroßen Schurken und Dämonen, die im Weimarer Kino immer wieder faszinieren. Wie seine Opfer mit Todesangst im Blick vor ihm erstarren, erinnert an dem Grafen Orlok in Murnaus *NOSFERATU* (1922); gewollt ist die Ähnlichkeit mit Lenin, die auch beim Superverbrecher Haghi in Fritz Langs *SPIONE* (1928) auffällt, den die Ufa nur wenige Wochen später herausbringt.

³⁰ H.S.-I. (Hans Sahl): *GEHEIME MACHT*. In: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 109, 4.3.1928; F.S. (Felix Scherret): Wieder einmal edle Emigranten. In: *Der Abend* (Abendausgabe des *Vorwärts*), Nr. 104, 1.3.1928; R.: *DIE GEHEIME MACHT*. In: *Tägliche Rundschau*, Nr. 109, 4.3.1928.

³¹ W.D: *GEHEIME MACHT*. In: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 104, 1.3.1928; F.S. (Felix Scherret): Wieder einmal edle Emigranten. In: *Der Abend* (Abendausgabe des *Vorwärts*), Nr. 104, 1.3.1928; H.S.-I. (Hans Sahl): *GEHEIME MACHT*. In: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 109, 4.3.1928.

³² -tz. (Hans-Walther Betz): *GEHEIME MACHT*. In: *Der Film* (Sonderausgabe: Kritiken der Woche), 3.3.1928.

Einhundert Jahre nach der Oktoberrevolution schaut man anders auf die Filme. Sie sind als historische Zeugen und Akteure verwickelt in jenen Antagonismus, der das 20. Jahrhundert geprägt hat und deren Folgen weiter spürbar sind: Gemeint ist der Ost-West-Konflikt, die Konkurrenz zwischen kommunistischer und kapitalistischer Gesellschaftsordnung. DIE GEHEIME MACHT ist – wie DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG und DIE LIEBE DER JEANNE NEY – das Produkt eines Kalten Krieges *avant la lettre*, eines Krieges, der wesentlich ein Krieg der Propaganda war, in den Massenmedien ausgetragen wurde und so eine eigene Populärkultur mit eigener Ikonographie hervorbrachte.³³ DIE GEHEIME MACHT steht am Anfang dieser Entwicklung: ein kleiner, schmutziger Bastard des für die Ufa typischen Qualitätskinos.

DIE GEHEIME MACHT

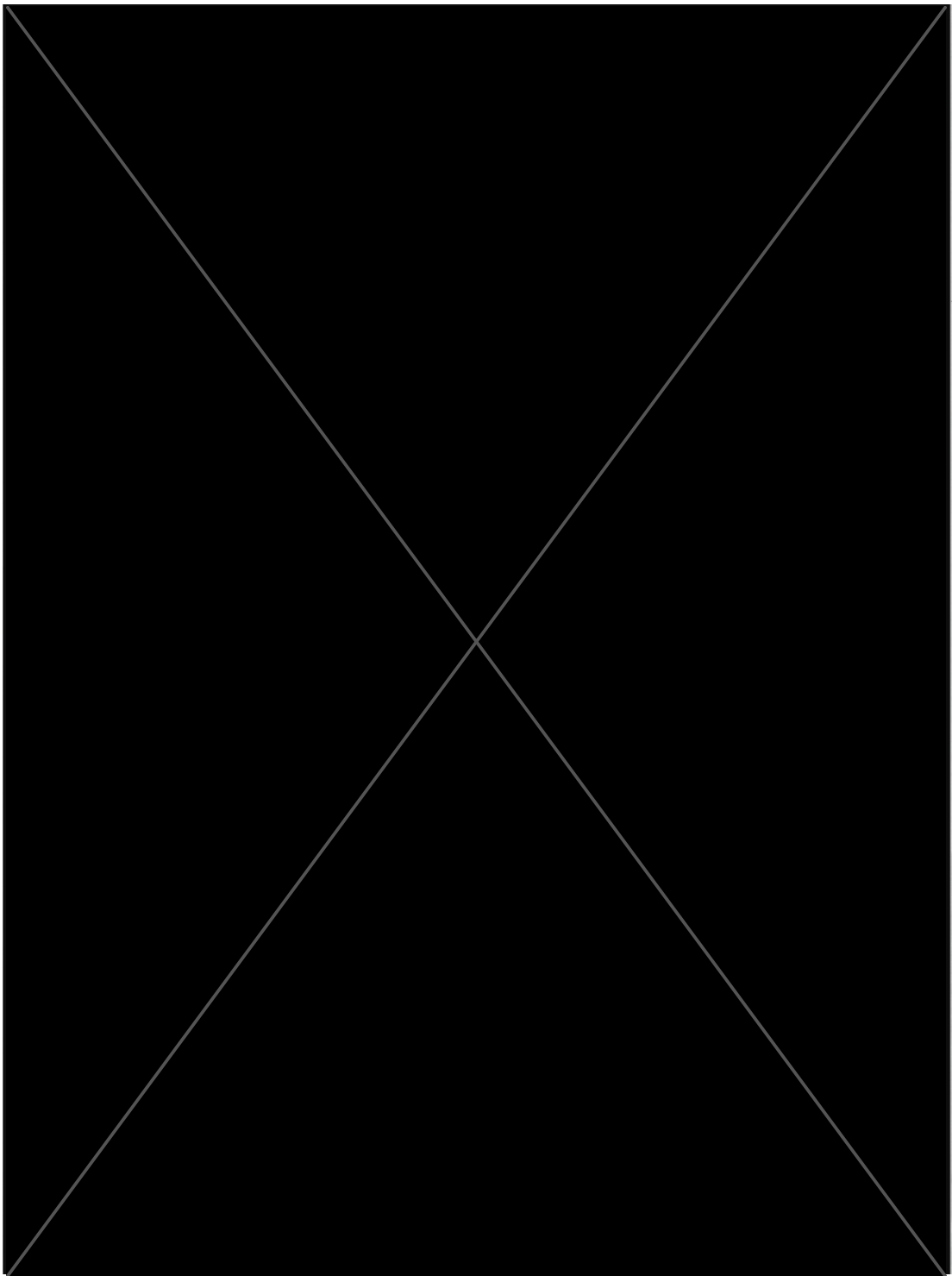
Deutschland 1928 / Produktion: Universum Film AG (Ufa) / Regie: Erich Waschneck / Buch: Bobby E. Lühge, Erich Waschneck, nach einer Idee von Bobby E. Lühge / Kamera: Friedl Behn-Grund / Bauten: Jacques (Jack) Rotmil / Kinomusik: Giuseppe Becce / Darsteller: Michael Bohnen (Sajenko), Suzy Vernon (Prinzessin Sinaide), Walter Rilla (Mirov, Sekretär des Handelsbüros), Henry Stuart (Edward Harland), Truus van Aalten (Lilian, seine Schwester), Paul Otto (Major Raschoff), Ferdinand von Alten (Baron Sterny), Rudolf Biebrach (Admiral Reeve), Leopold Kramer (Fürst Bulygin), Max Magnus (Husaren-Leutnant Daboro), Max Maximilian (Pferdeknecht Kosma), Alexander Murski (General Sliwa), Ossip Darmatoff (Prokurist Morris) / Produktionsleiter: Alfred Zeisler / Verleih: Parufamet / Drehzeit: November – Dezember 1927 / Drehort: Ufa-Atelier Neubabelsberg, Döberitzer Feld (Flugzeugaufnahmen) / Zensur: Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 17759 vom 30.12.1927, 6 Akte, 2.800 Meter, Jugendverbot; Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 17973 vom 25.1.1928, 6 Akte, 2.752 Meter / Uraufführung: 29.2.1928, Gloria-Palast, Berlin

Kopie: Bundesarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 1.740 Meter, englische Zwischentitel

Anmerkung: Überliefert ist im Bundesarchiv nur die gekürzte amerikanische Verleihfassung mit dem Titel SAJENKO – THE SOVIET; die amerikanische Premiere fand am 14.1.1929 in New York statt. Der Film lief u. a. auch in Brasilien (O PODER OCULTO), Dänemark (I HEMMELIG TJENESTE), Estland (WÜRSTINNA SINAIDA), Frankreich (EN MISSION SECRÈTE bzw. PUISSANCE SECRÈTE), Griechenland (TSEKA), Großbritannien (SECRET POWER), Niederlanden (DIE GEHEIME MACHT bzw. DE RUSSISCHE TSCHIEKA), Norwegen (HEMMEIGE MAKTER), Portugal (MISSÃO SECRETA) und Ungarn (SÖTÉT OROSZORSZÁG).

Die Kopie des Bundesarchivs wurde in der Reihe Wiederentdeckt, Nr. 232 am 4. Dezember 2015 im Zeughauskino gezeigt.

³³ Zu dieser Populärkultur zählte prominent auch der „kommunistische Agenten als neuer Kulturtyp“. Vgl. Schlögel: *Das russische Berlin*, S. 317–323.



Russisches Plakat für SALAMANDRA (Russische Staatsbibliothek, Moskau)

Adelheid Heftberger

Politischer Wissenschaftskrimi und genetischer Aufklärungsfilm

Die deutsch-sowjetische Koproduktion SALAMANDRA (1928)

Wiederentdeckt 278, 7. Juni 2019

Nachdem er in den Mittelpunkt eines wissenschaftlichen Skandals geraten war und seine Reputation schwersten Schaden erlitten hatte, nahm sich der österreichische Biologe Paul Kammerer 1926 das Leben. Zuvor hatten seine Forschungen an Lurchen zur Vererbung von Eigenschaften weltweit für Furore gesorgt und Kammerer berühmt gemacht. Noch kurz vor seinem Tod wurde er in die Sowjetische Akademie der Wissenschaften berufen und bekam den Auftrag, in Moskau ein eigenes Institut zu errichten. Nur zwei Jahre später entstand auf Anregung des sowjetischen Volkskommissars für Bildung Anatolij Lunačarskij eine deutsch-sowjetische Koproduktion unter dem Titel SALAMANDRA, deren Handlung in Deutschland spielte, deren Hauptfigur aber unverkennbar nach dem Vorbild Paul Kammerers modelliert war. Ein Nebenstrang, der eine Falschgeld-Affäre schildert, war offenbar von einem zeitgleich stattfindenden Gerichtsprozess in Wien inspiriert.¹

Das Ergebnis war ein Film, der ein schwieriges wissenschaftliches Thema aufgriff, sich keinem Genre eindeutig zuordnen ließ und nicht zuletzt auch politisch höchst fragwürdig war. In der transnationalen Filmgeschichte Deutschlands und der UdSSR ist SALAMANDRA überdies ein Sonderfall, denn der Film erlebte zwar im Dezember 1928 seine Premiere in Moskau, kam aber in Deutschland nie in die Kinos. Da die deutsche Verleihfassung mit dem Titel FALSCHMÜNZER aus Sicht der Berliner Film-Oberprüfstelle geeignet war, „das deutsche Ansehen zu gefährden“, wurde sie im Januar 1929 verboten.² Vorangegangen war dem eine monatelange „unbeschreibliche Hetze“ in der „deutschen Rechtspresse“, wie die kommunistische *Rote Fahne* monierte.³ In einer der seltenen späteren filmgeschichtli-

¹ Vgl. g.m. (Gerd Meier): SALAMANDER. In: Günther Dahlke, Günter Karl (Hg.): *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*. Berlin (Ost) 1988, S. 174–175.

² Zensurenentscheidung der Film-Oberprüfstelle zu FALSCHMÜNZER, Nr. 21 vom 17.1.1929, einsehbar unter https://www.filmportal.de/sites/default/files/FalschmueNZer_O.00021_1929.pdf (letzter Zugriff: 23.11.2020).

³ Lunatscharskis Film „SALAMANDER“ verboten. Eine Provokation der Filmzensur der Müller-Regierung. In: *Rote Fahne*, Nr. 21, 25.1.1929, hier zit. nach Gertraude Kühn, Karl Tümmeler, Walter Wimmer (Hg.): *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland*. Berlin (Ost) 1975, Bd. 2, S. 65.

chen Texte zum Film heißt es gar, dass „gewichtige Kreise aus Politik, Wirtschaft und Kirche dieses ‚kommunistische Pamphlet‘ in der Öffentlichkeit nicht zu sehen wünschten“.⁴ Rezipiert wurde die Produktion der kommunistischen Prometheus-Film-Verleih- und Vertriebs-GmbH und ihrer Moskauer Schwesterfirma Mežrabpom-fil'm danach vor allem in der Sowjetunion.

Von heute aus betrachtet, ist SALAMANDRA das bemerkenswerte Zeugnis einer nur noch wenig bekannten wissenschaftlichen Debatte in den 1920er Jahren rund um Vererbungslehre und Eugenik. Außerdem reflektiert der Film die in jüngerer Zeit neu aufgeflamnte Debatte um die Glaubwürdigkeit von Forschungsergebnissen.⁵

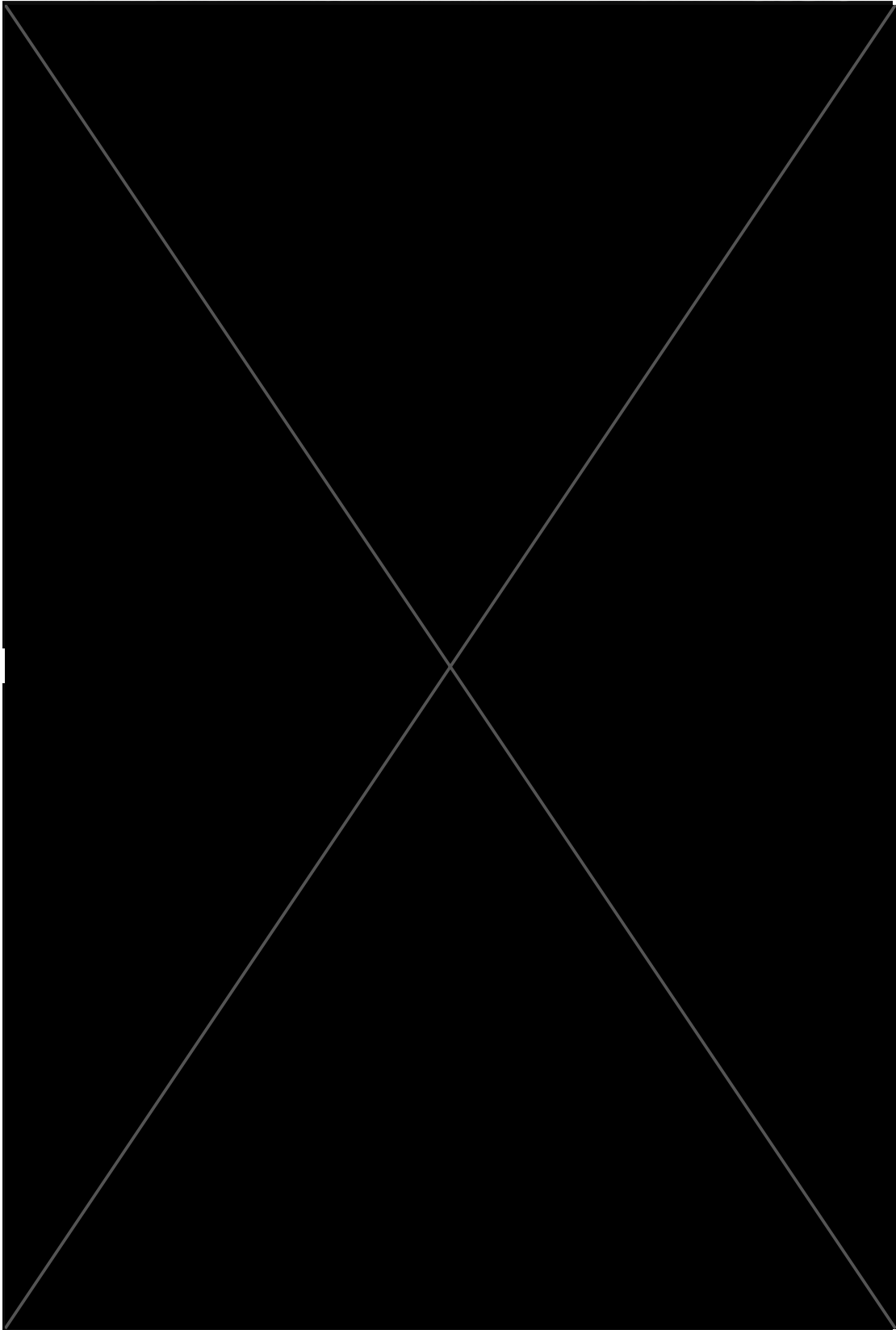
Eine Geschichte voller Intrigen. SALAMANDRA spielt in einer nicht näher bezeichneten alten deutschen Stadt, in der der „Faschismus an der Macht ist“, wie es in einem Zwischentitel heißt.⁶ Dort lehrt und wirkt der innovative Biologieprofessor Karl Zange (Bernhard Goetzke), der mit seinem russischen Assistenten Filonov (Michail Doller) bahnbrechende experimentalbiologische Forschungen an Salamandern durchführt. Zanges Frau Felicija (Natal'ja Rozenel') führt das Leben einer gelangweilten Professorengattin und verbringt ihre Zeit oft in der Kirche beim Gebet, während die junge Laborantin Berta Begge (Elza Temáry) fest an das Genie Zanges glaubt und ihn in jeder Hinsicht unterstützt.

Doch gegen Zange formiert sich Widerstand. Auf der einen Seite steht der Aristokrat Ruprecht Karlstein (Nikolaj Chmelev), der Vorsitzende der patriotischen Studentenunion, auf der anderen der Jesuit und Zoologe Ignatius Bržezinskij (Sergej Komarov), der Zange mundtot machen will, weil dessen lamarckistische wissenschaftliche Überzeugungen nicht zu seinem konservativen und patriarchalen Weltbild passen. Das notwendige Geld kommt vom mysteriösen Baron Petiskus (Vladimir Fogel'), der als Bankier und Geograf eingeführt wird. Wie sich später herausstellen wird, stammen die vielen Banknoten von Petiskus aus seiner eigenen Druckerpresse. Der Aspekt der Geldfälscherei wird im deutschen Verleih-titel FALSCHMÜNZER aufgegriffen, was merkwürdig anmutet, da man davon ausgehen konnte, dass einem deutschen Publikum die Handlung rund um Paul Kammerer geläufiger sein sollte als dem sowjetischen. Die Verschwörer wollen Zange in eine Falle locken und der Welt als schnöden Fälscher präsentieren: Karlstein soll sich Zanges Vertrauen erschleichen und die Nähe zu ihm nutzen, um falsche

⁴ g.m. (Gerd Meier): SALAMANDER, S. 174.

⁵ Noch 1971 bemühte sich der seit 1940 in britischer Emigration lebende österreichisch-ungarisch-jüdische Schriftsteller Arthur Koestler (1905–1983) in *The Case of the Midwife Toad* redlich um eine Rehabilitierung Kammerers. Auf Deutsch erschien das Buch unter dem Titel *Der Krötenküsser. Der Fall des Biologen Paul Kammerer* (Wien, München, Zürich 1971).

⁶ Selten bezieht sich der Film explizit auf den Faschismus, so etwa in einer Szene im letzten Drittel des Films, in der ein Arbeiter mit einem Messer erstochen wird, das mit einem Hakenkreuz verziert ist.



Intriganten und Idealisten. Hier die Professorengattin (Natal'ja Rozenel') und ihr Verführer (Nikolaj Chmelev), dort der Professor (Bernhard Goetzke) und seine Helferin (Elza Temáry) (Bundesarchiv, Berlin; Deutsche Kinemathek, Berlin)

Fährten zu legen. Nebenbei verführt Karlstein Zanges Frau. Der Plan gelingt. Zange wird öffentlich bloßgestellt und verleumdet.

Auf dem Höhepunkt des Skandals wird Zange sogar von der Polizei als angeblicher Sittenstrolch gesucht und seine Ehefrau nach einer Intrige der Verschwörer als Geldfälscherin festgenommen. Karlstein gibt das die Chance, sie vor dem Gefängnis zu retten und ihrem Mann abspenstig zu machen. Der Biologe flieht in einen Vorort, wo er sich völlig mittellos in einer Absteige versteckt hält und bei einem Brand fast ums Leben kommt. In einem dramatischen Finale wird er von seinem treuen Assistenten Filonov befreit. Filonov hat in der Sowjetunion Karriere gemacht und lädt ihn dorthin ein, damit er seine Forschungen in einer ihm wohlgesonnenen Umgebung fortsetzen kann. Zum Schluss macht sich Zange auf die Reise und wird von Begge begleitet, mit der er in eine lichte Zukunft gehen kann.

Die Causa Kammerer. Aus heutiger Perspektive mag es schwerfallen, die politische Sprengkraft und die Skandalwirkung rund um die Causa Kammerer nachzuvollziehen, die zu ihrer Zeit die Wissenschaft stark erschütterte. Der 1880 in Wien geborene Paul Kammerer war Anfang des 20. Jahrhunderts ein veritabler Star an der dortigen Experimentalbiologischen Versuchsanstalt, und seine Experimente mit Amphibien verhalfen ihm zu Bekanntheit über die engen wissenschaftlichen Zirkel hinaus. Umstritten war er vor allem aufgrund seines ungewöhnlichen Karrierewegs: Kammerer studierte Klavier am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und parallel Zoologie, was Arthur Koestler zufolge in der etablierte Wissenschaft als Makel gesehen wurde: „Geht es noch an, dass ein Wissenschaftler in seiner Freizeit Klavier spielt, so ist es doch unverzeihlich, wenn ein Pianist sich den Wissenschaften zuwendet. Er wird unweigerlich zum Dilettanten gestempelt; der Makel hängt ihm Zeit seines Lebens an.“⁷ Angestellt ursprünglich aufgrund seiner überragenden Fähigkeiten als Amphibienzüchter, konnte Kammerer schon bald auch Erfolge in seiner experimentellen wissenschaftlichen Arbeit verzeichnen, die international auf Interesse stießen. So publizierte er zu den sogenannten Brunftschwien der Geburtshelferkröte (die der eigentliche Auslöser der Fälschungsvorwürfe wurden und nicht, wie im Film, die Salamander) und forschte zu Grottenolmen und dem Fortpflanzungsmodus von Salamandern. Man nahm an, „[b]linde Grottenolme hätten dank Kammerers Experimenten sehfähige Augen bekommen, Feuersalamander zusätzliche Flecken und Streifen und die Geburtshelferkröten [...] sogenannte Brunft- oder Brunftschwien, die sie sonst nicht besitzen würden.“⁸

Die Grundfrage, um die sich Kammerers experimentelle Forschung drehte, war, ob erworbene Eigenschaften vererblich seien. Er bejahte diese Frage. Seine

⁷ Koestler: *Der Krötenküsser*, S. 19.

⁸ Klaus Taschwer: *Der Fall Paul Kammerer. Das abenteuerliche Leben des umstrittensten Biologen seiner Zeit*. München 2016, S. 13. Zum Folgenden vgl. ebd.

Thesen befeuerten die damals hitzig und ideologisch geführte Diskussion, ob die im Laufe eines Lebens erworbenen Eigenschaften an die Nachkommen vererbt werden können, ein Streit zwischen Darwinisten und Lamarckisten. Fest verankert war zu diesem Zeitpunkt die Lehre von Charles Darwin (1809–1882), derzufolge Veränderungen zufällig und durch Mutation entstünden. Dagegen waren die Anhänger des französischen Naturforschers Jean-Baptiste de Lamarck (1744–1829) der Meinung, dass sich auch erworbene Eigenschaften vererben könnten. Für sie verband sich der erhoffte naturwissenschaftliche Beweis mit der Utopie, dass zukünftige Generationen zum Besseren verändert werden könnten. Das stand im Gegensatz zur Vorstellung, dass die Abstammung gottgegeben und eine unveränderliche Konstante sei. Für Kammerer und die Lamarckisten gab es hingegen keine feststehenden Rassen, keine von Gott gegebenen bevorzugten Klassen mehr.

Seine Thesen formulierte Kammerer 1914 als gesamtgesellschaftliche moralische Verpflichtung: „Die persönliche Arbeit ist nicht umsonst; sie haftet nicht an den Lebenskräften der Personen, sondern heftet sich an die Spuren, die Lebenssäfte der Generationen; und auch hier steht das Erfassen bald des Nützlichen, bald des Schädlichen zur freien Wahl. Von uns hängt es ab, ob wir Gedeihen oder Verderben stiften – Gedeihen und Verderben bis ins tausendste Glied!“⁹ Daraus leitete sich für ihn auch eine Verpflichtung der Menschheit zur Weiterentwicklung und positiven Gestaltung ab: „Auf dem Anlagenschatz der Vergangenheit bauen wir, ausgestaltend und umgestaltend, nach unserer Wahl und Willkür in der Zukunft einen immer besseren und neuen!“

Kammerer war sich stets bewusst, dass seine Thesen schwer zu beweisen waren, weil dazu seine langjährigen und überaus fragilen Züchtungen auch andernorts gelingen mussten. Die Kampagne gegen Kammerer begann denn auch in England, wo er über Jahre hinweg das Ziel von Anfeindungen in wissenschaftlichen Zeitschriften wie *Nature* war und vom Evolutionsforscher William Bateson ins Zentrum des größten Wissenschaftsskandals der Epoche gerückt wurde, als man ihm die Fälschung seiner Experimente an der Geburtshelferkröte vorwarf. Diese Ereignisse führten laut Koestler dazu, dass Kammerer aus der wissenschaftlichen Literatur so gut wie verschwunden ist.¹⁰ Inwieweit Kammerers finanzielle Notlage Mitte der 1920er Jahre und die ständigen Beschuldigen und Anfeindungen aus dem Darwinschen Lager durch Bateson und seine Verbündeten und sein Privatleben mit seinem Selbstmord in Verbindung stehen, bleibt Spekulation. Kammerers Suizid am 23. September 1926 wirbelte jedenfalls international Staub auf. Die Verwunderung war groß, denn schließlich schien er kurz vor einer großen Karriere in der Sowjetunion zu stehen, wo man ihm nicht nur ein Labor, sondern auch

⁹ Paul Kammerer: *Die Bedeutung der Vererbung erworbener Eigenschaften für Erziehung und Unterricht. Vortrag, gehalten am 27. März 1914 in der Sozialpädagogischen Gesellschaft (Wien)*. Wien 1914, S. 16. Das folgende Zitat ebd.

¹⁰ Vgl. Koestler: *Der Krötenküsser*, S. 55ff.

eine Professur angeboten hatte.¹¹ Spekuliert wurde über private Gründe: Hatte der Biologe sich etwa erschossen, weil seine Geliebte, die berühmte Wiener Tänzerin Grete Wiesenthal, ihm nicht in die Sowjetunion folgen wollte, wie es in der *Neuen Freien Presse* vom 25. September 1926 stand?¹²

Eine neue Wendung nahm der Fall, als zwei Wochen später eine überraschende Nachricht aus Moskau den Suizid in einem völlig neuen Licht erscheinen ließ, wie Taschwer feststellt. Denn die sowjetische Tageszeitung *Pravda* druckte den Abschiedsbrief ab, den Kammerer an das Präsidium der Kommunistischen Akademie geschickt hatte.¹³ Darin schrieb Kammerer: „Aufgrund dieses Tatbestandes darf ich mich, obwohl ich selbst an diesen Fälschungen meines Belegexemplares unbeteiligt bin, nicht mehr als den geeigneten Mann ansehen, Ihre Berufung anzunehmen. Ich sehe mich aber auch außerstande, diese Vereitelung meiner Lebensarbeit zu ertragen, und hoffentlich werde ich Mut und Kraft aufbringen, meinem verfehlten Leben morgen ein Ende zu bereiten.“¹⁴

Kammerers Überzeugung entsprach ganz der pro-lamarckischen Parteilinie in der Sowjetunion, wo seine Arbeiten mit großem Interesse rezipiert wurden. Kein Geringerer als der mächtige sowjetische Volkskommissar für Bildung Anatolij Lunačarskij nahm sich der Causa Kammerer auch literarisch an. Lunačarskij, der Kammerer im Frühjahr 1926 kennengelernt hatte und sehr von ihm beeindruckt war, schrieb nach dessen Tod ein Stück, welches schließlich zum Drehbuch für den Film *SALAMANDRA* umgearbeitet wurde.¹⁵

Mežrabpom und Prometheus. *SALAMANDRA* entstand in Koproduktion zwischen dem letztem privat geführten russischen Filmstudio Mežrabpom und der vom deutschen Kommunisten und Verleger Willi Münzenberg geführten Internationalen Arbeiterhilfe (IAH), die gemeinsam 1923 eine deutsch-russische Aktiengesellschaft gegründet hatten.¹⁶ Die Produktion umfasste unter anderem Revolutionsfilme wie *MAT' (DIE MUTTER, 1926)* und *KONEC SANKT-PETERBURGA (DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG, 1927)* von Vsevelod Pudovkin, Komödien wie *DEVUŠKA S KOROBKOJ (MOSKAU WIE ES WEINT UND LACHT, 1927)* und *DOM NA TRUBNOJ*

¹¹ Vgl. Koestler: *Der Krötenküsser*, S. 141.

¹² Der Selbstmord Paul Kammerers. Mitteilungen aus seinem Freundeskreis über die Ursache der Tat. In: *Neue Freie Presse* (Wien), Nr. 22282, 25.9.1926, S. 8, zit. nach Koestler: *Der Krötenküsser*, S. 16.

¹³ Vgl. Taschwer: *Der Fall Paul Kammerer*, S. 14.

¹⁴ Abschiedsbrief zit. nach ebd., S. 15.

¹⁵ Anatolij Lunačarskij: *Lunačarskij o kino. Stat'i, Vyskazyvanija, Scenarii, Dokumenty*. Moskau 1965, S. 151.

¹⁶ Mežrabpom ist eine Abkürzung für Internationale Arbeiterhilfe. Die IAH entstand 1921, um der Bevölkerung des Wolgagebietes während der Hungersnot zu helfen. Zur Firmengeschichte vgl. Günter Agde, Alexander Schwarz (Hg.): *Die rote Traumfabrik. Meschrapom-Film und Prometheus 1921–1936*. Berlin 2012.

(Das Haus in der Trubnaja-Straße, 1928) von Boris Barnet sowie den ikonischen Science Fiction-Film AËLITA (AELITA – DER FLUG ZUM MARS, 1924) von Jakov Protazanov.

Das Studio Mežrabpom-Rus (später Mežrabpom-fil'm) war in der fast vollständig verstaatlichten Filmindustrie der Sowjetunion eine Ausnahmeerscheinung – ein „merkwürdiges Konglomerat, das den Spagat zwischen Kasse und Ideologie, Tradition und Experiment, Künstlertheater und Konstruktivismus, Revolutionsfilm und Unterhaltung, dem alten Russlandbild und dem proletarischen Internationalismus versuchte“, resümiert Oksana Bulgakowa.¹⁷ Auch Alexander Schwarz hebt einige Besonderheiten hervor: Das Studio sei „ein beliebter Arbeitgeber [gewesen], der einer Großfamilie ähnelte“; „[m]an brauchte kein Parteibuch und verdiente außerdem mehr als den kommunistischen Durchschnittslohn.“¹⁸

Im deutschsprachigen Raum entfalteten die IAH und Mežrabpom-fil'm eine rege Tätigkeit, besonders auch im Bereich von Verleih und Vertrieb: 1926 wurde die Prometheus-Film-Verleih- und Vertriebs-GmbH und 1928 die Film-Kartell „Weltfilm“ GmbH gegründet.¹⁹ Das Studio in Moskau versuchte, kapitalismuskritische Geschichten aus europäischen Ländern zu verfilmen, die manchmal geografisch anonymisiert wurden, manchmal aber auch bewusst im damaligen Deutschland spielten, so auch SALAMANDRA.²⁰ Gedreht wurde teilweise in Deutschland mit gemischt deutsch-russischem Stab und Schauspielerbesetzung. Während bei SALAMANDRA die Innenaufnahmen überwiegend im Studio in Moskau entstanden, fanden Außenaufnahmen in Berlin, Erfurt, München und Leipzig statt.²¹ Wie Günter Agde allgemein zu den Mežrabpom-Filmen dieser Zeit bemerkt, war der Blick auf den Klassenkampf gelegentlich sehr eigentümlich: Die erstarkende Massenbewegung der Nationalsozialisten wurde unterschätzt und der kommunistische Einfluss überschätzt.²²

Als die Dreharbeiten zu SALAMANDRA im Sommer 1928 stattfanden, stand Mežrabpom unter ökonomischem und politischem Druck, da das privat geführte Studio der kommunistischen Partei ein Dorn im Auge war. Als Regisseur wurde der Theaterregisseur Grigorij Rošal' verpflichtet, der damit seinen dritten Kinofilm drehte und seinen ersten und einzigen für Mežrabpom. Lunačarskijs Ehefrau, die Schauspielerin Natal'ja Rozenel', die Zanges schöne, tragische Frau Felicija

¹⁷ Oksana Bulgakowa: Der Fall Meshrabpom. In: Dies. (Hg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin 1995, S. 185–193, hier S. 187.

¹⁸ Alexander Schwarz: Von der Hungerhilfe zum roten Medienkonzern. In: Agde, Schwarz (Hg.): *Die rote Traumfabrik*, S. 24–35, hier S. 32.

¹⁹ Vgl. Günter Agde: Mit dem Blick nach Westen. In: Agde, Schwarz (Hg.): *Die rote Traumfabrik*, S. 141–147, hier S. 142.

²⁰ Vgl. ebd., S. 143.

²¹ Zu den Drehorten und Dreharbeiten vgl. Natal'ja Lunačarskij-Rozenel': *Pamjat' serdca. Vospominanija*. Moskau 1975, S. 385.

²² Vgl. ebd.

spielt, beschreibt Rošal' als höchst motivierten und temperamentvollen Regisseur, der auch eigene Vorschläge für die Besetzung eingebracht habe.²³ Die Hauptrolle erhielt der deutsche Schauspieler Bernhard Goetzke, der laut Rozenel' dem Moskauer Publikum unter anderem aus Joe Mays Monumentalfilm *DAS INDISCHE GRABMAL* (1921) bekannt war. Goetzke hatte, so Rozenel', das Äußere eines echten Deutschen mit Zügen des typisch westeuropäischen Forschers: groß, hagere Figur, vorgewölbte Stirn, tiefsitzende hellgraue Augen, eine kurze Nase und ein energisches starkes Kinn.²⁴

Im Studio „Jar“ in Moskau, wo die Dreharbeiten stattfanden, bereitete man Goetzke einen warmen Empfang, und die Presse zitierte ihn mit den Worten: „Ich habe in Sowjetrußland meinen Glauben an den Sieg des künstlerischen Films wiedergewonnen. Denn das russische Publikum lehnt den schlechten Film systematisch ab. Wenn er nichts mit dem wirklichen Leben zu tun hat, fällt er rettungslos durch. Harry Piel z. B. ist dort erledigt.“²⁵ Die übrige, fast vollständig russische Schauspielerriege liest sich wie das „Who's Who“ der sowjetischen Avantgarde. Sergej Komarov spielte Zanges Rivalen, den Jesuiten Ignatius Bržezinskij; er war aus den Filmen von Lev Kulešov bekannt und begeisterte auch als Regisseur der Komödie *POCELUJ MERI PIKFORD* (*MOSKAU GLAUBT DEN TRÄNEN NICHT*, 1927). Auch Vladimir Fogel', der den Bankier spielt, war ein Schüler von Kulešov. Er galt als einer der talentiertesten Schauspieler des sowjetischen Kinos und war hier in seiner letzten Filmrolle vor seinem Suizid im Jahr 1929 zu sehen. Michail Dolter, der den treuen Assistenten Zanges spielt, war ebenfalls eng mit Kulešov und Pudovkin verbunden und arbeitete vielfach als Ko-Regisseur an ihren Filmen mit; auch im Vorspann von *SALAMANDRA* wird er als Ko-Regisseur genannt. Lunačarskij verkörperte sich im Film selbst und wird sogar in seinem Arbeitszimmer gefilmt – sehr zum Missfallen seiner Frau, die nicht von seinen schauspielerischen Fähigkeiten überzeugt war und es als unpassend empfand, dass jemand mit einem hohen politischen Amt in einem Spielfilm auftrat.²⁶

Das Drehbuch schrieb Lunačarskij in Zusammenarbeit mit Grigorij Grebner innerhalb kürzester Zeit. Kammerer hatte ihn offenbar nachhaltig beeindruckt: In seinen Erinnerungen schildert Lunačarskij, wie eines Tages ein „großer Mann mit klugen Augen und freiem Blick“ in sein Büro gekommen sei.²⁷ Die beiden hätten sich dann angeregt über Kammerers Forschung unterhalten. Lunačarskij gibt sogar Teile des Gesprächs in vollem Wortlaut wieder, an die er sich zu erinnern glaubt. Er sei schockiert gewesen, als er von Kammerers plötzlichem Tod gehört

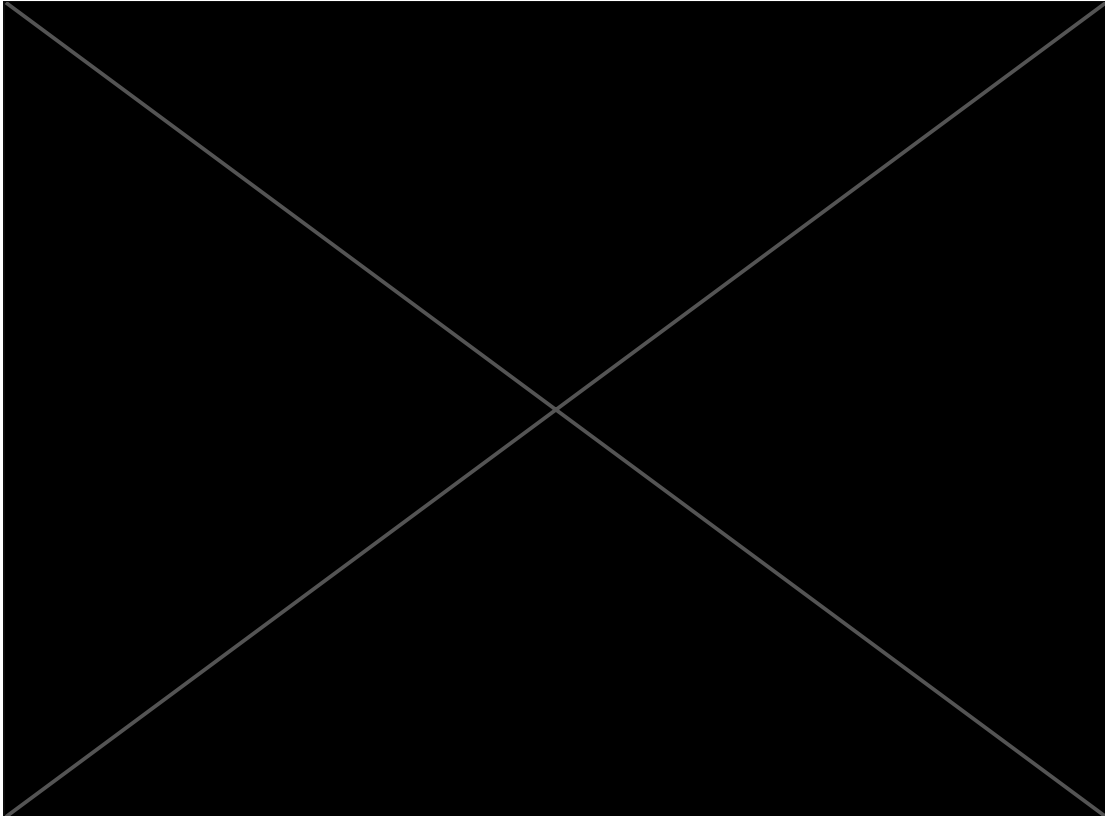
²³ Vgl. ebd., S. 378.

²⁴ Vgl. ebd., S. 379.

²⁵ Aus russischen Filmateliers. Gespräch mit Bernhard Goetzke. In: *Das Kino-Journal*, Nr. 943, 25.8.1928, S. 8.

²⁶ Vgl. Lunačarskij-Rozenel': *Pamjat' serdca. Vospominanija*, S. 383.

²⁷ Vgl. Lunačarskij: *Lunačarskij o kino*, S. 151.



Gruppenfoto mit Grigorij Rošal', Natal'ja Rozenel' und Anatolij Lunačarskij (vorne, von links), Michail Doller, Grigorij Grebner und Louis Forestier (hinten, von links) (aus: *Sovetskij ekran*, Nr. 9, 1958, S. 9)

habe. Sogleich entstand in seinem Kopf eine Idee, aus der schließlich das Drehbuch zum Film wurde. Mit dem fertigen Film war Lunačarskij, der 1929 selbst seines Amtes enthoben wurde, nach eigener Aussage zufrieden. Besonders lobte er die schauspielerischen Leistungen und die Kameraarbeit, für die hier der Deutsche Phil Jutzi und der Franzose Louis Forestier zuständig waren, wobei nur letzterer im Vorspann des Films genannt wird.²⁸ Das Lob Lunačarskijs für den Film hatte sicherlich mit seiner eigenen Beteiligung und der seiner Frau zu tun. Im Vergleich mit den vorangegangenen Filmen von Pudovkin war die Montage recht konventionell. Goetzkes Spiel blieb eher steif, ganz im Gegensatz zu Koestlers Beschreibungen des realen Vorbilds Paul Kammerer als Künstler und schillernde Persönlichkeit.

Die Umdeutung der Ereignisse. Was macht nun SALAMANDRA aus Kammerers Geschichte? In der im staatlichen russischen Filmarchiv Gosfilmofond vorhandenen Kopie des Films wird Kammerer schon in einem später hinzugefügten Vorspann – einer Art Prolog – als zu Unrecht verfolgter Forscher charakterisiert. Dort heißt es: „Im Film werden Tatsachen aus dem Leben des bedeutenden

²⁸ Vgl. ebd., S. 155.

österreichischen Zoologen Paul Kammerer (1880–1926) verwendet. Als materialistischer Forscher war er der Verfolgung von Seiten der Wissenschaft und der katholischen Reaktionäre ausgesetzt.²⁹ Auch die folgenden Titel wie „Der Zeitungsjunge Fritz Preier (8 Jahre, Mutter krank, Vater fast immer ohne Arbeit)“ oder „Das Blumenmädchen Mizzi Stormbach (12 Jahre, Mutter gestorben, Vater Kommunist, fast immer im Gefängnis)“ bringen eine antikapitalistische Stoßrichtung zum Ausdruck und verstärken das zugrundeliegende Narrativ des sozial motivierten Wissenschaftlers. Später klagen die Verfolger den Protagonisten Zange/Kammerer sogar der Gotteslästerung an: „Dem, der es wagt, das göttliche Wirken des Schöpfers zu leugnen, sagen wir ...Weiche, Satan!“ und „Er ist nicht nur ein Freidenker, nicht nur ein Wüstling, sondern auch ein Scharlatan!“ Zange bzw. Kammerer wird hier in mehrfacher Hinsicht vom deutschen Adel und der Kirche angeschwärzt: als Belästiger von Frauen und Wüstling, als Freidenker, als Russenfreund und Freund der Arbeiterklasse und schließlich als Scharlatan, als Wissenschaftler, der die Ergebnisse seine Experimente fälscht. Diese Verleumdungskampagne hatte sich Lunačarskij filmwirksam ausgedacht.

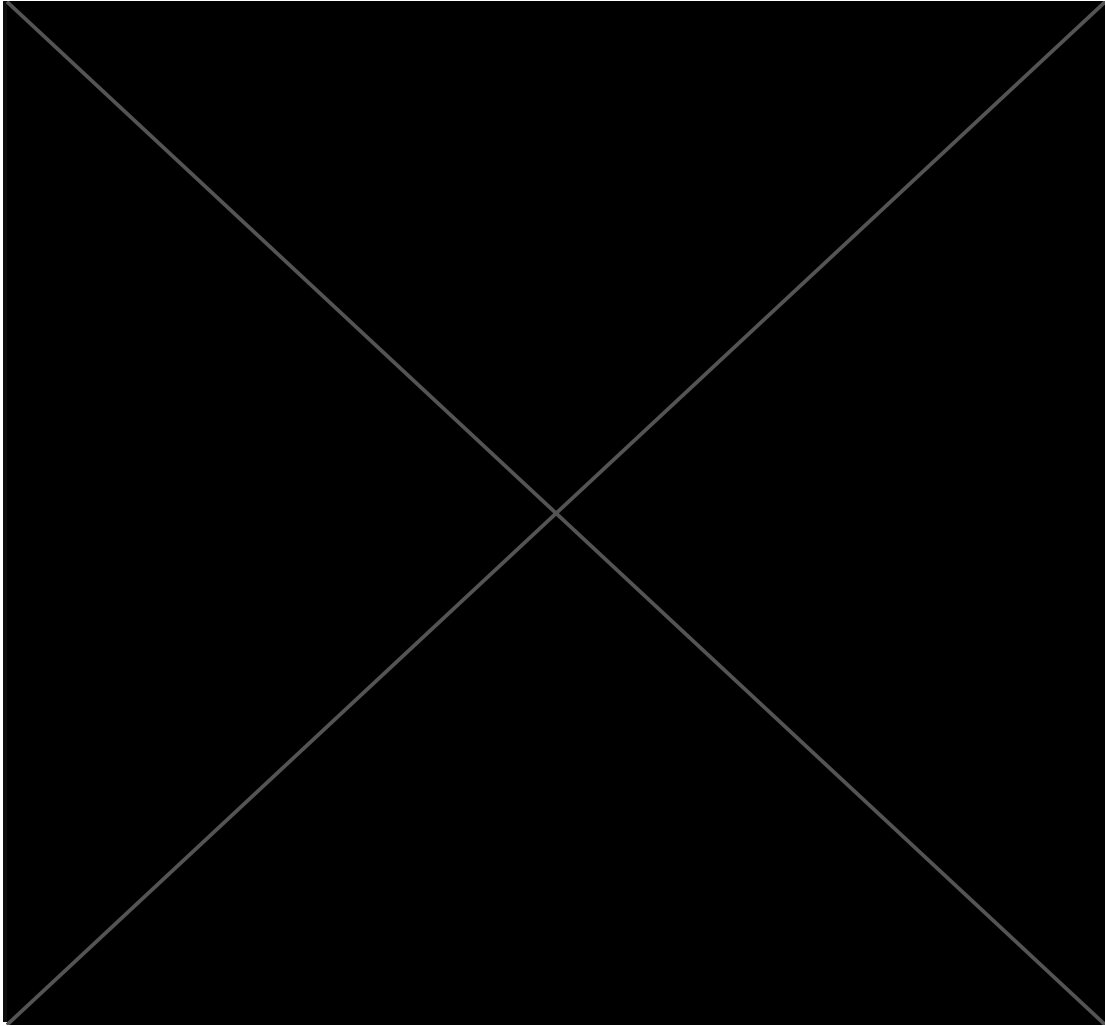
Wegen der Einteilung in gute Russen und böse Deutsche, die zugleich dekadent und bigott sind, stieß der Film in Deutschland bereits vorab auf heftige Ablehnung, nicht nur in der rechtsstehenden Presse, sondern auch in liberalen Blättern wie dem *Berliner Tageblatt* und der *Lichtbild-Bühne*. So schrieb Paul Scheffer im *Berliner Tageblatt* anlässlich des Moskauer Kinostarts, dass es sich um einen „Hetzfilm“ handle, der „der Herabsetzung des Ansehens des deutschen Geisteslebens“ diene: „Er [Zange] ist das Opfer eines schurkischen Prinzen und eines nicht weniger verbrecherischen Barons und Geographen. Augenscheinlich um die Rückständigkeit des deutschen Milieus darzustellen, werden mittelalterliche Städteansichten Münchens und Erfurts gezeigt, gemischt mit modernen Ansichten Leipzigs und Berlins. So ist ein ‚idealer Handlungsort‘ geschaffen, und beim naiven Moskauer Publikum wird eine höchst sonderbare Vorstellung des deutschen Wissenschaftsbetriebes und des deutschen bürgerlichen Milieus erweckt.“³⁰ Dass die fast comichaften Bösewichte des „schurkischen Prinzen und eines nicht weniger verbrecherischen Barons und Geographen“ ausschließlich von russischen Schauspielern verkörpert wurden, dürfte fast mehr provoziert als getröstet haben. Scheffer beklagte weiter, dass der Film wie „eine Parodie auf die viel berufene deutsch-russische kulturelle Zusammenarbeit“ wirke.³¹

Kritisiert wurden neben der einseitigen Darstellung auch die holzschnittartigen Charaktere: „Korpsstudenten – ausnahmslos mit tellergroßen Eingläsern

²⁹ Dieser Prolog wurde offenbar zu einem späteren Zeitpunkt in den Film einmontiert und befindet sich nicht in der Kopie des Bundesarchivs.

³⁰ P. Sch. (Paul Scheffer): „DER SALAMANDER“ in Moskau. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 606, 23.12.1928, abgedruckt in Gero Gandert (Hg.): *Der Film der Weimarer Republik. 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*. Berlin, New York 1993, S. 168.

³¹ Ebd.



Mežrabpom, Moskau = Prometheus, Berlin. Anzeige für SALAMANDRA aus *Izvestija*, 12. Dezember 1928

bewaffnet –, Universitätsprofessoren, ein Jesuitenpater, Lebedamen, geknechtete, unterdrückte Arbeiter, ‚europäische Polizei‘ mit Schupohelmen und schließlich ein (selbstverständlich unendlich edeldenkender, selbstloser und fortschrittlicher) Sowjetstudent sind die Personen dieses Schauspiels, in dem – gegen Schluß – Herr Lunatscharski höchstpersönlich sich zeigt (ein entsprechender Hinweis im Vorspann ist selbstverständlich nicht vergessen worden). Als Requisiten dienen: Faszihemden, Dolche mit Hakenkreuzen, elegante Autos, Giftgläser, Retorten und Reagenzgläser. Sowie – daher der Name – Salamander.“³²

Auch in der Sowjetunion wurde SALAMANDRA kritisch aufgenommen. Der Filmkritiker Chisan Chersonskij sprach von einem „sentimentalen Melodrama“, bemängelte den „dekadenten Filmstil“ und das Finale als „vage und offiziös“: Der Film sei schwülstig, und anstelle eines progressiven Wissenschaftlers habe man

³² W. H.-F.: Potemkin II. Lunatscharskis in Deutschland hergestellter Hetzfilm. In: *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 11, 8.1.1929.

es mit einem Leidenden und manisch Veranlagten zu tun.³³ Ein anderer Kritiker meinte sarkastisch, dass offenbar kein Melodram „ohne listigen Pater und hinterhältigen Prinz oder Baron“ auskomme, die das Familienglück zerstören möchten.³⁴ Außerdem werde nirgendwo dramatisch überzeugend dargestellt, dass Wissenschaft und Gesellschaft in der Sowjetunion Menschen wie Zange brauche und umgekehrt Zange die Menschen in der Sowjetunion brauche.³⁵ Der von Chersonskij kritisierte „dekadente“ Stil lässt sich kaum an konkreten Beispielen festmachen, eher handelt es sich wohl um eine allgemeine Unzufriedenheit mit der Geschichte, die trotz der Anprangerung von Faschismus und Kirche wenig mit den klassischen Themen des proletarischen Kinos zu tun hat.

Dass ein Film durch die deutschen Zulassungsstellen vollständig verboten wurde, kam relativ selten vor. SALAMANDRA war einer dieser seltenen Fälle. Obwohl der Film laut *Rote Fahne* „einer gründlichen Umarbeitung unterzogen wurde und einige der schärfsten Bildstreifen bereits entfernt waren“, wurde er schließlich verboten.³⁶ Die Film-Oberprüfstelle begründete die Entscheidung damit, dass der Film geeignet sei „durch Herabsetzung deutscher Verhältnisse in Staat, Kirche und Wissenschaft das deutsche Ansehen zu gefährden und durch die Art der Darstellung des Problems ‚Wissen und Glaube‘ das religiöse Empfinden zu verletzen“. Auch wenn Deutschland als Handlungsort in den Zwischentiteln nicht explizit genannt wird, ließen die zahlreichen prominenten Landmarken im Film selbst beim „weniger gebildeten Beschauer“ keinen Zweifel dran, „[d]ass das Land, in dem die freie Wissenschaft verfolgt, ihr Träger ausgewiesen, von Kirche und Hochfinanz mit Spitzeln, Falschmünzern, Mord und Komplott gearbeitet wird, in dem die korrupte Polizei einen völlig Unschuldigen ohne jede Unterlage eines Sittlichkeitsverbrechens bezichtigt [...] und die Justiz vor einem prinzlichen Korpsstudenten zurückweicht [...] und in dem ganze Gruppen der Gesellschaft wie Geistlichkeit, Professoren, Studenten, Polizeibeamte, beschränkte und stupide Trottel sind, die vor keinem verbrecherischen Mittel zurückschrecken, Deutschland ist und sein soll“.³⁷

Bei aller Sperrigkeit des biologischen Themas, bei allen filmischen Defiziten und bei aller Verwunderung über das forcierte Happy End für den progressiven Wissenschaftler steht SALAMANDRA in einer Tradition sowjetischer Filme, die sich mit wissenschaftlichen Themen auseinandersetzen. Beispiele dafür finden sich bei Pudovkin, der seine Karriere mit MECHANIKA GOLOVNOGO MOZGA (DIE MECHANIK DES GEHIRNS, 1926) begann, einem Film über den Wissenschaftler Ivan Pavlov

³³ Ch. (Chrisan) Chersonskij: „SALAMANDRA“. In: *Pravda*, Nr. 302, 30.12.1928, S. 5. Für den Hinweis auf diese und weitere Quellen danke ich Natascha Drubek.

³⁴ A. S.: „SALAMANDRA“. In: *Izvestija*, Nr. 294, 19.12.1928, S. 5.

³⁵ Vgl. Chersonskij: „SALAMANDRA“.

³⁶ Lunatscharskis Film „SALAMANDER“ verboten. In: *Rote Fahne*, Nr. 21, 25.1.1929, hier zit. nach Kühn u. a. (Hg.): *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932*, S. 65.

³⁷ Zensurenentscheidung der Film-Oberprüfstelle zu FALSCHMÜNZER, Nr. 21 vom 17.1.1929.

und seine Forschungen. Auch in Spielfilme wurden Erfindungen als handlungs- und spannungstreibendes Mittel eingebaut, so in *LUČ SMERTI* (Der Todesstrahl, 1925) von Kulešov oder in *AËLITA*, dessen Hauptfigur, ein Ingenieur, zumindest im Traum zum Mars reist.

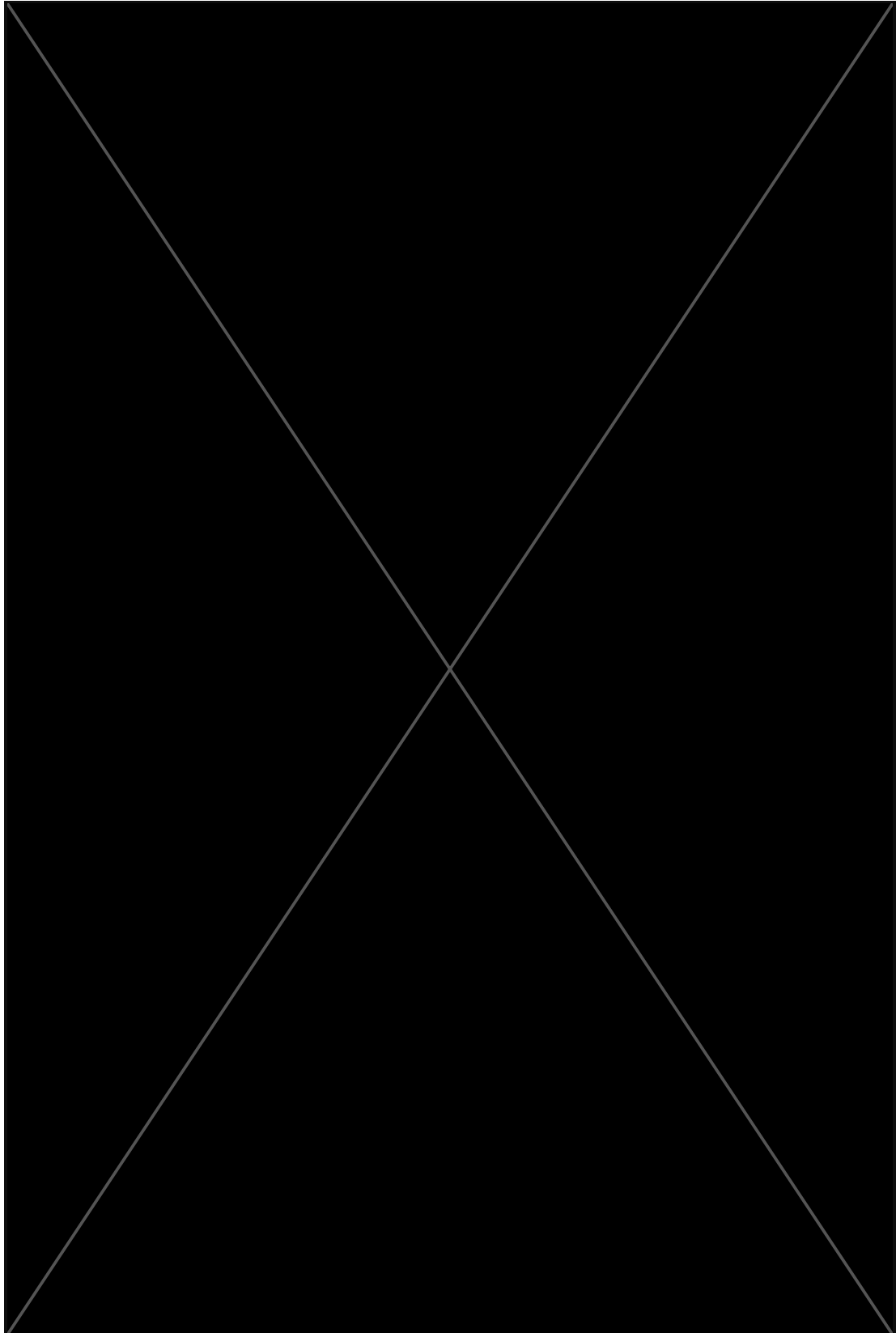
In *SALAMANDRA* erscheint die UdSSR als sicherer Hafen für fortschrittliche Denker und Wissenschaftler. Was klar zum Ausdruck kommt, ist auch Zanges Bestreben sich – bis zum Märtyrertum – allen reaktionären, kirchlichen und kapitalistischen Einmischungen zu widersetzen. Auch wenn diese Einmischungen eine Erfindung des Films waren, bleibt das Plädoyer für eine unabhängige Wissenschaft wichtiger denn je.

SALAMANDRA / FALSCHMÜNZER

Deutschland, Sowjetunion 1928 / Produktion: Mežrabpom-fil'm, Moskau; Prometheus-Film-Verleih- und Vertriebs-GmbH, Berlin / Regie: Grigorij Rošal' / Ko-Regie: Michail Doller / Drehbuch: Grigorij Grebner, Anatolij Lunačarskij / Kamera: Louis Forestier, Phil Jutzi / Bauten: Vladimir Egorov, Valentina Chmeleva / Kostüme: N. Kilburg / Maske: S. Gus'kov / Darsteller: Bernhard Goetzke (Professor Karl Zange), Natal'ja Rozenel' (Felicija, seine Frau), Vladimir Fogel' (Baron Petiskus), Elza Temáry (Berta Begge, Zanges Assistentin), Nikolaj Chmelev (Prinz Ruprecht Karlstein), Sergej Komarov (Pater Ignatius Brižezinskij), Michail Doller (Michail Filonov, ein russischer Student und Zanges Assistent) / Drehorte: Berlin, Erfurt, Leipzig, München / deutsche Zensur: Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 21293 vom 5.1.1929, 35mm, 7 Akte, 2.370 Meter, Verbot; Film-Oberprüfstelle, Nr. 21 vom 17.1.1929, Verbot / Uraufführung: 4.12.1928, Moskau

Kopie: Bundesarchiv, Berlin, 35mm, 2.370 Meter, russische Zwischentitel

Anmerkungen zur Kopie: Der Film wurde 2018 als Teil des Sicherungsprogramms des Bundesarchivs im hauseigenen Kopierwerk analog umkopiert. Die zugrunde liegende Nitrokopie kam bereits am 14.10.1957 aus Moskau in das Staatliche Filmarchiv der DDR. Finanzielle Mittel zur Digitalisierung des Films im Rahmen des Förderprogramms Filmerbe (FFE) wurden 2019 bewilligt.



„Eine Filmkomödie, die auch bei internationalem Vergleich an die allererste Stelle gehört.“ (*Der Montag*). Pressestimmen zu ADIEU, MASCOTTE im *Film-Magazin* vom 25. August 1929

Heike Klapdor

Spiel-Räume

ADIEU, MASCOTTE (1929) mit Lilian Harvey

Wiederentdeckt 290, 4. September 2020

Ein Sommertag in Paris. Der Verkehr fließt wie die Seine entlang der Rive Gauche. Eine junge Frau hat es eilig, denn sie ist spät dran. Sie rennt zum Autobus, der zur Gare Montparnasse fährt. Der schmale Rock ihres Schneiderkostüms behindert sie nicht. Sie springt auf den Bus, und das schwarze Béret fliegt ihr dabei nicht wie dem Bürger vom „spitzen Kopf der Hut“.¹ Im Gegenteil, es sitzt fest auf dem Lockenkopf, und die Feder an der Baskenmütze gibt der behenden jungen Frau die vorüberfliegende Erscheinung des geflügelten und – wie sie – gertenschlanken Götterboten. Sie kommt gerade noch rechtzeitig an der Académie des Beaux Arts, 14 rue Bonaparte an, und ebenso flugs entledigt sie sich dort hinter einem Paravent ihrer städtischen Garderobe, um im antiken Gewand einer Malklasse Modell zu stehen.

So etabliert Wilhelm Thieles Film *ADIEU, MASCOTTE* (1929) in der Eröffnungssequenz sein zentrales Motiv: Den Akt der schöpferischen Verwandlung. Er wird mit den Figuren von Maler und Modell an seinen mythischen Ursprung zurückgeführt und springt von dort in die Gegenwart der Zwischenkriegszeit, genauer: dorthin, wo die Großstadt ein Synonym für die Moderne und die Neue Frau ist. Der Sprung auf den Autobus ist wie der Sprung, den eine junge Frau auf Friedrich Seidenstückers ikonischer Fotografie „Am Bahnhof Zoo“ (1930) über eine Pfütze macht, das Bild für den „evolutionäre[n] Sprung“ des weiblichen Geschlechts, mit dem es aus dem 19. hinüber ins 20. Jahrhundert setzt.² Dieser Typus der Neuen Frau ist eine transnationale und transkulturelle Erscheinung. In den amerikanischen und europäischen Großstädten ist die berufstätige, ungebundene, den urbanen Raum und ihre sexuelle Freiheit erobernde Frau 1929 eine gesellschaftliche Realität. Die Protagonistin von *ADIEU, MASCOTTE*, die in Paris als Modell ihren Lebensunterhalt bestreitet, gehört wie die Warenhausangestellten und Stenotypistinnen in New York und die Kontoristinnen und Verkäuferinnen in Berlin zu den „Mädchen mit dem eiligen Gang“.³

¹ Jakob van Hoddiss: *Weltende* (1911). In: Ders.: *Dichtungen und Briefe*. Hg. v. Regina Nörtemann. Zürich 1987, S. 15.

² Fabienne Liptay: Lulu, Lotte und die anderen. In: Gabriele Jatho, Rainer Rother (Hg.): *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm*. Berlin 2007, S. 123–155, hier S. 138.

³ Walter Anatole Persich: Die Mädchen mit dem eiligen Gang. In: *Die schöne Frau*, Nr. 7, 1927, zit. nach Klaus Strohmeier: Industriegebiet der Intelligenz. Dokumentation einer literarischen Landschaft. In: Ernest Wichner, Herbert Wiesner (Hg.): *Industriegebiet der Intelligenz. Literatur im Neuen Berliner Westen der 20er und 30er Jahre*. Berlin 1990, S. 59.

Ihre Mobilität lässt sie weit entfernte geografische Räume überwinden und nah verwandte kulturelle Räume entdecken. Von der jungen Berlinerin nimmt der Schriftsteller Franz Hessel 1929 an: „Im Frühjahr wirst Du nach Paris gehen.“⁴

Aus der „heimlichen Komplizenschaft zwischen Kinematographie und Frauenemanzipation“ ist eine offene geworden.⁵ Die Neue Frau ist eine omnipräsente mediale Erscheinung. Und Ursache und Wirkung zugleich: Das Kino produziert und reproduziert das Bild der Neuen Frau. Die Filmproduktionen kreieren und parodieren ‚role models‘ für ein urbanes weibliches Kinopublikum, das sich schon zu Stummfilmzeiten unterhalten lässt von den Flappern, den Working- und City Girls, der Garçonne. Die sie verkörpernden Schauspielerinnen Ossi Oswald, Jenny Jugo und Käthe von Nagy in Titeln wie *DIE KLEINE VOM VARIÉTÉ* (1926), *DIE BLAUE MAUS* (1928) und *MASCOTTCHEN* (1929), die beiden gaminhaften Debütantinnen Danielle Darrieux und Dolly Haas in der französischen bzw. deutschen Sprachversion von Wilhelm Thieles *LE BAL / DER BALL* (1931), die Amerikanerinnen Clara Bow und Colleen Moore – sie alle sind frivol und frech, charmant und erotisch, leichtsinnig und komisch, witzig und gewitzt. Sie sind „unwiderstehlich“.⁶ Sie haben jenes „Something Extra“ und „Certain It“ und werden mit *IT* (*DAS GEWISSE ETWAS*, USA 1927) zum sprichwörtlichen It-Girl. Lilian Harvey ist das It-Girl des europäischen Films an der Wende vom Stumm- zum Tonfilm.

Lilian Harvey spielt jenes „eilige Mädchen“ mit dem aparten Namen Mascotte in einer romantischen Komödie, die das überlieferte Melodram vom prekären Künstlermilieu in ein modernes Märchen verwandelt. Das „Modell vom Montparnasse“ – so der Arbeitstitel des Films – läuft dem Schicksal der Mimi aus Puccinis Oper *La Bohème* (1896) davon.⁷ Das Maskottchen stirbt nicht an der Schwindsucht, sondern es ist so vital wie einfallsreich und wird schließlich für seine Dienstleistung in einem frivolen Spiel entlohnt. Die Protagonistin ist eine emanzipatorische Figur. Wenn die Künstlermuse am Ende nobilitiert wird, hat sie als Künstlerin im eigenen Namen agiert. Der weibliche Glücksbringer – ein beliebtes Operettenmotiv auf Pariser Bühnen um 1900 und in der Berliner Operettenwelt nach dem Ersten Weltkrieg – sorgt hier für das eigene Glück.⁸

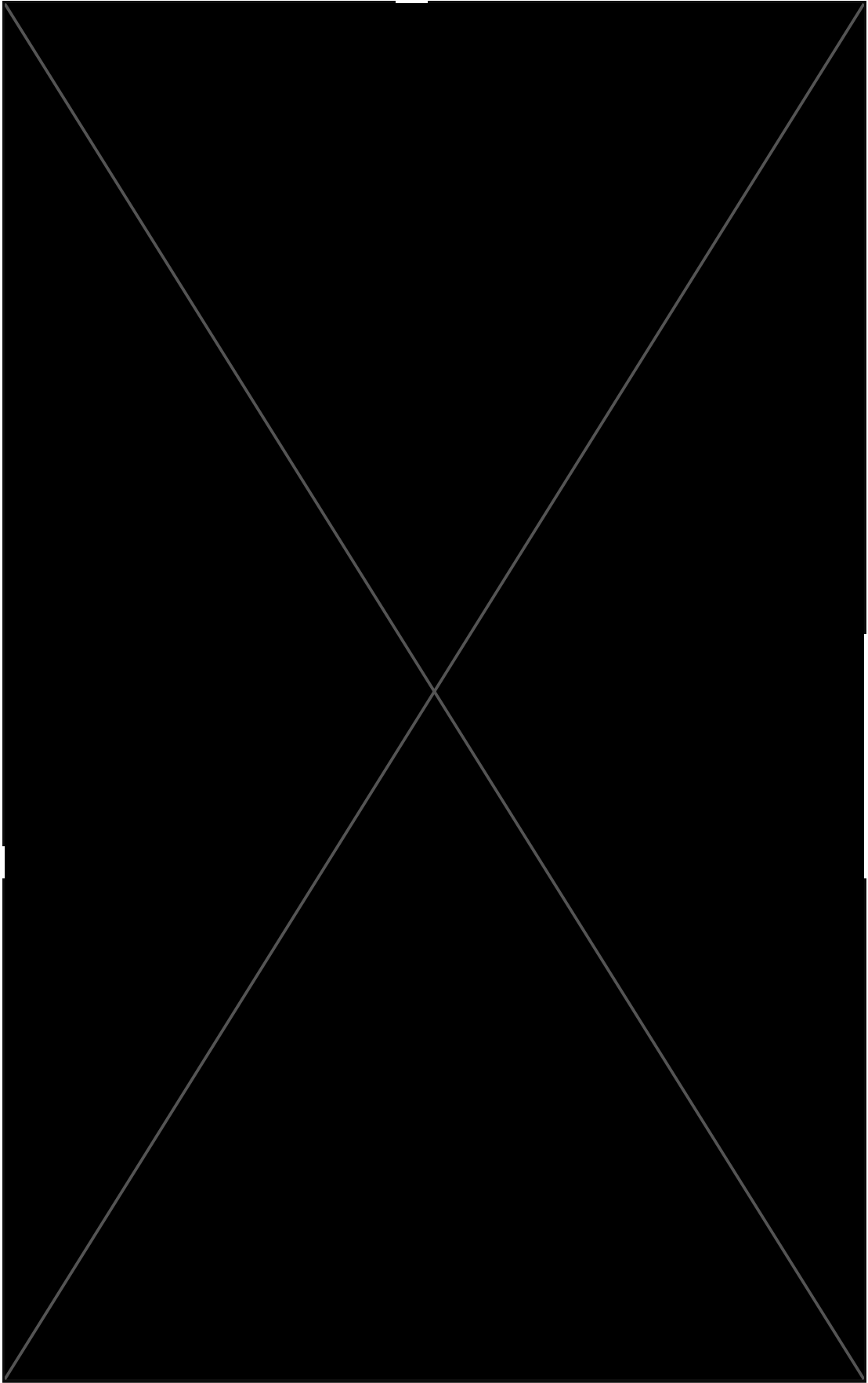
⁴ Franz Hessel: An die Berlinerin. In: *Vogue*, 13.3.1929, zit. nach Ernest Wichner, Herbert Wiesner (Hg.): *Franz Hessel. Nur was uns anschaut, sehen wir*. Berlin 1998, S. 75.

⁵ Heide Schlüpmann: *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Frankfurt a.M. 1990, S. 8.

⁶ Hessel: An die Berlinerin, S. 77.

⁷ Warum der ursprüngliche Titel „Das Modell vom Montparnasse“ geändert wurde, ist unklar, könnte aber mit der Vielzahl ähnlicher deutscher Titel und der damit verbundenen Verwechslungsgefahr zu tun gehabt haben. Vgl. etwa *DIE VENUS VON MONTMARTRE* (1925), *DIE HÖLLE VON MONTMARTRE* (1928), *QUARTIER LATIN (PARIS, DIE STADT DER LIEBE, 1928)*.

⁸ Vgl. dazu u. a. die „opéra comique“ *La Mascotte* (1880) von Edmond Audran und die Operette *Mascottchen* (1921) von Georg Okonkowski, die als Vorlage diente für Felix Baschs Revuefilm *MASCOTTCHEN* (1929), der wenige Monate vor *ADIEU, MASCOTTE* im April 1929 in die Kinos kam.



Genresicher beginnt der Film mit „scènes de la vie de bohème“: Mit einem ausgelassenen Künstlerfest und einem armen, kranken Mädchen, wie Mascotte ein Malermodell, das im Künstleratelier unterm Dach mit dem Tod ringt. Mascotte hofft, die teuren Behandlungskosten mit dem Erlös einer Kunstauktion begleichen und die Freundin retten zu können. Die „Szenen aus dem Pariser Künstlerleben“ verwandeln sich in Szenen eines bourgeois Zeitvertreibs.⁹ Als sich die hübsche Mascotte bei der Auktion kurzerhand selber dem Meistbietenden für 14 Tage als exklusives Modell anpreist, um mit diesem Einsatz das ärztliche Honorar zu bezahlen, greift der Salonmaler Jean Dardier (Igo Sym) zu. Er ist nicht nur vermögend, sondern düpiert von der Affäre seiner zerstreungssüchtigen Gattin Josette (Marietta Millner) mit dem Bonvivant Gaston Duprés (Harry Halm). Das nun folgende, von Täuschungsmanövern angetriebene Spiel, das der eifersüchtige Gatte mit Hilfe seiner kreativen Assistentin unternimmt, verwandelt sich noch einmal in eine Eloge auf die Liebesehe für den Maler und sein Modell. Es ist zweifelhaft, ob tatsächlich am Ende Ernst aus diesem Spiel wird, wie es eine Wiener Premierenkritik 1929 sah.¹⁰ Spiel bleibt Spiel, bis zum Schluss; der Ernst gehört der Wirklichkeit an und sieht so aus: Im Anschluss an eine Filmvorführung von ADIEU, MASCOTTE im Kino Linke Wienzeile am 1. September 1929 kam es zu einem „Familiendrama“. Ein gewalttätiger Chauffeur, den seine Gattin verlassen hatte, lauerte ihr und ihrem Liebhaber im Kinofoyer auf. Die 23-jährige Frau schoss ihren Mann mit einem Browning nieder.¹¹ Es gibt zivilere Methoden und raffiniertere Strategien – zum Glück. Das führt die Protagonistin des Films vor.

Fantasie und Wirklichkeit. Als ADIEU, MASCOTTE 1929 in die Kinos kommt, weiß die Filmkritik die artistische Eigenart dieses Films, der sich ganz leicht über Gattungsgrenzen und Ästhetiken, über Klassengrenzen und Rollenmodelle hinwegsetzt, nicht zu würdigen. Der Film findet für diesen cineastischen Umschwung das Bild der unter der hohen Decke des Ballsaals auf einem Schaukelpferd weit ausschwingenden, vergnügten Mascotte. Die Presse gewärtigt statt dessen einen „kleinen“, „liebenswürdige[n], nette[n], unterhaltende[n]“ Film „auf dem Niveau des Hübschen, Gefälligen, Eingängigen“, mit einem Wort: Konfektionsware à la

⁹ Vgl. Henri Murger: *Les scènes de la vie de bohème* (1849). Murgers Text lieferte die literarische Vorlage für Giacomo Puccinis Oper *La Bohème* (1896) und die Stummfilme БОHÈME. KÜNSTLERLEBEN (D 1923) von Gennaro Righelli mit Maria Jacobini als Mimi und LA BOHÈME (USA 1926) von King Vidor. Géza von Bolváry inszenierte die Tonfilmversion ZAUBER DER BOHÈME (A 1937) mit dem Starsängerpaar Marta Eggerth und Jan Kiepura.

¹⁰ DAS MODELL VON MONTPARNASSE. In: *Mein Film* (Wien), Nr. 192, 1929, S. 13: „Aus dem Spiel aber wird Ernst.“

¹¹ Schreckensszenen in einem Wiener Kino. In: *Neues Wiener Journal*, Nr. 12852, 2.9.1929, S. 2.

mode der großstädtischen Operette.¹² Ernster nehmen ihn die Filmkritiker, die ihn gesellschaftspolitisch als Produkt der Kulturindustrie ansehen und ihn vernichtend beurteilen: Für die *Rote Fahne* hat ADIEU, MASCOTTE das „Kulturniveau eines Bordells“. Das rote Tuch weht nämlich dem Kampf gegen Prostitution voraus. Das Parteiorgan der Kommunisten geißelt die Ausbeutung der armen jungen Frauen, die ihren Körper verkaufen müssten und die von „Prinzen, Bankdirektoren und reichen Malern [...] wie etwa Schweinebraten gefressen oder Champagner gesoffen“ würden. Dass die „süße Kleine“ nicht wie „gewöhnlich als Straßenhure verreckt“, sondern geheiratet werde, sei das zynische Kalkül der Produzenten.¹³

Siegfried Kracauer hält sich nicht lange mit Wilhelm Thieles Film auf, das „Gefühlsleben der Beteiligten“ gilt ihm nur als eine „Arabeske der Substanzlosigkeit“.¹⁴ Womöglich aber verführt eine augenblickliche Redundanz-Ermüdung den Kritiker zum Stenogramm, denn das „Märchenmotiv“, das Kracauer ADIEU, MASCOTTE vorwirft, kritisiert er wiederholt, zuvor etwa 1928 an dem amerikanischen Film MY BEST GIRL (DAS LADENMÄDCHEN, USA 1927) mit Mary Pickford: „Die alte Geschichte: ein Fürstensohn taucht unerkannt in dem Volk unter und findet das arme Mädchen, das zu ihm passt. Zum Schluss Enthüllung, Vermählung, Apotheose.“¹⁵ Zwei Jahre nach ADIEU, MASCOTTE erkennt er in Thieles DIE PRIVATSEKRETÄRIN (1931), ebenfalls nach einem Drehbuch von Franz Schulz, ein mediales Stereotyp, „in dem wieder einmal die Stenotypistin ausgerechnet den Bankdirektor bekommt“. Der Kritiker schließt den Film seinen Lesern unter dem Begriff der „Wahrheit“ auf, den schon die Filmkritik in der *Roten Fahne* verwendet hatte: „Diese von der Filmindustrie mit Vorliebe gestifteten Partien schlagen nicht nur der Wahrheit ins Gesicht, sondern befestigen auch schädliche Illusionen. Gerade die Angestellten und die zahllosen kleinen Mädchen, die doch Bescheid wissen, sollten es sich nicht gefallen lassen, daß man sie in einem fort derart umnebelt.“¹⁶

¹² L-g. (Hanns G. Lustig): Hübscher, kleiner Harvey-Film. In: *Tempo*, Nr. 179, 3.8.1929; F.W. (Fritz Walter): Die ersten Filme der neuen Saison. In: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 359, 4.8.1929, zit. nach Gero Gandert (Hg.): *Der Film der Weimarer Republik. 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*. Berlin, New York 1993, S. 9–10. Ernst Blass hatte den kurz zuvor herausgekommenen Film MASCOTTCHEN mit Käthe von Nagy, der anfangs in der Modebranche spielt, einen „Girlfilm, mit Konfektion und Revue“ genannt. Ders.: *Deutscher Film-Nachwuchs*. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 185, 19.4.1929, zit. nach ebd., S. 428.

¹³ Dur. (Alfréd Keményi): ADIEU, MASCOTTE. In: *Rote Fahne*, Nr. 143, 6.8.1929, zit. nach ebd., S. 11.

¹⁴ Raca. (Siegfried Kracauer): ADIEU, MASCOTTE. In: *Frankfurter Zeitung* (Stadt-Blatt), 18.8.1929, zit. nach ebd.

¹⁵ Siegfried Kracauer: Ladenmädchen spielen Kino. In: *Frankfurter Zeitung*, 26.1.1928, hier zit. nach Ders.: *Kleine Schriften zum Film*. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt a.M. 2004, Bd. 6.2: 1928–1931, S. 19.

¹⁶ Siegfried Kracauer: Berliner Filmchronik. In: *Frankfurter Zeitung*, 21.1.1931, hier zit. nach Ders.: *Kleine Schriften zum Film*, Bd. 6.2, S. 442.

Das argumentative Epizentrum dieser von bildungsbürgerlichem Paternalismus und Antifeminismus nicht freien und sozialwissenschaftlich kaum belastbaren Argumentation sind Kracauers filmpolitische Resümees „Film und Gesellschaft“ (1927) und „Der heutige Film und sein Publikum“ (1928).¹⁷ Der frühere, unter dem Titel „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ geläufige Essay entdeckt in den „blödsinnigen und unrealen Filmphantasien [...] die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.“¹⁸ Den Wirklichkeitsgehalt der „Filmphantasien“ und „Tagträume“ identifiziert Kracauer in der Entsprechung von „Filmkolportage und Leben“, weil die weiblichen Angestellten, in denen er das maßgebliche Kinopublikum ausmacht, „sich nach den Vorbildern auf der Leinwand modeln.“ Die behauptete Unmündigkeit des – weiblichen – Publikums also mache den Film zu einem gefährlichen, nämlich wirksamen Medium der systemstabilisierenden Propaganda, heißt es in der Generalabrechnung von 1928: „Verwerflich ist die Gesinnung der Filme.“¹⁹ In der gegenwärtigen Filmproduktion werde „unsere gesellschaftliche Wirklichkeit auf bald idiotisch harmlose, bald verruchte Weise verflüchtigt, beschönigt, entstellt.“ Im Falle der verlogenen Aufstiegsversprechen, die die „Telephonistinnen, Ladenmädchen und Privatsekretärinnen“ blendeten, handele es sich um „Theologie“.²⁰

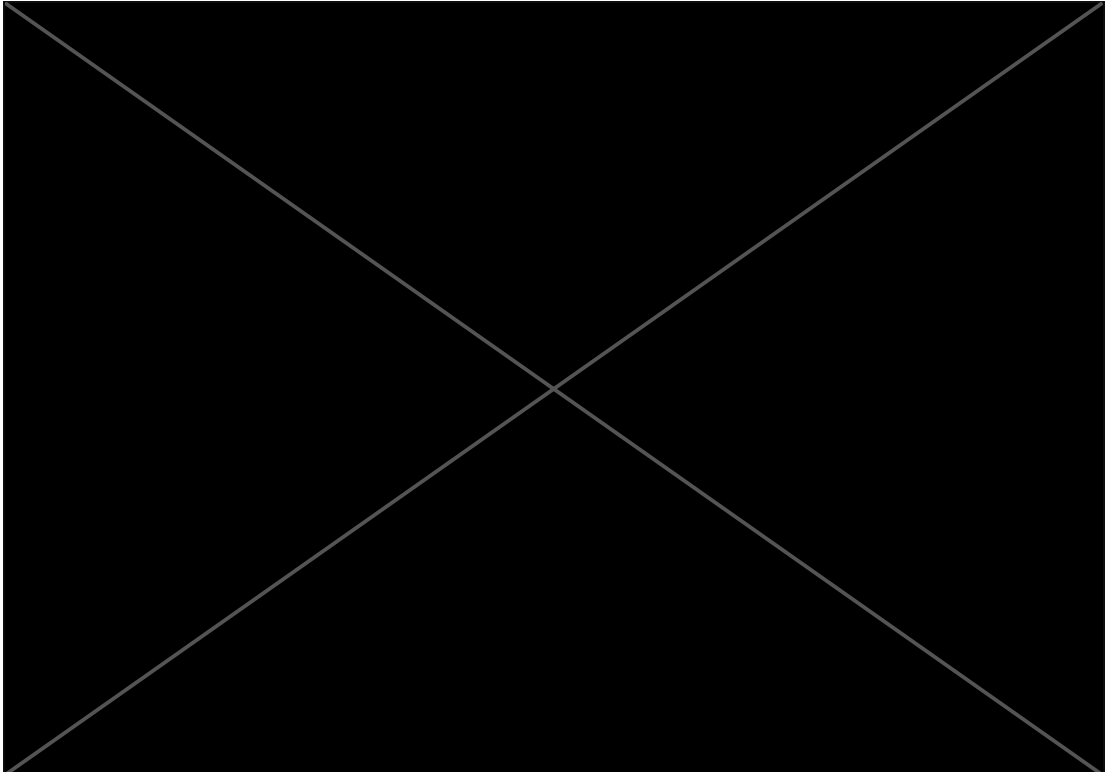
Auf der Seite der Frauen. Der Film-Gott will erkannt sein. Dass Mascotte den Pegasus reitet, das Sinnbild der Dichtkunst, und nicht, wie es das mythische Bild will, ein Dichter oder Künstler, ist den Filmkritikern nicht aufgefallen. Die Filmkritik bemerkt ausnahmsweise die kinematographische Gestaltung, wenn Hanns G. Lustig die „gleitende optische Musikalität“ in *ADIEU, MASCOTTE* hervorhebt. Die Filmbildsequenzen fließen wie der Pariser Verkehr durch die Straßen. Sie schwingen wie das geflügelte Schaukelpferd unter der Decke des Ballsaals. Sie kreisen in der Ballszene wie ein Kettenkarussell. Die Ästhetik des bewegten Bildes, das heißt der szenischen Bewegung vor einer statischen Kamera, hat überdies eine erzählerische Funktion: Wenn Mascotte und Jean ihre Strategie beraten, um die untreue Gattin des Malers zurückzugewinnen, gehen sie auf und ab. Die Hände des Advokaten sprechen. Der Wettkampf der Radrennfahrer – als „Sechstage-

¹⁷ Zur Kritik an Kracauer vgl. Heide Schlüpmann: Der Gang ins Kino – ein ‚Ausgang aus selbstverschuldeter Unmündigkeit‘. Zum Begriff des Publikums in Kracauers Essayistik der zwanziger Jahre. In: *Frauen und Film*, Nr. 47, September 1989, S. 61–77, dort S. 62 zu „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“: „Als Beitrag zu den wirklichen Reaktionen der Zuschauerinnen ist [der Essay] kaum ernst zu nehmen.“

¹⁸ Siegfried Kracauer: Film und Gesellschaft [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino] (1927), zit. nach Ders.: *Kleine Schriften zum Film*, Bd. 6.1: 1921–1927, S. 309. Das folgende Zitat ebd.

¹⁹ Siegfried Kracauer: Der heutige Film und sein Publikum [Film 1928], zit. nach Ders.: *Kleine Schriften zum Film*, Bd. 6.2, S. 152. Das folgende Zitat ebd.

²⁰ Ebd., S. 154.

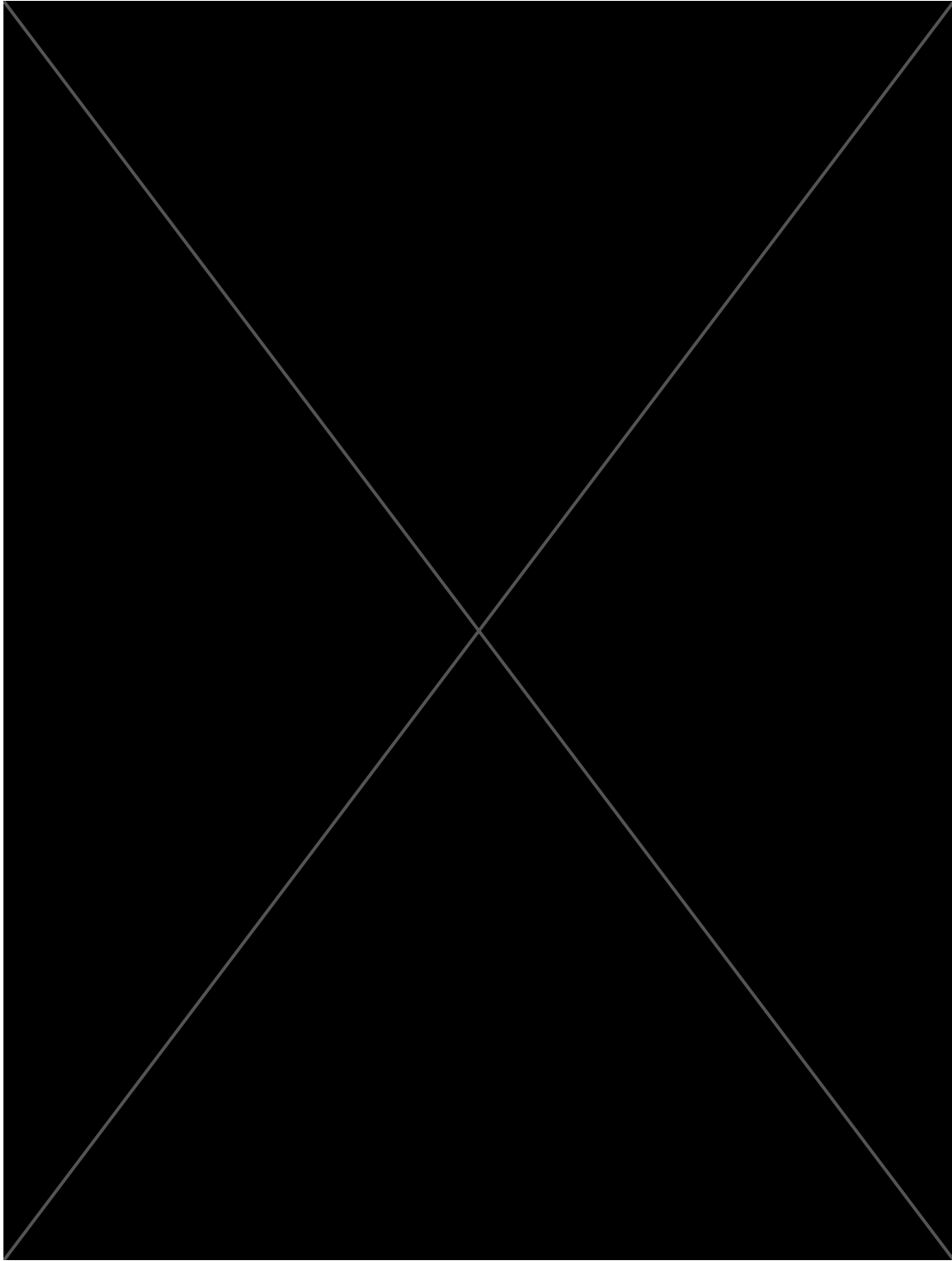


Eine quicklebendige Göttin. Lilian Harvey steht Modell in ADIEU, MASCOTTE (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt)

rennen“ angekündigte Originalaufnahmen aus dem Pariser Vélodrome d’Hiver – visualisiert die konkurrierenden Manöver der beiden Paare Mascotte und Jean, Josette und Gaston. Die Bildregie der Physiognomien, etwa in der Auktionsszene, hat eine parodistische Wirkung, also einen kritischen visuellen Effekt. Die den Männern ins Gesicht geschriebene Geilheit und das lustvolle Vergnügen in der Mimik der Frauen signalisieren grundverschiedene Geschlechteridentitäten. Der Film schlägt sich nicht auf die Seite der Männer, die gierig, dumm und reich sind, sondern auf die Seite der – nicht nur solidarischen und nicht etwa täuschbaren, sondern auch kreativen, geistreichen und handlungsfähigen – Frauen. Das hat die Filmkritik nicht gesehen.

Die Filmkritik hat auch das filmische Spiel mit dem Pygmalion-Mythos übersehen. Sie erkannte nicht, dass der Film dieses zentrale Motiv radikal umdeutet: Die Metamorphose der marmornen Figur in eine lebendige Frau ist schon vorausgesetzt. Im Ovid’schen Mythos geschieht sie, wenn der in sein Kunstwerk verliebte Künstler die Statue berührt, „des Elfenbeines Erstarrung / Senkt sich dem Druck der Finger und weicht“. Warmes Leben fährt in den kalten Leib, „die gegebenen Küsse / Fühlt die Errötende“ und schlägt die Augen auf.²¹ Die Göttin der Fruchtbarkeit, die Mascotte vor der Bildhauerklasse der Académie des Beaux

²¹ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. Frankfurt a.M. 1990, S. 249–250, hier S. 250.



Lilian Harvey und Igo Sym auf der Vorderseite von *Mein Film* (Nr. 192, 1929) aus Wien, wo ADIEU, MASCOTTE unter dem Titel DAS MODELL VOM MONTPARNASSE lief

Arts verkörpert, ist nicht etwa täuschend echt wie die Figur Pygmalions, sondern tatsächlich so echt wie die Trauben, von denen das hungrige Modell nascht. Der reiche Maler Jean wird auf die quicklebendige Göttin fliegen wie die Vögel auf die täuschend echt gemalten Trauben des Zeuxis.²²

Im ironischen Spiel mit dem Künstlertmotiv steckt aber mehr. Das Modell bricht aus dem weiblichen passiven Objektstatus aus und verwandelt sich in das aktive und kreative männliche Künstler-Subjekt, es wird zum handelnden Akteur: Die Strategie, mit der dem Maler seine untreue Gattin zurückgeholt werden soll, ist Mascottes Idee. Sie schlägt ihm vor, seine Geliebte zu spielen: „Lassen Sie mich 14 Tage hier, und ich schaffe Ihnen Ihre Frau zurück.“ Die Eifersucht-Intrige geht auf. Mit diesem strategischen Esprit erobert sich die moderne Frauenfigur im Übrigen ein spezifisch weibliches Aktionsterrain, das ursprünglich den Mätressen des Ancien Régime vorbehalten war, die politische Ohnmacht mit intellektueller Macht parierten, denkt man etwa an eine Figur wie die Marquise de Merteuil.²³ Statt wie die Töchter des Kleinbürgertums das leidende Opfer abzugeben, tritt Mascotte als Täterin und Regisseurin auf. Und als Künstlerin, die sich in ihr Objekt – den ihr materiell überlegenen, aber mental unterlegenen Maler – verliebt. Das stellt die Geschlechterordnung des Pygmalion-Mythos auf den Kopf.

Alles ist Spiel. Die Frauensolidarität, die am Beginn des Films Mascottes Handeln motiviert, verliert der Film zwar aus den Augen. Er überführt aber die Handlungsfähigkeit der jungen Frau aus dem sozialen in einen emanzipatorischen Kontext: Mascotte steckt nicht von ungefähr in einem Piratenkostüm. Sie imaginiert sich nicht wie das Brecht'sche Zimmermädchen als „Seeräuber-Jenny“, sie handelt wie die Freibeuter zu eigennützigen Zwecken. Und es ist nachvollziehbar, dass Mascotte, als sie ihr Dienstverhältnis antritt, das Piratenkostüm ablegen und sich in ein elegantes Damenkostüm kleiden soll, denn, so Jean: „Sie können doch nicht zwei Wochen lang als Pirat herumlaufen.“ Der Kostümwechsel ist ein Akt der Unterwerfung. Aber eben auch – nur eine Kostümierung. Der Kostümwechsel ist Teil eines Verwandlungsspiels. Ihm gelänge, so sieht es der Schriftsteller Franz Hessel, „das sogenannte Mondäne als ein Märchenkleid um Urgestalten zu legen.“ Hessel erkennt darin eine zeitgemäße Modernisierung der Metamorphose: „Das Rüstzeug aus dem modernen Arsenal der Frau wird [...] zum mythologischen Attribut. Damen werden zur Galathea und ägyptischen Helena.“²⁴

²² Der berühmte griechische Künstler Zeuxis von Herakleia, der auch kleine Tonfiguren schuf, malte im Wettstreit mit Parrhasius so naturgetreue Trauben, dass Vögel herbeiflogen, um an ihnen zu picken.

²³ Vgl. Choderlos de Laclos: *Les Liaisons dangereuses* (Gefährliche Liebschaften, 1782).

²⁴ Franz Hessel über Wilhelm Speyers Novelle *Sommer in Italien* (1932). In: *Die literarische Welt*, Nr. 3, 1933, S. 5, zit. nach Walter Fähnders, Helga Karrenbrock: Wilhelm Speyer: Eine Wiederentdeckung. In: Dies. (Hg.): *Wilhelm Speyer (1887–1952). Zehn Beiträge zu seiner Wiederentdeckung*. Bielefeld 2009, S. 9–16, hier S. 15.

Das gilt auch umgekehrt. Das Kapital der jungen Frau in *ADIEU, MASCOTTE* ist die Verwandlungsfähigkeit einer Schauspielerin. Mascotte spielt: die Privatsekretärin, die Geliebte. Sie beherrscht das Spiel der Täuschung in einem Film, in dem alles Spiel ist: die Kunstauktion, Jeans Liebelei, Josettes Affäre, Gastons Lust. *ADIEU, MASCOTTE* bedient das damals beliebte, für das Medium des Films kongeniale Motiv, vor allem, wenn eine Schauspielerin wie die junge Lilian Harvey eine Schauspielerin wie Mascotte spielt.

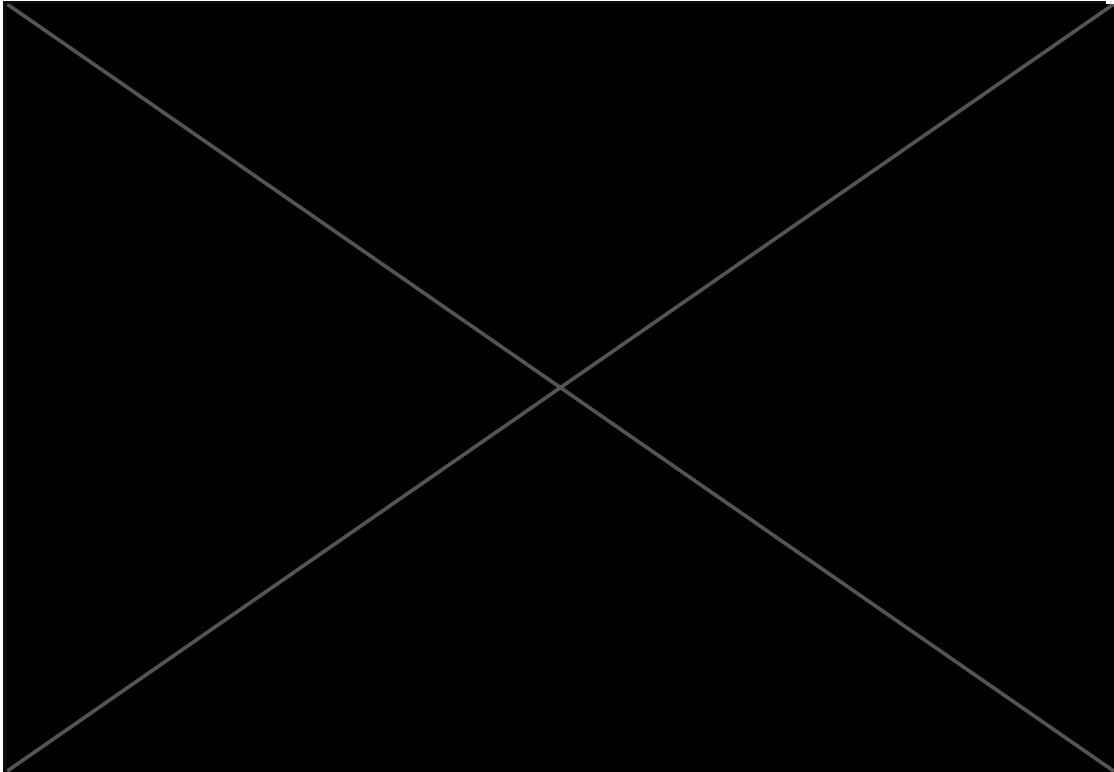
Die Sollbruchstelle der für das Spiel unabdingbaren Distanz ist wie im Pygmalion-Mythos die Nähe zum Objekt. Die inszenierte Nähe täuscht die Spielerin, sie verwandelt sich in eine authentische Nähe. Mascotte geht es wie den Vögeln, die die gemalten für echte Trauben halten. Sie verliebt sich in den Maler. Was nach zwei mit Esprit und Tempo erzählten Dritteln der Story wie ein gescheitertes Projekt aussieht – über das der schmelzende Schneemann auf dem Eisdessert scheinbar Tränen vergießt –, verkehrt sich in einer konventionellen Dramaturgie und einem erwartbaren Handlungsverlauf des letzten Drittels zum Happy End. Die Annahme allerdings, die Akteurin habe ihr Kalkül aus den gefühlverblendeten Augen verloren, ist eine letzte Täuschung: Mascotte hat gewonnen. Ihr Rollenspiel aber als bourgeoise Gattin ist eine Parodie. Sie zeigt der abgelegten Gattin und ihrem Begleiter im letzten Bild eine lange Nase.

Träume. Vielleicht haben die gar nicht kleinen, sich ihrer selbst bewussten Ladenmädchen ja davon geträumt? Sie träumen nicht vom gesellschaftlichen Aufstieg, sondern sie träumen. Sie träumen im Spiel-Raum Kino, angesichts von Filmen, die den Spielraum des Handelns so charmant, geistreich und täuschend echt – wie die Trauben, wie die Liebe – inszenieren. Mascotte ist ihr Glücksbringer. Sie verwechseln dabei aber nicht Kunst und Wirklichkeit, wie es der Filmkritiker Kracauer tut. Die Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann widerspricht Kracauers These: „Das genuine Interesse der Frauen am Inhalt ist nicht zu verwechseln mit einem Sich-Täuschen-Lassen durch die Illusion von Wirklichkeit. Nicht die ‚Wirklichkeit‘ suchen sie auf der Leinwand, sie suchen dort nach Repräsentanten ihrer Subjektivität.“²⁵ Die Frauen träumen im Möglichkeitsraum Kino ein Spiel. Es darf sich wie ein Duft verströmen und dann verflüchtigen. In Franz Schulz' letztem deutschen Film vor seiner Emigration *WAS FRAUEN TRÄUMEN* (1933) heißt ein Parfüm „Was Frauen träumen“.²⁶

Der Filmautor Franz Schulz wies im selben Jahr, in dem sein nach einem Roman von Michel Linsky geschriebener Film *ADIEU, MASCOTTE* herauskam, als

²⁵ Schlüpmann: *Unheimlichkeit des Blicks*, S. 310.

²⁶ Franz Schulz emigrierte 1933 über Prag und England in die USA. Sein erster Erfolg in Hollywood war das Remake von *WAS FRAUEN TRÄUMEN* unter dem Titel *ONE EXCITING ADVENTURE* (1934) für Universal Pictures. Vgl. zu seiner Biografie G. G. von Bülow: *Candide in einem miesen Jahrhundert. Der Filmautor Franz Schulz (Spencer)*. In: *FilmExil*, Nr. 21, Mai 2005, S. 10–51.



Ein Ort zum Träumen. Rudi Felds Dekoration für das Kino Universum zur Premiere von ADIEU, MASCOTTE (aus: *Film-Magazin*, 18. August 1929)

Filmpublizist die Deutungshoheit der Filmkritik entschieden zurück. Sie sei anmaßend, wenn sie im Filmkritiker den Aufklärer sehe. Dessen „Mission“ sei es, so beanspruchte es Kracauer 1932 explizit, „die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen.“²⁷ Franz Schulz warf der Filmkritik vor, sie ignoriere den Publikumsgeschmack der Millionen Kinobesucher, von dem Produktionsinvestitionen abhängen, und habe keine Ahnung von den technischen Prozessen der Warenproduktion ‚Film‘. Die elitäre Filmkritik nähre ihren Vorbehalt aus der maßstäblichen theatralischen Kunst und formiere sich gegenüber dem Film „zu einer eisernen Mauer des Nicht-Verstehen-Wollens“.²⁸ Tatsächlich, so Schulz, sei die Filmkritik nicht mächtig, sondern „völlig wirkungslos“: „Den entscheidenden Erfolg [...] holt sich der Film unabhängig von der Berliner Kritik oder gar ihr zum Trotz.“ Der frühe Tonfilm, zu dessen Erfolg der Filmautor Franz Schulz und die Schauspielerin Lilian Harvey erheblich beitrugen und in dem sie beispiellose Karrieren machten, vereinte Unterhaltung, Kunst und Ökonomie. Der Erfolg des Tonfilms lässt

²⁷ Siegfried Kracauer: Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 378, 23.5.1932, zit. nach Ders.: *Kleine Schriften zum Film*. Bd. 6.3: 1932–1961, S. 61–63.

²⁸ Franz Schulz: Die Filmkritik. In: *Das Tagebuch*, Nr. 17, 27.4.1929, S. 696–701, hier S. 699. Die folgenden Zitate ebd., S. 697.

rückblickend Kracauers Präention am Ende seiner Kritik des Stummfilms ADIEU, MASCOTTE wie ein Versprechen wirken: „Was wird das erst werden, wenn die Leute auch noch reden?“²⁹

Dann wird die mehrsprachige Lilian Harvey in ihrem Element sein. Sie spricht, singt und tanzt in den Sprachversionen ihrer Filme, die in den Kinos von London, Paris und Berlin Furore machen. Das It-Girl des europäischen Films transponiert die universelle Fabel von „la fille et le garçon“ in die Gegenwart einer dynamisierten Geschlechterordnung der europäischen Zwischenkriegszeit.³⁰ Die Vision des Films als transkulturelles mediales Produkt weist dem internationalen Kino einen attraktiven und lukrativen Weg, er ist ein „chemin du paradis“.³¹

ADIEU, MASCOTTE

Deutschland 1929 / Produktion: Universum Film AG (Ufa) / Regie: Wilhelm Thiele / Buch: Franz Schulz nach einer Idee von Michel Linsky / Kamera: Nikolai Toporkoff / Bauten: Jack Rotmil, Heinz Fenchel / Kinomusik: Willy Schmidt-Gentner / Aufnahmeleitung: Willy Zeunert / Produktionsleitung: Günther Stapenhorst / Darsteller: Lilian Harvey (Mascotte), Igo Sym (Jean Dardier, ein Maler), Marietta Millner (Josette, seine Frau), Harry Halm (Gaston Duprés), Ernst Pröckl (Diener bei Duprés), Julius Falkenstein (Advokat Giron), Erika Dannhoff (ein Modell), Hubert von Meyrinck, Albert Paulig, Oskar Sima, Eugen Thiele / Atelieraufnahmen: Ufa-Ateliers Neubabelsberg, Ufa-Ateliers Berlin-Tempelhof, Filmwerke Staaken / Außenaufnahmen: Paris, Nizza / Drehzeit: Januar – März 1929 / Verleih: Universum-Filmverleih / Zensur: 1) Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 22655 vom 13.6.1929, 6 Akte, 2.320 Meter, Verbot; 2) Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 22824 vom 1.7.1929, 6 Akte, 2.323 Meter, Verbot; 3) Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 22900 vom 12.7.1929, 6 Akte, 2.304 Meter, Jugendverbot / Uraufführung: 2.8.1929, U.T. Universum am Lehniner Platz, Berlin

Kopie: Bundesarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 2.334 Meter

Anmerkungen Der Arbeitstitel war „Das Modell vom Montparnasse“. „Im Mai 1930 wurde eine synchronisierte Fassung hergestellt, die nicht gesondert zensiert wurde. Ton: Organon, Nadelton; Musik“.³²

²⁹ Raca. (Siegfried Kracauer): ADIEU, MASCOTTE. In: *Frankfurter Zeitung* (Stadt-Blatt), 18.8.1929, zit. nach Gandert (Hg.): *Der Film der Weimarer Republik*, S. 11.

³⁰ LA FILLE ET LE GARÇON war die französische Version des Lilian Harvey-Films ZWEI HERZEN UND EIN SCHLAG (1932), Regie: Wilhelm Thiele, Drehbuch: Franz Schulz.

³¹ LE CHEMIN DU PARADIS – der Weg ins Paradies – war die französische Version des Lilian Harvey-Films DIE DREI VON DER TANKSTELLE (1930), Regie: Wilhelm Thiele, Drehbuch: Franz Schulz.

³² Vgl. Gandert (Hg.): *Der Film der Weimarer Republik*, S. 9.

Über den Rhein hinweg

Die Kinemathek Oberrhein als visuelles Gedächtnis der deutsch-französischen Grenzregion

Von Kay Hoffmann

Seit den 1990er Jahren wächst das Interesse an historischen Amateur- und Privatfilmen. In der Bundesrepublik wie auch in der DDR entstanden Amateurfilme in Filmclubs, die ihren Mitgliedern eine Struktur für die Gestaltung der Freizeit gaben und einen Raum zum Austausch. Sie stellten Equipment zur Verfügung und ermöglichten eine Ausbildung an den Geräten; in der DDR erhielten die Amateurfilmclubs Kontingente von Filmmaterial zugeteilt und wurden staatlich kontrolliert. Gedreht wurden in Ost und West nicht nur dokumentarische Formate, sondern auch fiktionale Formen und arbeitsaufwändige Animationsfilme. Die Clubs organisierten jährliche Wettbewerbe auf lokaler, regionaler, nationaler und internationaler Ebene. Daran teilzunehmen und vielleicht sogar zu gewinnen, brachte Anerkennung und Prestige. Im Unterschied zu den Amateurfilmen sind Privatfilme oder auch Familienfilme bzw. Home-Movies Filme, die ausschließlich in privaten Kontexten hergestellt und vorgeführt wurden. Dabei richteten sich seit Ende der 1920er Jahre Ratgeber auch gezielt an die nicht-professionellen Filmemacher und erläuterten alle Aspekte einer Produktion – von Drehbuch, Licht, Kamerabewegung bis zu Schnitt und Titelgestaltung –, um möglichst hochwertige Ergebnisse zu erzielen.

Dass Amateur- und Privatfilme heute als historische Quelle anerkannt und gewürdigt werden, hat auch zu tun mit ihrer zunehmenden Verwendung in historischen Programmen fürs Fernsehen. Auch aufgrund ihres persönlichen Zugangs sind diese Programme sehr populär, weshalb der Bedarf an Material aus Amateur- und Privatfilmen und damit der Marktwert gewachsen ist. Auch vor diesem Hintergrund haben regionale und nationale Filmarchive begonnen, sich diesen bisher vernachlässigten Gattungen zu widmen. Nicht zuletzt ist auch im deutschsprachigen Raum die Zahl der Publikationen und Forschungsvorhaben zu diesen Filmen deutlich gestiegen, wie etwa die Arbeiten von Alexandra Schneider (*Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*. Marburg 2004), Martina Roepke (*Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*. Hildesheim 2006) und Ralf Forster (*Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn. Amateurfilm in der DDR*. München 2018) sowie der Sammelband *Abenteurer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms* (Wien 2015) belegen.

Amateur- und Privatfilm am Oberrhein. Lose anknüpfend an das deutsch-französische Interreg-Projekt „RhinFilm“ bzw. „Der Oberrhein im Gebrauchsfilm“

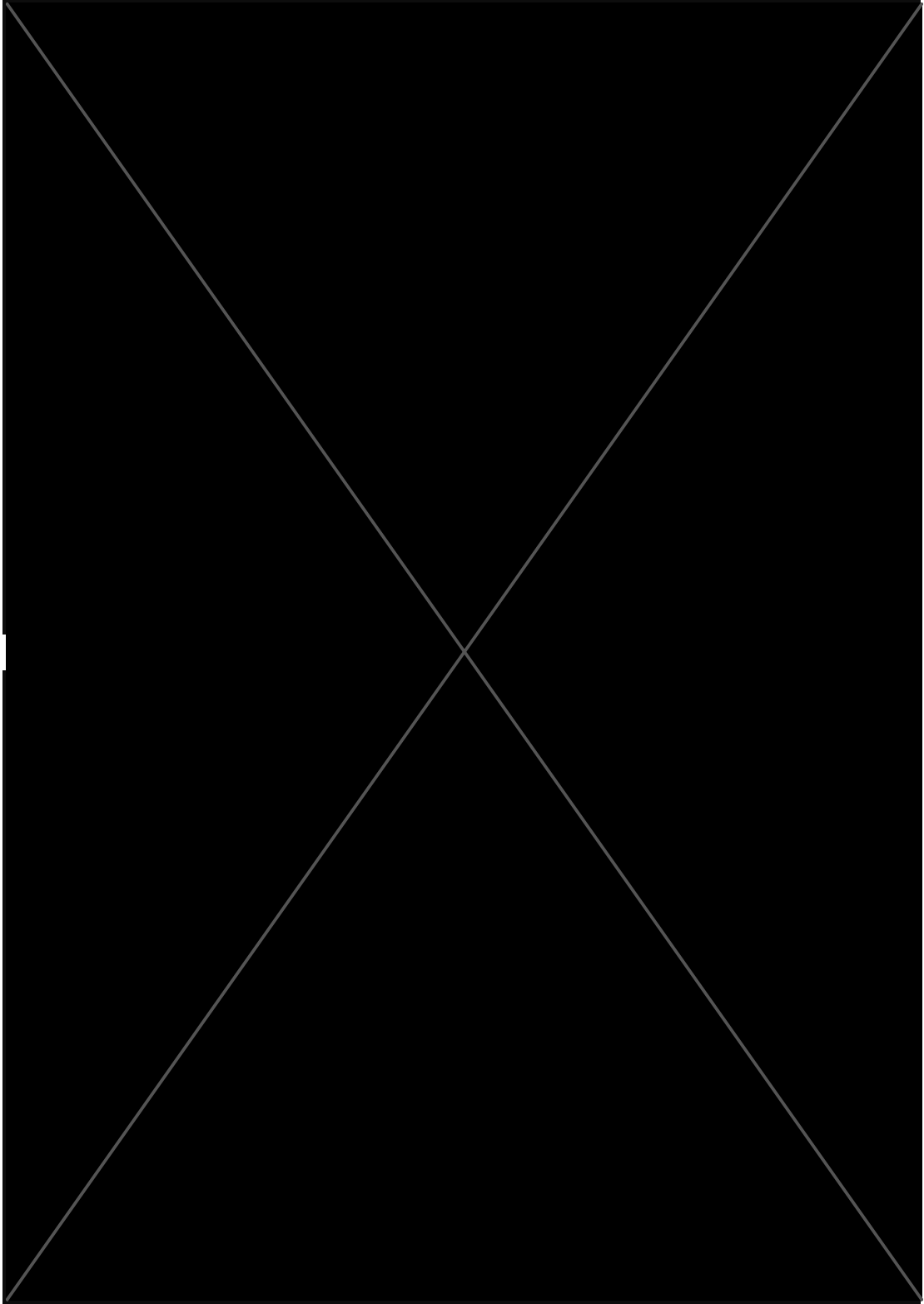
(2012–2015), läuft seit Frühjahr 2018 das auf drei Jahre angelegte Interreg-Projekt „RhInédits“, an dem die Universität Straßburg, die Hochschule Offenburg und das elsässische Filmarchiv von MIRA (Mémoire des Images Réanimées d’Alsace) mit zahlreichen Partnern wie der Landesfilmsammlung Baden-Württemberg zusammenarbeiten. Erforscht und erschlossen werden Filme, die im 20. Jahrhundert am Oberrhein entstanden und nicht-kommerziell ausgewertet wurden; das Korpus geht also über eine eng gefasste Definition von Amateur- und Privatfilm hinaus. Das französische Wort „inédit“ im Projektnamen bezeichnet dabei das „Unveröffentlichte“. Federführend sind der Historiker Alexandre Sumpf von der Universität Straßburg und Götz Gruner, Filmmacher und Professor an der Hochschule Offenburg.

Seit Frühjahr 2019 macht „RhInédits“ eine Auswahl von Filmen in der Kinemathek Oberrhein auf einer deutsch-französischen Webseite öffentlich zugänglich und stellt sie in einen historischen Kontext. Zu sehen sind Aufnahmen von der Familie, den Festtagen und gemeinsamen Ausflügen, aber oft auch Bilder mit zeitgeschichtlicher Bedeutung. Sie zeigen den Alltag auf dem Lande und in den Städten, auch im Krieg. Wenn auch die gemeinsame Vergangenheit in Deutschland und Frankreich lange ignoriert wurde, sind die Filme doch Teil eines kollektiven visuellen Gedächtnisses am Oberrhein.

„RhInédits“ ermöglicht erstmals den grenzüberschreitenden Zugang zu diesen Bildern und damit zu einem kulturellen Erbe auf beiden Seiten des Rheins. Ein gutes Beispiel für eine identitätsstiftende Zusammenarbeit sind die grenzüberschreitenden Anti-Atomkraft-Protteste der 1970er Jahre, durch die die geplante Industrialisierung des Oberrheins verhindert wurde. Aus einer gemeinsamen Geschichte kann sich hier eine grenzüberschreitende Identität entwickeln. Aufgrund ihrer persönlichen Perspektive können diese Filme auch jüngere Generationen motivieren, sich mit ihrer und der Geschichte ihrer Familie zu beschäftigen. Sie machen Familiengeschichten, Arbeitsalltag und kulturelles Leben erfahrbar. Umso wichtiger ist die langfristige Sicherung dieses Erbes, das in der Vergangenheit vielfach achtlos entsorgt wurde, weil etwa niemand mehr den Filmprojektor bedienen konnte. Das Projektteam in Straßburg hat zudem an zwei Sammeltagen in zahlreichen Orten im Elsass 60 Sammlungen mit rund 1.000 Filmen für das Archiv von MIRA gesichert. Zu den Filmen werden Informationen zum Kontext und den Hintergründen ihrer Entstehung gesammelt und veröffentlicht.

Die Kinemathek Oberrhein ist gegliedert in die Themen „Grenzen“ (Kriege, Aufbau Europas, Verkehr von Waren und Personen), „Identitäten“ (Erbe, Folklore und Tourismus) und „Körper und Gesundheit“ (Sport, Medizin und Umwelt). Durch die Online-Plattform sowie öffentliche Filmvorführungen unterstützt „RhInédits“ die Reflexion über die wechselvolle Geschichte der Grenzregion und die kritische Auseinandersetzung mit ihr. Parallel dazu laufen medienpädagogische Projekte mit Schülern und Studierenden in der Oberrheinregion.

So kompliziert die deutsch-französischen Beziehungen im 19. und 20. Jahrhundert im Allgemeinen waren, so kompliziert waren sie speziell in der Oberrhein-



Das Filmerbe einer Region in der Kinemathek Oberrhein. RHEINÜBERQUERUNG UND ZERSTÖRUNGEN IM ELSASS (1940) über den Einmarsch der Wehrmacht und FAHRRAD DEMO FESSENHEIM (ca. 1972) von Solange Fernex auf Super 8 über den gemeinsamen Kampf gegen die Atomkraft (Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart; Archiv soziale Bewegungen, Freiburg)

region, wo das Elsass unter wechselnder politischer Kontrolle stand. Nach Konflikten, die bis zum Dreißigjährigen Krieg zurückreichen, und drei großen Kriegen 1870/71, 1914–1918 und 1939–1945 mit viel Hass und Propaganda ist es erstaunlich, dass sich die Beziehungen der in der Vergangenheit oft als Erzfeinde bezeichneten Nationen nach dem Zweiten Weltkrieg normalisiert haben. Es konnte sich dadurch so etwas wie Freundschaft und gegenseitige Anerkennung entwickeln.

Familienfilme. Alltag und Identität am Oberrhein sind das Thema vieler Privatfilme, die deutlich machen, wie ähnlich sich das Leben rechts und links des Rheins gestaltete. Sowohl das Elsass als auch Baden waren landwirtschaftlich geprägt. Noch in den 1930er und 1940er Jahren fuhren Ochsenkarren und Pferdewagen durch die Fachwerkdörfer. Vieles wurde noch in Handarbeit gemacht, und Traktoren waren die Ausnahme. Entsprechend hoch war die Zahl der Landarbeiterinnen und Landarbeiter. Dies gilt auch für den Weinbau, der die Landschaft bis heute prägt. Die protestantische und katholische Kirche spielte mit ihren öffentlichen Veranstaltungen, mit Prozessionen, Kommunion, Konfirmation, Taufe und Hochzeiten eine wichtige Rolle in der Gesellschaft und formte die Persönlichkeiten.

Die überwiegend männlichen Filmemacher filmten ihre Familien, den Werdegang ihrer Kinder, die Familienfeiertage und Feste und wurden dabei oft von ihren Ehefrauen unterstützt. Ausflüge und Urlaubsreisen sind häufige Motive, ebenso die Dokumentation des Alltags. Die Kinemathek Oberrhein macht hier einen grenzüberschreitenden Vergleich möglich. Die Kinder werden in der Regel im Krankenhaus geboren, die stolzen Väter holen Mutter und Kind ab und dokumentieren dies mit der Kamera. Sie filmen auch die Versorgung des Nachwuchses, das Wickeln, Baden und Füttern, die ersten Schritte und das Vergnügen auf dem Spielplatz. Die Kinder entwickeln sich, besuchen den Kindergarten und schließlich die Schule. Dann erlischt das Interesse an ihnen, und sie sind vor allem bei Familienfeiern, an Geburtstagen, Weihnachten, Ostern oder im Urlaub zu sehen. Viele Hochzeiten sind dokumentiert, so dass sich die Veränderung von Moden und Ritualen über die Jahrzehnte gut nachverfolgen lässt.

Dies gilt auch für ein Ereignis wie das Kinderfest in Gaggenau, das über Jahrzehnte immer wieder filmisch begleitet wurde. Der früheste überlieferte Film ist KINDERFEST IN GAGGENAU von 1912. Der Umzug mit den festlich gekleideten Kindern veranschaulicht die veränderte Bedeutung des Kindes in der bürgerlichen Familie. Galt das Kind lange Zeit vor allem als billige Arbeitskraft im elterlichen Betrieb und als Absicherung für das Alter, so änderte sich dies im 19. Jahrhundert. In den bürgerlichen Familien mit wenigen Kindern rückten diese ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Es wurde wesentlich mehr Spielzeug für sie angeboten, oft bekamen sie ein eigenes Zimmer. Der Umzug zum Kinderfest in Gaggenau veranschaulicht diese neue Position. Beim Umzug im Jahr 1937, gefilmt als KINDERFEST GEWERBE-GESANG-VEREIN GAGGENAU, fällt neben der Länge des Films von nur drei Minuten auf, dass überhaupt keine Uniformierten zu sehen sind, was für die Zeit des Nationalsozialismus äußerst ungewöhnlich ist. In der zweiten Hälfte des

Films sieht man oben rechts einen wabernden schwarzen Punkt: Hier sowie bei einem der Festwagen wurden Hakenkreuzfahnen nachträglich per Hand übermalt. Das Material wurde also nachträglich ‚entnazifiziert‘, was auch die fehlenden Teilnehmer in Uniform erklärt. Beim Umzug 1959 wird aus dem Kinderfest ein Volksfest – der Film heißt nun GAGGENAUER VOLKSFEST. An bestimmten Traditionen wurde weiter festgehalten, so den Kindern mit der Brezelstange. Die kostümierten Kinder – zwei haben sich als Afrikaner mit Baströckchen verkleidet – erinnern eher an Fastnacht. Dass der Umzug eine wichtige Rolle für das heimische Gewerbe spielt, wird ebenfalls deutlich. Die ganze Veranstaltung hat sich kommerzialisiert.

Zeithistorische Dokumente. Die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg wird in Frankreich und Deutschland ganz unterschiedlich gepflegt. Ein gutes Beispiel dafür ist die Gedenkstätte Hartmannswillerkopf in den Südvogesen. Der knapp 1.000 Meter hohe Berg war im Ersten Weltkrieg stark umkämpft, etwa 30.000 französische und deutsche Soldaten starben hier. Die Franzosen errichteten gleich nach dem Krieg eine großzügig angelegte Gedenkstätte, festgehalten im Film LA NÉCROPOLE DU VIEIL ARMAND (1929) von Paul Spindler sowie – nach 1945 – in DU VIEIL-ARMAND AU GRAND BALLON. Auch für Deutsche wie den Architekten und passionierten Amateurfilmer Curt Balke war die Gedenkstätte in den 1940er Jahren ein Ausflugsziel, wie AUSFLUG ELSASS (1940/41) und OSTERN (1942) belegen. Inzwischen gehört sie mit über 250.000 Besuchern pro Jahr zu den meistbesuchten Tourismuszielen im Elsass.

Es ist bemerkenswert, welche Ereignisse mit den Kameras der Amateure festgehalten wurden, darunter Umzüge bei der Fastnacht, militärische Paraden und NS-Aufmärsche, der Zweite Weltkrieg und die Zerstörungen. Die Rückkehr der evakuierten deutschen Bevölkerung in das Grenzgebiet am Rhein wird in DEUTSCHE HEIMKEHRER (1940) dokumentiert, die Flucht der Franzosen aus Straßburg in ALSACIENS ÉVACUÉS (1940). FASNACHTSUMZUG zeigt antisemitische Motivwagen in Lahr 1939 und nimmt Ausgrenzung und Deportation der jüdischen Bevölkerung vorweg, wie sie dann in BRUCHSAL ABTRANSPORT JUDEN (1940) dokumentiert ist. Curt Balke machte 1944 Farbaufnahmen vom zerstörten Freiburg. Die Befreiung Colmars durch amerikanische Soldaten wird in LIBÉRATION ET FIN DE L'OCCUPATION À COLMAR (1945) festgehalten, ebenso der Versuch, Schilder der Adolf-Hitler- und Hermann-Göring-Straße abzuschrauben, sowie die Arbeitssuche der Deutschen als Hilfsarbeiter und Erntehelfer in Straßburg kurz darauf.

Umweltzerstörung und Proteste. Die Begradigung des Rheins im 19. Jahrhundert nach den Plänen von Johann Gottfried Tulla bedeutete einen erheblichen Eingriff in die Natur. Sie wurde 1816 begonnen und 1876 abgeschlossen; der Oberrhein wurde dadurch um über 80 km verkürzt. Als Machbarkeitstest kann die Begradigung der Dreisam durch Tulla gelten, dokumentiert in EINE BOOTSAHRT AUF DER DREISAM VON FREIBURG BIS ZUM RHEIN (1909). Bis ins 20. Jahrhundert

galt der Rhein als wichtigster und größter Fluss Europas für den Lachsfang. Die Lachse laichten in den Zuflüssen des Rheins und ihr Aufkommen war so groß, dass der Lachs als Essen der armen Leute galt. Überhaupt gab es große Fischvorkommen und entsprechend viele Berufsfischer, die sich auf lange Traditionen berufen konnten. Der am klassischen Kulturfilm orientierte FISCHFANG AM RHEIN (1938) zeigt traditionelle Fischerei mit Netzen, wie sie laut Zwischentitel schon die „germanischen“ Vorfahren am Rhein praktizierten.

Durch die Rheinbegradigung wurde der Lebensraum der Fische fundamental verändert und die Artenvielfalt ging verloren. Neu gebaute Staustufen und Schleusen bedeuteten Hindernisse für die Fischwanderung. Die Lebensbedingungen verschlechterten sich für zahlreiche Fischarten auch durch die Einleitung ungeklärter Abwässer der prosperierenden Industrie. Man sprach von ‚geopferten Abschnitten‘, bei denen die Umweltverschmutzung zugunsten vor allem der Pharma- und Chemieindustrie erlaubt sein sollte. In den 1960er Jahren war die Wasserqualität so schlecht, dass der gesamte Rhein als ‚geopferter Abschnitt‘ angesehen wurde. So waren Lachse aus dem Rhein und seinen Zuläufen verschwunden. Ende der 1980er Jahre begann man, die Wasserqualität zu verbessern und den Lachs zurückzubringen, was zum Teil sogar gelang.

Durch die Rheinbegradigung gingen auch die Goldfunde massiv zurück, die sich als Goldfitter in den Rheinschleifen ansammelten. Seit dem Mittelalter war das Goldschürfen ein Nebenverdienst der Bauern und Fischer: Zwischen 1748 und 1874 wurden in Baden rund 360 kg Rheingold an staatliche Stellen abgeliefert. Das ‚Rheingold‘ wurde zu Goldmünzen verarbeitet. Der Rückgang der Erträge aufgrund der Rheinbegradigung führte zur offiziellen Einstellung der Goldwäscherei auf badischer Seite im Jahr 1874. Im Nationalsozialismus gab es den Wunsch, die Goldwäscherei am Rhein wiederzubeleben. In diesem Zusammenhang entstand der Film GOLDWÄSCHEREI (1936), der den ehemaligen Goldwäscher Gustav Vetter aus Philippsburg noch einmal das traditionelle Handwerk zeigen lässt, wobei die Nationalsozialisten mit dem speziell gebauten Baggerschiff „Rheingold“ eher auf moderne Technik setzten. Doch die Ausbeute war mit 300 g in vier Jahren sehr gering.

In den 1970er Jahren plante die Politik, das Oberrheintal in ein zweites Ruhrgebiet zu verwandeln. Zahlreiche Atomkraftwerke sollten günstigen Strom liefern und die Bevölkerung in die Vogesen und die Schwarzwaldtäler umgesiedelt werden. Gegen diese Pläne und die dadurch befürchtete Umweltverschmutzung gab es grenzüberschreitende Proteste von Bauern, Winzern, Studenten und der Bevölkerung. Die Proteste gegen die Atomkraft und Umweltzerstörung erfassten die ganze Region. Elsässer, Kaiserstühler und Nordschweizer standen zusammen und starteten eine kreative Protestkultur. In Marckolsheim, Wyhl und anderen Orten wurden Bauplätze besetzt und in ‚Freundschaftshäusern‘ mit einer alternativen Bildungs- und Kulturarbeit begonnen. Das Alemannische wurde als gemeinsame Sprache wiederentdeckt und die Landesgrenzen – an denen man sich noch mit Ausweis legitimieren musste – für die Aktionen überwunden.

Solange Fernex, eine Vorkämpferin gegen die Atomkraft in Frankreich, hat einige der Proteste mit ihrer Super 8-Kamera dokumentiert, etwa in FAHRRAD DEMO FESSENHEIM (ca. 1972). Die alternative Medienwerkstatt Freiburg montierte ihren Kompilationsfilm S'WESPENNÄSCHT – DIE CHRONIK VON WYHL (1982) aus Material von Amateurfilmern und Fernsehreportagen. Es gibt in der Kinemathek Oberrhein weitere Filme zum Thema Atomkraft, beispielsweise ABGEORDNETE BESUCHEN KERNKRAFTWERK (1957) über das Kernforschungszentrum in Karlsruhe und TAG DER OFFENEN TÜR KERNKRAFTWERK (1971) in Philippsburg, das Ende 2019 abgeschaltet wurde.

Wie sich Elsässer und Badener über den Rhein hinweg einander annähern, zeigen diese Protestfilme ebenso wie andere Amateurfilme aus den 1960er und 1970er Jahren deutlich. Sie entdecken sich gegenseitig als touristisches Ziel und feiern Feste wie das 850-jährige Stadtjubiläum Freiburgs gemeinsam. Der langjährige Freiburger Oberbürgermeister Eugen Keidel tritt beim Kinderfest im Sackhüpfen gegen den französischen Standortkommandanten an.

Die Amateur- und Privatfilme in der Kinemathek Oberrhein schaffen neue Blickwinkel auf die Geschichte einer Grenzregion, deren Darstellung in offiziellen und staatlichen Filmen oftmals ideologisch geprägt war. Die Filme der vielfach unbekannteren Zeitzeugen zeigen dagegen eine Nähe und Sensibilität, die die Sichtweisen in den veröffentlichten Filmen hinterfragen. Die persönlichen und lokalen Bilder ermöglichen der Bevölkerung des Oberrheins, die Geschichte der Grenzregion gemeinsam zu erarbeiten und eine grenzüberschreitende Identität zu entwickeln.

Webseite der Kinemathek Oberrhein – Cinémathèque du Rhin Supérieur:
<https://rhinedits.u-strasbg.fr/>

Review

Transnationale Welle und klassisches Kino

Zum Curriculum der Berliner Schule

Von Eileen Rositzka

Seit etwa 20 Jahren ist von der sogenannten Berliner Schule die Rede, wenn es um eine bestimmte Generation deutschsprachiger Filmemacherinnen und Filmemacher und eine sie verbindende Filmästhetik geht. Nicht zu verwechseln ist sie mit der gleichnamigen musikalischen Stilrichtung, die sich ebenso wie eine als „Berliner Schule“ geführte Form des Arbeiterfilms in der Bundesrepublik der 1970er Jahre herausgebildet hatte. Als international etabliertes Label – man mag fast schon von einem Gütesiegel sprechen – für die Werke von Angela Schanelec, Christian Petzold oder Maren Ade ist diese „neue“ Berliner Schule mittlerweile fest verankert im Profil von Filmfestivals und filmkritischen Plattformen. Es erstaunt umso mehr, wie rar Studien zum Thema in der deutschsprachigen Film- und Medienwissenschaft bis heute sind. Zu den Ausnahmen zählen etwa die Dissertationen von Wenke Wegner (*Kino, Sprache, Tanz. Ästhetik und Vermittlung in den Filmen der Berliner Schule*. Marburg 2015) und Thomas Schick (*Filmstil, Differenzqualitäten, Emotionen. Zur affektiven Wirkung von Autorenfilmen am Beispiel der Berliner Schule*. Wiesbaden 2017) sowie der von Ilka Brombach und Tina Kaiser herausgegebene Band *Über Christian Petzold* (Berlin 2018, rezensiert in *Filmblatt*, Nr. 69, Herbst 2019).

Im Fokus filmhistorischer und -ästhetischer Betrachtungen steht besonders Petzold, der dabei oftmals als Vertreter des klassischen Autorenkinos typisiert wird, etwa in Jaimey Fishers *Christian Petzold* (Urbana u. a. 2013). Viel früher als in Deutschland erschienen darüber hinaus Bücher zur Berliner Schule im anglo-amerikanischen Raum wie Marco Abels *The Counter-Cinema of the Berlin School* (Rochester 2013, rezensiert in *Filmblatt*, Nr. 54, Sommer 2014), das von Roger F. Cook, Lutz Koepnick, Kristin Kopp und Brad Prager herausgegebene *Berlin School Glossary* (Bristol, Chicago 2012) und das Begleitbuch *The Berlin School* (New York 2013) zur Ausstellung im MoMA.

Galt es zu Beginn noch, das Phänomen Berliner Schule in seinen charakteristischen Mustern zu fassen oder einzelnen Regisseurinnen und Regisseuren eine stilistische Kontinuität nachzuweisen, scheint sich das aktuelle akademische Interesse der Situierung ihrer Filme innerhalb eines globalen Produktionskontexts einerseits und ihrer interdisziplinären wie intertextuellen Verortung andererseits zuzuwenden: Die Erkundungen reichen von der Beschreibung eines „Transnational Art Cinema“ über ein „Kino gegen den Stillstand“ bis hin zur Ausdeutung

eines bestimmten Films als Séance mit den Unvernommenen der deutschen Kinogeschichte, wie drei neue englischsprachige Publikationen zeigen.

Die Bestimmung als „Counter-Cinema“ schlägt um in eine theoretische und analytische Gegenbewegung, in deren Verlauf restriktive Zuschreibungen revidiert bzw. neu bewertet werden. Erst kürzlich postulierten Brad Prager und Eric Rentschler in einem Themenheft der *New German Critique* (Nr. 3, November 2019) zum zeitgenössischen deutschen und österreichischen Kino, dass die Berliner Schule durchaus nicht der einzige Sektor deutschsprachigen Filmschaffens sei, welcher kritische Beachtung und Betrachtung verdiene. Dies würde zwar keineswegs bedeuten, dass damit „die Schule aus sei“, allerdings müsse sich eine diesbezügliche Erkundung nach neuen Koordinaten richten und damit weitere Anschlüsse und Entdeckungen ermöglichen.

Die Berliner Schule im globalen Kontext. Als eine dieser Koordinaten kursiert der Begriff des „Transnationalen“ schon seit einigen Jahren im akademischen Diskurs zu Formen der länderübergreifenden Filmproduktion, -distribution und -rezeption. Doch so prominent dieser Begriff gerade als Label des aktuellen Art-House-Films geworden ist, so wenig trennscharf scheinen seine definitorischen Abgrenzungen zu ähnlichen Kategorien wie „World Cinema“, „Transcultural Cinema“ oder „Global Cinema“. Das verwundert nicht, weil es beim „transnationalen“ Kino um die Überwindung von Grenzen und das Verwerfen einer Idee von stilistisch wie ökonomisch klar umrissenen nationalen Kinematographien geht. Die Idee solcher nationalen Kinematographien wird bereits dadurch unterminiert, dass man heutzutage, in Zeiten internationaler Koproduktionen, Filmfestivals und bildkultureller Aneignungsprozesse kaum mehr von ästhetisch eindeutig zu unterscheidenden Filmnationen sprechen kann. Doch auch beim Transnationalen bleibt der durchaus problematische, ideologisch konnotierte Bezugspunkt des Nationalen bestehen. Produktiv in Bezug auf aktuelle mediale Entwicklungen wird diese historische Größe eigentlich nur dann, wenn sie nicht dazu dient, die Repräsentation nationaler Identitäten festzuschreiben, sondern dazu, die vielfältigen Dynamiken des globalen kulturellen Austauschs in den Blick zu nehmen.

Ein transnationales Denken, so Rosalind Galt im April 2016 im *Frames Cinema Journal*, ist weniger an Filmen interessiert, die über ihre eigene Position in der Welt sinnieren; vielmehr befasst es sich mit der Art und Weise, wie Filme die Welt in ihren „transits“, „circuits“ und „flows“ rekodieren. Dieser Herangehensweise hat sich auch der von Marco Abel und Jaimey Fisher herausgegebene Band *The Berlin School and its Global Contexts* (2018) verschrieben, indem seine Beiträge zugleich die globalen Ursprünge und Nachwirkungen des Phänomens „Berliner Schule“ untersuchen wollen. Tatsächlich sind diese Schule (wenn man sie als solche bezeichnen kann) und ihre Filme ein fruchtbarer Gegenstand für die transnationale Debatte (dies lässt sich auch an Yuanyuan Tangs 2018 erschienener Studie *Die Neue Berliner Schule und die chinesische Sechste Generation* ablesen); sie stellen, je nach Perspektive, oft pauschal attestierte Zuschreibungen wie die

des „Autorenkinos“ oder des „Slow Cinema“ in Frage. Und angesichts der Tatsache, dass sich die Filme von Petzold, Thomas Arslan, Schanelec oder Christoph Hochhäusler von Beginn an dem kommerziellen deutschen „Konsenskinos“ (ein Begriff Eric Rentschlers) oder traditionellen Formen deutscher Vergangenheitsbewältigung entzogen haben, scheint der kategorische Überbau eines „nationalen Kinos“ für die Berliner Schule ohnehin wenig adäquat.

Bereits in ihrer Einleitung machen Abel und Fisher deutlich, dass sie ihren Gegenstand nicht als Talentschmiede oder ortsgebundene Wirkungsstätte fassen, sondern die Berliner Schule über transversale ästhetische Bewegungen definieren – Bewegungen, die über die institutionelle Ebene hinausreichen und sowohl verbindend als auch separierend unter den ihr zugehörigen Filmschaffenden wirken können. So vereint der Band insgesamt 15 Beiträge zu verschiedenen Filmen und Persönlichkeiten, von denen manche dem Titel nach einen zwar international ausgerichteten, aber gleichwohl ernüchternd auteuristischen Vergleich erwarten lassen würden, wie zum Beispiel Will Fechs Kapitel zu Henner Wincklers *LUCY* (D 2006) und Kelly Reichardts *WENDY AND LUCY* (USA 2008) oder Exkurse zu Abbas Kiarostami (von Roger F. Cook), Apichatpong Weerasethakul (von Michael Sicinski) und Nuri Bilge Ceylan (von Ira Jaffe).

Durchgehend geht es um Fragen des spezifischen Weltbezugs, den die Filme der Berliner Schule als ästhetische Erfahrung einer Entfremdung bzw. Verfremdung herstellen und sich in diesem Punkt mit anderen Strömungen des globalen Kinos treffen. Direkt zu Beginn befasst sich Hester Baer mit dem sogenannten „Women’s Cinema“, während Lisa Haegle anhand von *BLUE VALENTINE* (USA 2010) von Derek Cianfrance und *ALLE ANDEREN* (D 2009) von Maren Ade filmanalytische Überlegungen zu Gender und Genre anstellt. Diese Rahmungen sind exemplarische Formen der lebensweltlichen Referentialität, welche Gerd Gemünden treffend als „The Making of Now“ beschreibt – als Resonanzen einer Filmsprache, deren globale Konvergenzen sich durch vergleichbare kulturelle, politische und produktionsökonomische Bedingungen ergeben.

Ein solcher Zugang bewahrt vor Kurzschlüssen und eröffnet interessante Diskursfelder. Alice Bardan führt etwa in ihrer Studie über Corneliu Porumboiu *METABOLISM* (Rumänien/Frankreich 2013) in Bezug auf die Berliner Schule die Metapher des Verdauens bzw. der *digesture* an, mit Hilfe derer sich die Filme im Sinne einer Neuordnung des Geschmacks und der Wahrnehmung von Zuschauern analysieren lassen. Als ähnlich produktiv erweist sich der Begriff der Ermüdung oder Trägheit (*inertia*), mit dem Chris Homewood eine beunruhigende Unbeweglichkeit beschreibt, die eben nicht nur ein oft als „Langeweile“ abgetanes stilistisches Merkmal der Berliner Schule (oder vergleichbarer Filme) ist; eher handelt es sich um eine verkörperte Erfahrung, über die sich den Zuschauern das politische Kalkül der Filme sinnlich erschließt. Homewoods Fazit: „One must decelerate to accelerate.“ (S. 248)

In dieser Fluchtlinie lässt sich mit Lutz Koepnick die charakteristische Ästhetik der Berliner Schule als Entdeckung einer Langsamkeit und Stille fassen, die

der unruhigen Eigensinnigkeit zeitgenössischer Zuschauerschaft widerstrebt. Bestimmte Ort- und Raumin szenierungen stellen sich dann weniger als Repräsentation von Lokalkolorit dar, sondern werden als metaphorische Konnotationen einer „Weltlosigkeit“ (*worldlessness*) lesbar – so beschreibt es Roland Végső abschließend im Rückgriff auf die Filme Béla Tarrs.

In unterschiedlicher Schwerpunktsetzung kreisen fast alle Beiträge um den Realismusbegriff – eine Diskussion, die mit Blick auf die Berliner Schule besonders Marco Abel geführt hat. Inga Pollmann befasst sich in diesem Zusammenhang mit einem bestimmten Verständnis von „Milieu“ als Medium und Problemfeld, das sich unter anderem in Schanelecs *MARSEILLE* (D 2004) in Form einer immer neu zu verhandelnden Relation zwischen Figur und Bildraum manifestiert; Robert Dassanowsky erweitert die Debatte über Filme, die sich gewohnten Repräsentationsweisen entziehen, um Einflüsse des Magischen Realismus im österreichischen Kino.

Die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit der Berliner Schule ist vielstimmiger geworden und geht über die Redundanzen hinaus, die der Gegenstand zuweilen mit sich bringt, etwa im Fokus auf den Neoliberalismus und eine spezifisch „deutsche“ Kapitalismuskritik.

Bewegung und Performance in Filmen der Berliner Schule. Eine markante Stimme inmitten der englischsprachigen Polyphonie zur Berliner Schule ist Olivia Landry, die mit *Movement and Performance in Berlin School Cinema* (2019) eine theoretisch und analytisch fokussierte Studie über die performative Dimension filmischer Bewegtbilder vorlegt, die sie vor allem anhand Formen diegetischer Bewegung beschreibt. In einer nicht immer ganz undurchlässigen Trennung von Performance und Bewegung soll Letztere als Katalysator performativer Akte greifbar werden, welche der Bewegung wiederum Form und Figuration verleihen. Landry versucht also einerseits, Performance als *durch* Bewegung hervorgebrachtes Phänomen zu fassen und Bewegung andererseits gezielt *als* Performance in den Blick zu nehmen, in deren Mittelpunkt stets der menschliche Körper steht – liege dem Kino der Berliner Schule doch „ein Modus Operandi des fühlbar Möglichen und der körperlichen Agitation“ im Sinne eines In-Bewegung-Setzens zugrunde (vgl. S. 159).

Was in dieser Verkürzung mehr oder weniger austauschbar klingt, differenziert sich weiter aus anhand bestimmter analytischer Perspektiven, die Landry im Verlauf ihrer Studie entwickelt: An den Beginn ihrer Arbeit stellt sie Fragen der ‚mediation‘ und ‚remediation‘ (Begriffe, die auf die Medientheorien von Jay Bolter und Richard Grusin verweisen) und verbindet sie mit Hypothesen zu filmischer bzw. fotografischer Repräsentation und Live-Präsenz. Eines ihrer Hauptargumente, nämlich dass sich die Filme der Berliner Schule bestimmter Live-Performance-Modi bedienen, um relationale Erfahrungen des Da-Seins und Mit-Seins herbeizuführen, konkretisiert sich zunächst an der Rolle von Fotografie und Videoüberwachung bei Petzold, Schanelec oder auch Hochhäusler. Die inszenatorische Einbindung von Fotografien in ihren Filmen, so Landry, hebe eine mediale und temporale Differenz

hervor, welche sie u. a. durch die Opposition von Bewegung und Stasis erzeuge. Besonders die Repräsentation des Todes oder von Toten sei an die Fotografie gebunden und bezeichne somit eine Übergangszone, einen Nicht-Ort innerhalb des filmischen Mediums selbst. Fotos seien demnach nicht nur diegetische Objekte, sondern Vergleichsmomente, an denen sich die Bedeutungsdimension des Films erst konstituiere (wobei sich Landry am performativen Medienverständnis Rebecca Schneiders orientiert). In dieser Fluchtlinie sei auch Videoüberwachungsmaterial ein Verbündeter filmischer Bilder, indem es in der Verbindung von On und Off den Zugang zu einer interdiegetischen Welt ermögliche; gerade diese Verbindung schaffe erst die Voraussetzungen für ein narratives Fundament der Berliner Schule: den „Realitätseffekt“ als Instanziierung von Gegenwärtigkeit und einer Unmittelbarkeit, die sich sowohl ideologisch als auch phänomenologisch als treibende Kraft der betreffenden Filme entfaltet. Ebendiese Eigenschaft rücke die Berliner Schule nah an Live-Medien wie das Fernsehen heran, wodurch sich die Konvergenzen und Divergenzen zwischen den Medien näher beleuchten ließen. Ein solches Heraus-kristallisieren ontologischer Differenzen und Nuancen übersetze sich gerade bei Petzold, dessen Arbeit sich grundsätzlich „auf dem Friedhof der Medien“ (S. 17) bewege, in eine „intersubjektive Dynamik des Sehens und Gesehen-Werdens, des Berührens und Berührt-Werdens“ (S. 44) – Landry bezieht sich hier insbesondere auf *DIE INNERE SICHERHEIT* (2000), *TOTER MANN* (2001) und *GESPENSTER* (2005).

Das Grundprinzip des perzeptiven Wechselspiels findet seinen Ausdruck auch und vor allem in szenischen Komplexen, die Landry gewissermaßen als Schlüsselsequenzen der Berliner Schule beschreibt: das Autofahren (vornehmlich als sinnliche Erfahrung des Alltags) und schließlich der Autounfall. Zunächst weniger eine Erkundung des Performance-Aspekts als vielmehr eine genauere Beschäftigung mit Weltwahrnehmung durch (Fort-)Bewegung, schafft das zugehörige Kapitel fruchtbare Querverbindungen zu Volker Pantenburgs Idee einer filmischen „Automobilisierung des Blicks“ – ein Prozess, bei dem Kinoleinwand und diegetisch verortete Windschutzscheibe eine doppelte Rahmung der durchfahrenen Landschaft vornehmen und als visuelle Membranen zwischen verschiedenen Räumen vermitteln. In seiner Funktion als „Wahrnehmungskammer“ etabliert das Auto Landry zufolge eine Ebene visueller und phänomenologischer Reziprozität. Eine neue Tendenz erhält diese Behauptung schließlich unter Bezugnahme auf Theorien politischer Performance, wenn Landry den Autounfall als Ereignis definiert, das in den filmischen Raum einbricht, ihn aus dieser Dekonstruktion heraus jedoch neu gestaltet, eine neue Welt formt. Was José Esteban Muñoz im kulturwissenschaftlichen Sinne ‚disidentifactory performance‘ nennt, wird somit auf eine politische Ästhetik der Berliner Schule bezogen, die auf selbstreflexive Weise das Motiv des „Schrotthaufens“ als brutales Zeugnis kapitalistischer Warenproduktion, territorialer Expansion und schieren Todestriebs ins Feld führt und dieses zugleich als Quelle filmischer Kreativität nutzbar macht.

Spätestens hier wird deutlich, dass das stete Spiel mit Für und Wider der rhetorische Kern des Buches ist. Von automobilen Wahrnehmungskonfigurationen

schlägt Landry eine Brücke zu Raum, Affekt und Genre, wobei keines dieser Begriffsfelder im Rahmen der Studie tiefergehend behandelt wird. Die durchaus wichtige Differenzierung zwischen Affekt und Genre dient ihr vor allem zur Untermauerung einschlägiger Thesen von Lauren Berlant, die sich gegen die auf bestimmten Erwartungshaltungen beruhende Affektsystematik von Genres und für sogenannte „Affektsphären“ als Bezugsräume eines gemeinschaftlich geteilten Gegenwartssinns ausspricht. Eine Anwendung dieses Konstrukts auf die Berliner Schule ist insofern hilfreich, als dass sie dort affektbasierte Deutungen erlaubt, wo klare Genrezuordnungen scheitern. Aber auch hier könnte man im Rückgriff auf Landrys Ausführungen zur ‚remediation‘ behaupten, dass Genre ein Medium ist, dessen Strukturen umso markanter hervortreten, desto mehr sie von den Filmen unterlaufen werden. Genremuster sind wesentliche narrative und affektive Orientierungspunkte, gegen die sich schließlich die Bilder und Affekte der Des- oder Neuorientierung absetzen, welche Landry als essentiell für die Berliner Schule definiert. Das gilt für die ziellos umherirrenden Kinder in Hochhäuslers MILCHWALD (2003) wie für die den urbanen Raum intuitiv durchquerenden Figuren in Arslans Berlin-Trilogie.

In diesem Zusammenhang führt Landry mit dem ‚point of sense‘ eine analytische Kategorie ein, die es ihr ermöglicht, Bewegung als eine Intensivierung, eine Verdichtung von (Zuschauer-)Körper und Raum zu beschreiben, bei der die Filmfigur zum Kompass eines phänomenologischen und affektiven Zuschauens wird. Während sie sich an dieser Stelle vollends auf eine Theoretisierung filmischer Subjektivität einzulassen scheint, kehrt Landry doch immer wieder zu einer Außenansicht zurück, indem sie die affektiv-somatische Teilhabe des Filmpublikums an das „Spektakel“ des in Bewegung befindlichen Figurenkörpers bindet. Auch wenn dieses, wie Landry in Bezug auf Tanzszenen bei Valeska Grisebach, Schanelec, Ade und Jan Krüger schreibt, einen aktiven Zuschauer bzw. eine „publikumsgetriebene“ Subjektivität impliziert, ist die Frage der Theatralität, die Landry daran interessiert, letztlich auf einer anderen wahrnehmungstheoretischen Bezugsebene zu verorten, weil diese zwangsläufig eine analytische Zentrierung der schauspielerischen Performance zur Folge hat.

Ebendies geschieht im abschließenden Kapitel zu Nina Hoss. Landry zufolge lässt sich an Hoss bzw. ihren Filmfiguren eine Art körperliche Aufruhr oder Auflehnung ablesen, ein stetes In-Bewegung-Sein, das sich einem Stillstand strikt verweigert. Obwohl die von Hoss gespielten Protagonistinnen immer auf der Suche sind, immer vor etwas wegzulaufen scheinen, handele es sich weniger um Fluchtbewegungen als um ein „Sich-Entziehen“: Nellys traumatisierter Körper in Petzolds PHOENIX (2014) oder Emily in Arslans Western GOLD (2013) sind für Landry Beispiele für Frauenfiguren, die sich rigider Identitätskorsette entledigen und stattdessen Bewegungsräume schaffen, in denen die Performance ihrer Weiblichkeit über reine Maskerade (und die narrativen Grenzen des jeweiligen Films) hinausweist. Hier nämlich kommt eine historische Dimension ins Spiel, die Landry jenseits historischer Stoffe und Settings körper- bzw. genderpolitisch

herleitet: Im Rückgriff auf Daphne A. Brooks' *Bodies in Dissent* (2006) beschreibt sie die Rolle des (weiblichen) Körpers als Teil einer Schichtung aus historischer Performance, Bewegung und Widerstand – er diene mit anderen Worten einer Aktualisierung und Beanstandung soziopolitischer Missverhältnisse durch performative Akte. Nina Hoss demonstrierte dabei par excellence, wie sich durch Performance, d.h. in der komprimierten Zeit eines Reenactments, ein Damals und Heute gegenseitig zur Geltung bringen.

Wie vor allem dieses letzte Kapitel zeigt, schöpft Landry aus einem umfangreichen Bestand theoretischer Positionen zu Bewegung und Performance und argumentiert weitgehend interdisziplinär. Sie eröffnet damit in der Tat erhellende Perspektiven auf die Filme der Berliner Schule, die sich der dominanten wie kurzschlüssigen Zuschreibung eines „Slow Cinema“ erwehren. Wie Landry treffend formuliert, sind diese Filme eben nicht an Dauer oder Langsamkeit im Sinne eines nahenden Stillstands interessiert, sondern werden von Momenten des Zufalls angetrieben. Eine an den Figurenkörper gebundene Bewegung und/als Performance eignet sich in diesem Sinne sehr gut als Analysegegenstand, da dieser Körper auch abseits bestimmter Genrekategorien oder formaler Parameter wie Kameraführung, Schnitt und Montage beschreibbar bleibt. Ausgehend von Landrys Studie wäre nichtsdestotrotz eine Untersuchung komplexerer Inszenierungsmodi und -ebenen – gerade im Sinne genre(un)spezifischer Subjektivierungsstrategien – äußerst lohnenswert.

Die Berliner Schule wird klassisch. Die Möglichkeit einer tiefgehenden analytischen Betrachtung scheint stets dann auf, wenn einzelne Filmschaffende oder ein einzelner Film in den Fokus rücken. Die Gefahr ist, diese oder jenen als Untersuchungsobjekt zu isolieren oder wiederum zum Sinnbild eines größeren Zusammenhangs zu erheben, der schließlich mehr oder weniger unreflektiert bleibt. Die Tatsache, dass Brad Pragers knapp 75-seitige Abhandlung zu Petzolds PHOENIX (2014) in einer neuen Reihe mit kleinen Schriften zu „deutschen Filmklassikern“ erschienen ist, lässt also erst einmal aufhorchen (für das deutschsprachige Äquivalent der Klassiker-Reihe, das im Verlag edition text + kritik unter dem Titel „Film Lektüren“ erscheint, hat Prager soeben auch ein Büchlein über Petzolds YELLA geschrieben, das 2021 herauskommen wird).

Welche Kriterien muss ein Film überhaupt erfüllen, um als Klassiker zu gelten? Schwierig wird es für Petzold, wenn man an einen Klassiker den grundlegenden Anspruch erhebt, dass er vor geraumer Zeit entstanden sein muss und über die Jahre sichtbaren Einfluss auf nachfolgende Filme ausgeübt haben sollte. Insofern sich diese Definition aber nicht nur auf ältere und vielzitierte Werke, sondern generell auf Arbeiten bezieht, die in einer bestimmten Form mustergültig, wenn nicht sogar wegweisend für das (deutsche) Kino sind, kann PHOENIX durchaus als Klassiker bezeichnet werden.

Diesen Film als „Meisterwerk“ eines Regisseurs (so der Wortlaut im Klappentext des Bandes) zu bewerben, folgt einerseits einer „klassischen“ Marketinglogik

bzw. -rhetorik, scheint aber gleichzeitig die aktuelle Tendenz zu unterstreichen, das Label „Berliner Schule“ hinter individuellen Charakteristika und analytischen Potentialen eines ihr zugeschriebenen Films zurücktreten zu lassen.

Pragers schmaler Band gibt sich dementsprechend vor allem als filmhistorisch fundierte Studie, die PHOENIX in Dialog mit Werken deutschsprachiger Filmexilanten der Nachkriegszeit treten lässt. Er beschreibt den Film als meta-diegetisches Universum, mit dessen Hilfe die Fäden einer gewaltsam unterbrochenen Tradition wieder aufgenommen würden. Der Film gleiche einer Séance, in welcher die Stimmen deutscher und deutschsprachiger Juden direkt oder indirekt hörbar würden, sei es durch die sichtbaren Verbindungen zu Filmen Robert Siodmaks, die Parallelen zu Hannah Arendt und Jean Améry bei der von Nina Kunzendorf gespielten Lene oder durch starke Ähnlichkeiten der Protagonistin Nelly (Nina Hoss) mit dem von Peter Lorre verkörperten Emigranten Janos Szabo in Robert Floreys THE FACE BEHIND THE MASK (USA 1941).

Dass sich Petzold stets ganz offensichtlich von anderen (Genre-)Filmen inspirieren lässt, die jeder für sich unumstritten als Klassiker gelten, ist kein Geheimnis. Wie auch Prager anführt, macht der Regisseur selbst keinen Hehl aus seiner formal-ästhetischen Affinität zum Melodram und Film Noir oder seiner Bewunderung für Filmautoren wie Fassbinder, Hitchcock und Sirk. Analytisch wirklich spannend wird es, wenn man diese Bezüge nicht als bloße Zitate begreift, sondern sie als Verhandlung und Ausdruck eines bestimmten historisch situierten Diskurses oder einer spezifischen Sentimentalität untersucht. Im Falle von PHOENIX steht dabei die schwere Aufgabe einer medialen Aufarbeitung des Holocausts im Vordergrund und schließt in diesem Zusammenhang Fragen der Identitätsfindung und -behauptung genauso ein wie psychisch-emotionale Komplexe, die an eine besondere Zeitlichkeit gebunden sind (Erinnerung/Verdrängung, Nähe/Distanz, Verzweiflung/Hoffnung). Prager macht dazu die interessante Beobachtung, dass Petzolds Film sich nicht prinzipiell auf eine dieser Seiten schlägt, sondern sich vielmehr in einem kategorischen Dazwischen ansiedelt: ein Hybrid, der weder ausschließlich Erinnerung noch Fantasie sein will und erst recht keine historische Nachstellung.

Petzolds Genreanleihen und Stilelemente kommen als Artikulation genau dieses Dilemmas, dieser Zwischenwelt ins Spiel, wenn die fast schon detektivische Suche nach Beweisen für begangene Verbrechen aus dem Motivrepertoire des Film Noir schöpft (ein zwielichtiger Nachtclub, doppelgesichtige Gestalten, Lenes obsessiv-analytischer Blick auf Fotos und Dokumente); oder wenn Momente melodramatischen Leidens nicht nur an den unumkehrbaren Verlust einer einstigen Liebe geknüpft sind, daran also, dass es für Nelly und Johnny „zu spät“ ist, sondern auch an die schmerzliche Erkenntnis, dass es für ein Begreifen der unmittelbaren Vergangenheit zum Zeitpunkt der Filmhandlung noch „zu früh“ scheint – „too soon“.

Die Zeile mit „too soon“ aus Kurt Weills ursprünglich für ein Musical geschriebenem Song „Speak Low“ gibt tatsächlich Takt und Ton vor für den Verlauf des

Films – und insbesondere für seine Hauptfigur Nelly, die sich wie die Singstimme in Weills Stück allmählich von der Rhythmuslinie emanzipiert. Wohin ihr Weg letztlich führt, bleibt offen; ihr Pfad ist jedoch gepflastert mit Reminiszenzen an ikonische (fiktive wie reale) Frauenfiguren der Nachkriegszeit. Sie ähnelt berühmten „Trümmerfrauen“, Heimkehrerinnen und Heimatlosen der deutschen Film- und Literaturgeschichte – einer Hildegard Knief in Wolfgang Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) oder Hanna Schygulla in Fassbinders *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (1978); sie erinnert an die Schriftstellerin Nelly Sachs oder an Margarete und Sulamith aus Paul Celans Gedicht „Todesfuge“. Und dies ist nur eine Assoziationskette in Pragers komparatistischer Analyse: Vor allem in der zweiten Hälfte des Bandes konzentriert sich sein wiederholtes Abgleichen des Films mit Motiven, Figuren und Handlungen vorangegangener Werke – anders als es beispielsweise in Olivia Landrys Performance-Studie zu Nina Hoss der Fall ist – nicht auf Bewegung oder Bildkomposition, sondern auf Dialoge und erzähltechnische Elemente, weshalb einige ästhetische Feinheiten unbeachtet bleiben.

Diese Art des Vergleichs, die in anderen filmanalytischen Zusammenhängen zu unnötigen figurenpsychologischen Interpretationen führen würde, spiegelt tatsächlich die für *PHOENIX* zentrale Thematik der Identitätssuche vor dem Hintergrund der deutschen Schuldfrage wider: Es geht um das Erkennen und Verkennen eines sich aus vielen Puzzleteilen zusammensetzenden Bildes – eines Bildes, dessen Ausmaß jedoch weder Petzolds Film noch Pragers Annäherung an *PHOENIX* vollständig zu erfassen vermag. Allerdings erhebt der vorliegende Band auch keinen Anspruch darauf, in kulturtheoretische Tiefendimensionen vorzudringen. Als kenntnisreiche Einführung in das komplexe kulturelle Bezugssystem des Films und Inspiration für weiterführende Analysen (jenseits des Kontexts der Berliner Schule) eignet sich der Text zweifelsohne gut. Denn nichts und niemand, gibt uns der Autor schließlich zu denken, ist frei von Vorgeschichte – und auch die vermeintliche Tabula Rasa einer „Stunde Null“, wie sie in *PHOENIX* zur Disposition gestellt wird, trägt in sich die Komplikationen der Vergangenheit.

■ Marco Abel, Jaimey Fisher (Hg.): ***The Berlin School and its Global Contexts. A Transnational Art Cinema.*** Detroit: Wayne State University Press 2018, 364 Seiten, Abb.
ISBN 9-780814-34200-8, \$ 31,99

■ Olivia Landry: ***Movement and Performance in Berlin School Cinema.*** Bloomington: Indiana University Press 2019, 226 Seiten, Abb.
ISBN 9-780253-03803-6, \$ 32,00

■ Brad Prager: ***PHOENIX.*** Rochester: Camden House 2019 (Camden House German Film Classics; 3), 87 Seiten, Abb.
ISBN 978-164014-038-7, \$ 19,95

Filmeditionen

■ **DAS WACHSFIGURENKABINETT** (D 1924, R: Paul Leni, Leo Birinski). Blu-ray oder DVD, Regionalcode 0, PAL (DVD), Farbe (viragiert), 81 + 18 Min. Sprache: englisch (Zwischentitel). Untertitel: deutsch, französisch, italienisch, spanisch, portugiesisch, russisch, arabisch, chinesisch. Extras. Booklet. Fridolfing: absolut MEDIEN 2020
ISBN 978-3-8488-8513-8 (Blu-ray), € 19,90
ISBN 978-3-8488-3019-0 (DVD), € 14,90

■ **THE CAT AND THE CANARY** (USA 1927, R: Paul Leni). DVD, Regionalcode 0, PAL, Farbe (viragiert), 84 + 42 Min. Sprache: englisch (Zwischentitel). Untertitel: französisch. Extras. Paris: Lobster Films 2019

■ **THE MAN WHO LAUGHS** (USA 1928, R: Paul Leni). Blu-ray + DVD, Regionalcode A (Blu-ray) bzw. I (DVD), NTSC (DVD), schwarz-weiß, 110 + 14 Min. Extras. Booklet. Los Angeles: Flicker Alley 2019

■ **THE MAN WHO LAUGHS**. Blu-ray, Regionalcode B, PAL, schwarz-weiß, 110 + 60 Min. Extras. Booklet. London: Eureka! Entertainment 2020

■ **THE LAST WARNING** (USA 1928/29, R: Paul Leni). Blu-ray + DVD, Regionalcode A (Blu-ray) bzw. I (DVD), NTSC (DVD), schwarz-weiß, 78 + 10 Min. Extras. Booklet. Los Angeles: Flicker Alley 2019

Paul Leni, geboren 1885, beginnt seine Karriere als Kunstmaler, Grafiker, Karikaturist und Bühnenbildner. So kommt er in den 1910er Jahren in Kontakt mit dem aufstrebenden Medium Film: Er malt Filmplakate, dekoriert Kinos, entwirft den Titelkopf der Fachzeitschrift *Lichtbild-Bühne* und das Logo der May-Film GmbH. Bei Max Mack und Joe May avanciert Leni zum Filmarchitekten. Ab 1916 inszeniert er gelegentlich Filme. Wenn er sich (bei drei Filmen) die Regie mit einem Kollegen teilt, kommt Leni jeweils die „Bildgestaltung“ zu, dem anderen Regisseur die „Spielleitung“. So schreibt Georg Victor Mendel zu **DAS WACHSFIGURENKABINETT**: „Wir vermuten wohl richtig, wenn wir im Regisseur Leni den technischen, im Spielleiter Birinski den darstellerischen Kommandeur annehmen.“ (*Lichtbild-Bühne*, Nr. 134, 15.11.1924) Die Beschäftigung mit Szenenbild und Kamera ist nun also der Arbeit mit den Schauspielern gleichwertig.

Siegfried Kracauer und Lotte H. Eisner gilt **DAS WACHSFIGURENKABINETT** als Höhe- und Endpunkt des deutschen expressionistischen Films, insbesondere die kaum fünf Minuten lange Schlussepisode mit Werner Krauß als Jack the Ripper. Die Spur des expressionistischen Films, so das gängige filmgeschichtliche Narrativ, führt dann vom Film der Weimarer Republik in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre nach Hollywood, wo deutsche Emigranten den Amerikanern

zeigen, wie man mit Licht und Schatten das Filmbild gestaltet. „Das können wir nicht!“, bekannte angeblich ein amerikanischer Film-Fachmann, als Fritz Lang ihm eine Szene aus METROPOLIS zeigte (*Die literarische Welt*, Nr. 40, 1.10.1926). Zeugnisse der Ankunft des expressionistischen Filmstils in Hollywood sind die Horrorfilme der Universal Studios der 1930er Jahre und der amerikanische Film Noir der 1940er Jahre.

Die Universal-Filme sind im kollektiven Filmgedächtnis vor allem verankert als Werke der frühen Tonfilmzeit mit ikonischen Monsterfiguren: DRACULA, FRANKENSTEIN (beide 1931), THE MUMMY (1932) usw. Vorher aber ist es Paul Leni, der mit seinen letzten Regiearbeiten die Grundlage dafür schafft. 1926 von Carl Laemmle in die USA geholt, inszeniert Leni für die Universal einen Charlie-Chan-Detektivfilm (THE CHINESE PARROT, 1927), eine Literaturverfilmung (THE MAN WHO LAUGHS, 1928) und zwei Klassiker des Horrorfilms nach Bühnenvorlagen (THE CAT AND THE CANARY, 1927; THE LAST WARNING, 1928).

Im September 1929, als sich die Stummfilmära in den USA ihrem Ende näherte, stirbt Paul Leni im Alter von 44 Jahren an den Folgen einer Herzhautentzündung in Hollywood. Er hat als Regisseur nur 14 lange Stummfilme vorgelegt: ein überschaubares, aber einflussreiches Werk.

Genau die Hälfte dieser Filme ist verschollen. Erhalten sind: DORNRÖSCHEN (1917), DAS TAGEBUCH DES DR. HART (1918), HINTERTREPPE (1921), DAS WACHSFIGURENKABINETT (1924), THE CAT AND THE CANARY (1927), THE MAN WHO LAUGHS und THE LAST WARNING (beide 1928). Ein nur zwölf Meter langer Filmstreifen aus dem Archiv der Deutschen Kinemathek wurde 2009 als Fragment von DAS RÄTSEL VON BANGALOR (1918) identifiziert.

DAS TAGEBUCH DES DR. HART ist in voller Länge auf filmportal.de online verfügbar. Von den anderen Filmen sind in den letzten beiden Jahren – rund 90 Jahre nach Lenis Tod – vier in Neuausgaben auf DVD und Blu-ray erschienen. In umfassender Weise untersucht wird das filmische Gesamtwerk dieses Brückenbauers erstmals in dem von Erica Tortolani und Martin F. Norden herausgegebenen Band *ReFocus: The Films of Paul Leni*, der für 2021 bei Edinburgh University Press angekündigt ist.

Mit der Neuausgabe von DAS WACHSFIGURENKABINETT liegt die aktuellste Restaurierung eines Leni-Films erstmals auf Blu-ray und DVD vor. Die Deutsche Kinemathek und die Cineteca di Bologna verbessern damit die 1998 erstellte Restaurierung der Cineteca, die auch die Grundlage für die 2002 von Kino International veröffentlichte DVD-Fassung bildete. Diese fiel besonders durch ihre überdrehte Farbgebung auf. Die alte Restaurierung wurde auf rein fotochemischem Weg produziert, die neue Fassung entstand erstmals digital in 2K. Sie wurde im Februar 2020 im Rahmen der „Berlinale Classics“ im Friedrichstadt-Palast uraufgeführt, wenige Tage später vom deutsch-französischen Fernsehsender Arte ausgestrahlt und im Monat darauf auf DVD und Blu-ray veröffentlicht.

Von dem Episodenfilm ist keine deutsche Originalfassung überliefert. Das einzige Negativ verbrannte laut zeitgenössischer Presse 1925 auf dem Zollamt in Paris, Fassungen mit deutschen Zwischentiteln sind nicht bekannt. Daher sind die bisherigen Restaurierungen der Versuch, die englische Exportfassung des Films zu rekonstruieren, die etwa 500 Meter kürzer ist als die verschollene Originalfassung. Grundlage für Restaurierung und neues Farbkonzept ist eine für den britischen Markt gefertigte viragierte und getonte 35mm-Nitratkopie mit englischen Zwischentiteln aus dem Archiv des British Film Institute National Archive (BFI). Weitere Materialien stammten aus der Cinémathèque française, dem Národní filmový archiv in Prag und der Cineteca Bologna.

Da der Text der deutschen Zwischentitel und Textinserts nicht überliefert ist, wurden die englischen Texte im Film belassen. Die deutschen Untertitel, in der Arte-Sendung noch schön übersetzt („Ich träumte, dass Jack the Ripper dich entführt hat“), orientieren sich auf der Blu-ray/DVD-Ausgabe, soweit zu den englischen Zwischentiteln passend, am Wortlaut des Drehbuchs von Henrik Galeen und einer rückübersetzten schwedischen Textliste aus dem Jahr 1924 („Mir hat geträumt, dass der Jack Sie mir rauben wollte“).

DVD und Blu-ray (beide auf dem Backcover irreführenderweise als DVD bezeichnet) enthalten zwei neu eingespielte Begleitmusiken: die bei der Premiere der neuen Restaurierung erstmals aufgeführte Filmmusik von Bernd Schultheis, Olav Lervik und Jan Kohl für ein Ensemble mit akustischen und elektronischen Instrumenten, sowie einen Soundtrack des Stummfilmpianisten Richard Siedhoff. Verfügbar sind insgesamt acht Untertitelfassungen. Außerdem gibt es ein schmales Booklet mit Filmdaten, kurzen biografischen Texten, Ausschnitten aus den Büchern von Kracauer und Rudolf Kurtz, sowie Texten zur Restaurierung und den Musikern.

War auf der alten Kino-DVD noch einer der REBUS-FILME enthalten – Rätsel-Kurzfilme, die Leni 1925/26 mit dem Kameramann Guido Seeber entwickelte –, punktet auch die neue Veröffentlichung mit einem schönen Bonus: dem erhaltenen Fragment des sonst verschollenen Dokumentarfilms DER FILM IM FILM – EIN BLICK HINTER DIE KULISSEN von Friedrich Porges und Stefan Lorant aus dem Jahr 1925, das sogar fast 18 Minuten lang ist, nicht 12 wie angegeben. Zu sehen sind „die bekanntesten Regisseure bei ihrer Arbeit“: Fritz Lang, E. A. Dupont, Paul Ludwig Stein, Hanns Schwarz, Robert Wiene sowie Schauspieler wie Harry Liedtke, Hanni Weiße, Grigori Chmara und Asta Nielsen. Der Dokumentarfilm ist eher anekdotisch orientiert. So wird zum Beispiel die Legende inszeniert, Fritz Lang habe bei den Dreharbeiten zu DIE NIBELUNGEN einen Nebendarsteller mit Armbanduhr erspäht. Der Film gewährt mit seinen Originalaufnahmen aber auch echte kleine Blicke hinter die Kulissen, wenn wir zum Beispiel sehen, wie Conrad Veidt bei Probeaufnahmen für DAS WACHSFIGURENKABINETT mit einem kleinen Spiegel sein Outfit als Iwan der Schreckliche prüft. Informationen zu diesem unterhaltsamen Dokumentarfilm wurden auf das Innencover gedruckt, statt Eingang ins Booklet zu finden.

Covergestaltung und Menü-Hintergrundbild sind beklagenswert unhistorisch geraten: Da wurde ein Standbild der vier ursprünglichen Hauptdarsteller frech so manipuliert, dass nur noch die drei zu sehen sind, die im Film prominent vorkommen. Eine 1923 auf dem Höhepunkt der Hyperinflation geplante vierte Episode mit Wilhelm Dieterle als „Räuberhauptmann“ Rinaldo Rinaldini wurde nämlich nicht mehr realisiert, sodass Dieterle, neben seiner Rolle als Schriftsteller in der Rahmenhandlung, im Film nur kurz als Rinaldini-Wachsfigur zu sehen ist. Eine Reflexion der interessanten Entstehungsgeschichte des Films, etwa als Featurette oder Beitrag im Booklet, wäre wünschenswert, ist aber auf dieser Edition nicht enthalten. Diesen Wunsch erfüllt die im November 2020 erschienene Edition von Eureka! und Flicker Alley, der als Bonus u. a. ein Audiokommentar des australischen Film- und Kunstkritikers Adrian Martin beigegeben ist.

Nach dem Höhepunkt des deutschen expressionistischen Films in *DAS WACHSFIGURENKABINETT* findet sich Paul Leni nur wenige Jahre später in Hollywood wieder und dreht seinen ersten Film für die Universal: *THE CAT AND THE CANARY*, eine Adaption des populären Bühnenstücks, gilt als erster Schlüsselfilm des Spukhaus-Genres, eine eher komödiantisch angelegte Variante, die dennoch mit Gruselatmosphäre und Schockeffekten aufwartet. Einige Jahre später in der frühen Tonfilmzeit greift *FRANKENSTEIN*-Regisseur James Whale das Genre für die Universal wieder auf (*THE OLD DARK HOUSE*, 1932). 1939 entsteht ein Tonfilm-Remake von *THE CAT AND THE CANARY* mit Bob Hope und Paulette Goddard.

Die neu bei Lobster Films in Frankreich erschienene DVD basiert offenbar auf der Restaurierung, die David Shepard vor 15 Jahren auf Grundlage einer amerikanischen 35mm-Kopie mit seiner Firma Film Preservation Associates erstellt und 2005 auf DVD bei Image Entertainment herausgegeben hat. Schnittfassung, Musik (von Franklin Stover) und sogar ein Bonus-Film der alten DVD (Hal Roachs *HAUNTED SPOOKS* mit Harold Lloyd) sind identisch. Lobster stellt den Film mit den originalen englischen Zwischentiteln und abschaltbaren französischen Untertiteln bereit. Peinlicherweise fehlt jedoch der Abspann mit der für Universal typischen Wiederholung der Darstellerliste und Mr. Laemmles freundlicher Aufforderung, ihm mitzuteilen, wie der Film gefallen habe. Zudem enthielt die alte Image-DVD noch einen zweiten Soundtrack mit einer von Eric Beheim ausgeführten Synthesizer-Adaption der Originalmusik von James Bradford.

Der größte Unterschied zur Shepard-Restaurierung ist aber die Einfärbung. Während Lobster – so wie auch die 2007 bei Kino International erschienene DVD-Ausgabe einer von Photoplay Productions restaurierten Fassung – den ganzen Film ausschließlich in Sepia präsentiert, hatte sich Shepard die Freiheit genommen, Sepia nur als überwiegende Färbung der Innenszenen zu verwenden. Vorspann und Anfang färbte er grün, unbeleuchtete Nachtszenen blau

und einige Schockszenen rot, zum Beispiel Annabelles Schrei um Hilfe, als die Krallenhand ihr die Diamantenkette vom Hals reißt.

Ob Informationen über solche Färbungen überliefert sind, ist nicht bekannt, und leider sind keine auf der neuen DVD enthalten. Es ist zu vermuten, dass Shepard seine Entscheidungen eigenmächtig getroffen hat. Wenn das zutrifft, wäre die Fassung von *Lobster* diejenige, die der amerikanischen Ursprungsfassung am nächsten käme.

Eine Alternative bietet die Photoplay-Restaurierung, die Patrick Stanbury und Kevin Brownlow im Jahr 2004 erstellt haben. Laut einem Bericht ihres Filmeditors Christopher Bird (*The Moving Image*, Nr. 2, Herbst 2009) griffen sie dabei, um eine bessere Bildqualität zu erzielen, nicht auf amerikanisches Material zurück, sondern auf zwei besser erhaltene Nitratkopien vom Dänischen Filminstitut und einem Privatsammler aus den Niederlanden. Aber das europäische Material war nicht nur anders geschnitten, sondern basierte größtenteils auf nachrangigen Aufnahmen einer geringfügig anders positionierten „B-Kamera“. Ein Vergleich ergab, dass es sowohl Szenen gab, die parallel mit beiden Kameras gedreht wurden, als auch welche, die nacheinander aufgenommen wurden. Dennoch bevorzugten die Photoplay-Restauratoren wegen der besseren Bildqualität das europäische Material und verfolgten das Ziel, damit die dynamischere amerikanische Schnitfassung zu rekonstruieren. Zum Vergleich standen zwei amerikanische 16mm- und 35mm-Kopien zur Verfügung. Fehlende bzw. stark gekürzte Stellen in den europäischen Kopien wurden aus der amerikanischen 35mm-Kopie übernommen – etwa die englischen Zwischentitel und die Szenen mit der Krallenhand, die nach Laura La Plante greift, und dem unterm Bett versteckten Creighton Hale.

Man kann sich also entscheiden – sofern man die inzwischen nicht mehr erhältlichen Image- und Kino-DVDs auftreiben kann – zwischen der Shepard-Fassung mit schönem, jedoch eigenwilligem Farbkonzept, der der Farbüberlieferung eher entsprechenden *Lobster*-Fassung oder der liebevoll erstellten Photoplay-Fassung aus alternativem Kameramaterial. Letztere bezaubert noch durch einen Soundtrack mit neuer Musik von Neil Brand, die sich am Stil der klassischen Universal-Horrorfilme der 1930er Jahre orientiert, aufgeführt von den Prager Philharmonikern und mit effektivem Einsatz des Theremin, einem Instrument, das gut zur Gruselatmosphäre des Films passt.

Bedauerlich ist, dass *Lobster* nicht die Chance ergriffen hat, die Restaurierungen aus europäischem und amerikanischem Material in einer Ausgabe zu veröffentlichen, und es nicht gewagt hat, vom überholten DVD-Format auf Blu-ray umzusteigen.

Lenis nächster Film für die Universal war das – heute verschollene – Charlie-Chan-Abenteuer *THE CHINESE PARROT*, dann folgte die groß angelegte Victor-Hugo-Adaption *THE MAN WHO LAUGHS*, kein Horrorfilm, sondern, wie schon der Filmkritiker Roger Ebert feststellte, ein Melodram mit Mantel-und-Degen-Elementen.

Laemmle wollte damit die Erfolge seines HUNCHBACK OF NOTRE DAME (1923) und des PHANTOM OF THE OPERA (1925) mit Lon Chaney in Rollen tragischer „Monster“ wiederholen. Weil Chaney nicht verfügbar war (er stand inzwischen bei MGM unter Vertrag), verpflichtete Laemmle für die Titelrolle Conrad Veidt, den Leni in DAS WACHSFIGURENKABINETT als Iwan der Schreckliche besetzt hatte und der in der Zwischenzeit zum Weltstar avanciert war. Laemmle hatte Veidt schon im Jahr zuvor nach Hollywood geholt, in einem Film namens A MAN'S PAST eingesetzt und für die Chan-Rolle in Lenis THE CHINESE PARROT vorgesehen, ihn dann aber durch den japanischen Darsteller Sōjin Kamiyama ersetzt.

THE MAN WHO LAUGHS ist in einer neuen 4K-Restaurierung der Universal-Studios in den USA bei Flicker Alley und in England in der Masters-of-Cinema-Reihe bei Eureka! Entertainment erschienen. Hauptquelle war ein Duplikatpositiv aus dem Universal-Archiv, das 1954 vom (inzwischen verschollenen) Original-Kameranegativ gezogen wurde. Eine ältere Restaurierung der Kinematheken in Bologna und Mailand aus den späten 1990er Jahren basierte auf zwei Nitratkopien aus Mailand respektive dem BFI National Archive, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten von einem alternativen Kameranegativ gezogen wurden (diese Restaurierung, die die kunstvoll gestalteten italienischen Zwischentitel der Mailander Kopie beibehält, ist aktuell als HD-Video auf der Webseite der Cineteca Italiana online einsehbar). Für die 2003 erfolgte DVD-Veröffentlichung von Kino International wurden aus einer minderwertigen 16mm-Kopie die englischen Zwischentitel eingesetzt. Dieser „europäischen Fassung“ gegenüber muss die neue Universal-Restaurierung, die offensichtlich auf für den amerikanischen Markt produziertem „A-Material“ beruht, als überlegen angesehen werden.

Auf der Neuausgabe stehen zwei Soundtracks zur Verfügung: eine wunderschöne Neukomposition des Berklee Silent Film Orchestra sowie der Movie-tone-Soundtrack, mit dem der (an sich stumme) Film im Jahr 1928 in Kinos mit entsprechender Tonfilmausrüstung aufgeführt wurde. Diese historische Tonspur, schon enthalten auf einer früheren amerikanischen DVD-Veröffentlichung von Kino International (2003), enthält neben der Musik sparsam eingesetzte Geräusch-Effekte, vor allem in Massenszenen mit Geschrei oder Lachen, und als Höhepunkt den Song „When Love Comes Stealing“.

Die amerikanische Dual-Format-Edition (Blu-ray + DVD) und die englische Blu-ray-Veröffentlichung unterscheiden sich vor allem im Bonus-Material: Bei Flicker Alley sind es hauptsächlich eine Featurette von John Soister zur Entstehungsgeschichte des Films und ein Booklet mit Beiträgen von Filmhistoriker Kevin Brownlow und Komponistin Sonia Coronado zur neuen Musik, bei Eureka! sind es zusätzlich zur Soister-Featurette noch weitere Videobeiträge von und mit Kim Newman, David Cairns und Fiona Watson sowie ein Booklet mit Texten von Travis Crawford und Richard Combs.

Eine lobende Erwähnung verdient das Wendecover der Flicker-Alley-Ausgabe, das neben dem üblichen Filmfoto auf der Rückseite das originale Plakat als Titelbild bietet.

Ebenfalls bei Flicker Alley und in gleicher Ausstattung ist auch Lenis letztes Werk erschienen: *THE LAST WARNING* ist wie *THE CAT AND THE CANARY* ein Gruselfilm mit Laura La Plante nach einer populären Bühnenvorlage, diesmal aber weniger humoristisch angelegt.

Wie *THE MAN WHO LAUGHS* hat Universal den Film in 4K digital restauriert, hier basierend auf einem 35mm-Nitrat-Duplikatnegativ der Cinémathèque française und einer 16mm-Kopie des UCLA Film & Television Archive, die die im Negativ fehlenden englischen Zwischentitel und Textinserts lieferte. Das Bild weist Kratzer, Störungen und Sequenzen mit deutlich minderer Qualität auf. Dennoch handelt es sich um die beste Version, die aktuell auf dem Markt erhältlich ist.

Auch *THE LAST WARNING*, in der Übergangszeit zum Tonfilm stumm gedreht, wurde in den USA mit einem Movietone-Soundtrack aufgeführt. Amerikanische Kritiker waren uneinig über die nachsynchronisierten Dialoge und Geräusche. Einer mutmaßte, dass eine „stumme“ Version möglicherweise effektiver wäre (Freddie Schader in *Motion Picture News*, 12.1.1929). Bei der deutschen Erstaufführung als Stummfilm lobte Hans Feld dann auch die „Gestaltung eines Schreies mit optischen Mitteln“ (*Film-Kurier*, Nr. 205, 29.8.1929). In diesem Fall scheint der Movietone-Soundtrack nicht überliefert zu sein, so hat Flicker Alley den Film mit einer neu komponierten, historisch klingenden Musikbegleitung von Arthur Barrow versehen. So ähnlich könnte der Film geklungen haben, den Feld in Berlin gesehen hat.

Auf dem Cover wird *THE LAST WARNING* als Werk des Jahres 1929 ausgewiesen, nach dem offiziellen Kinostart am 6. Januar. Der Film war aber schon im Jahr 1928 fertiggestellt, und Zeitungsmeldungen zufolge gab es in einigen amerikanischen Städten sogar Voraufführungen zu Weihnachten 1928. Der Filmhistoriker John Soister teilt uns in einer Featurette im Bonusmaterial mit, welche Pläne Carl Laemmle für seinen Spitzenregisseur in der Tonfilmzeit hatte: Demnach sollte Leni zunächst ein weiteres Horrorstück adaptieren, das auf der Bühne gerade große Erfolge gefeiert hatte: *Dracula*, möglicherweise mit Conrad Veidt in der Titelrolle.

Es kam anders. Lenis früher Tod am 2. September 1929, knapp neun Monate nach dem Kinostart von *THE LAST WARNING*, setzt seiner Filmografie ein jähes Ende. Universals *Dracula*-Verfilmung wurde schließlich von Tod Browning realisiert. Doch eins führen diese vier Neuausgaben deutlich vor Augen: Lenis Stummfilme stellen das Bindeglied dar zwischen dem deutschen expressionistischen Kino und den legendären Universal-Horrorfilmen der 1930er Jahre. (Olaf Brill)

■ **Joris Ivens. DEFA-Dokumentarfilme.** 2 DVDs. Regionalcode 2. Enthält: FREUNDSCHAFT SIEGT (DDR/UdSSR 1952, R: Iwan Pyrjew, Joris Ivens), Farbe, 136 Min., FRIEDENSAHRT 1952 WARSCHAU – BERLIN – PRAG (DDR/Polen 1953, R: Joris Ivens), Farbe, 56 Min., DIE WINDROSE (DDR 1957, R: Joris Ivens u. a.), s/w, 139 Min., JORIS IVENS – ER FILMTE AUF FÜNF KONTINENTEN (DDR 1964, R: Joachim Hadaschik), s/w, 23 Min. Booklet mit Informationen zum Film und Texten von Günter Jordan. Berlin: ICESTORM Entertainment GmbH 2018

■ Günter Jordan: **Unbekannter Ivens. Triumph, Verdammnis, Auferstehung. Joris Ivens bei der DEFA und in der DDR 1948–1989.** Berlin: DEFA-Stiftung 2018 (Vertrieb: Bertz + Fischer), 680 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86505-407-4, € 29,00

Unbekannter Ivens sei eigentlich „Nonsens“, stellt Günter Jordan, seines Zeichens selbst Dokumentarfilmer und Filmhistoriker, gleich zu Beginn seiner Monografie über den niederländischen Dokumentarfilmregisseur klar. (S. 10) Schließlich zeuge allein die reichhaltige internationale Literatur zu dem 1989 in Paris verstorbenen Joris Ivens von dessen Bekanntheit. Und dennoch weist gerade die retrospektive Beschäftigung mit dem Filmkünstler Lücken auf. Ein wesentliches Desiderat macht Jordan gerade bei den Werken aus, die nach dem Zweiten Weltkrieg „hinter dem sogenannten Eisernen Vorhang“ (S. 10) entstanden sind, in den Jahren zwischen 1947 und 1956. Zurecht äußert der Autor sein Unverständnis darüber, dass diese Arbeiten, die in der DDR, Polen, Jugoslawien und der Tschechoslowakei realisiert worden sind, völlig im Schatten des restlichen Œuvres stehen. So fehlen diese Werke beispielsweise in der DVD-Box *Joris Ivens Weltenfilmer. Filme 1912–1988* (absolut MEDIEN 2009), und auch in der Forschungsliteratur wurde ihnen lange Zeit nur wenig Platz eingeräumt. Das änderte sich erst mit Thomas Waugh's *The Conscience of Cinema: The works of Joris Ivens 1912–1989* (Amsterdam 2016) und findet nun seine Fortführung mit Günter Jordans voluminösen Band *Unbekannter Ivens. Triumph, Verdammnis, Auferstehung. Joris Ivens bei der DEFA und in der DDR 1948–1989* sowie der Doppel-DVD *Joris Ivens. DEFA-Dokumentarfilme* (beide 2018). Mit der Doppel-DVD, der ein achtseitiges Booklet beigelegt ist, liegen vier bisher nicht verfügbare DEFA-Dokumentarfilme von und über Joris Ivens auf DVD vor. Darunter finden sich Auftragsproduktionen wie *FREUNDSCHAFT SIEGT* (1952), den Ivens gemeinsam mit dem sowjetischen Regisseur Iwan Pyrjew drehte, und *FRIEDENSAHRT* (1953). Den Grund dafür, dass diese Filme bisher zumeist ausgespart worden sind, sieht Jordan vor allem im „Propagandaverdacht“ (S. 10), unter dem Ivens' DEFA-Filme teils bis heute noch stünden. Doch selbst Ivens widmete in seiner Autobiografie *Die Kamera und ich* (deutsche Erstausgabe 1974) diesem Lebensabschnitt nur sehr wenige Seiten. Dabei bildet diese Schaffensperiode – und das führen sowohl das Buch als auch die DVDs vor Augen – ein wichtiges Kapitel in seinem Leben und Wirken. Ivens beeinflusste mit seinen DEFA-Filmen spätere Dokumentar-

filmschaffende, zu denen sich auch Günter Jordan selbst zählt: „Mein erster Film, den ich bewusst als Dokumentarfilm wahrgenommen habe, war LIED DER STRÖME, und den Namen des Regisseurs habe [ich] mir auch gemerkt: Joris Ivens“ (S. 9).

Ivens, geboren 1898 in Nimwegen, war einer der Mitbegründer des niederländischen Filmklubs Filmliga, die Filme von Regiegrößen der Avantgarde zeigte, wie beispielsweise Walter Ruttmann oder Sergej Eisenstein. Die Arbeit bei der Filmliga inspirierte Ivens dazu, selbst Filme zu drehen. Schon mit seinen beiden Erstlingswerken DE BRUG (DIE BRÜCKE, 1928) und REGEN (1929), laut Ivens ein Filmgedicht, feierte er erste Erfolge. In den 1930er Jahren folgten Auftragsproduktionen, so etwa „der erste Gewerkschaftsfilm“ (S. 70) WIJ BOUWEN (WIR BAUEN, 1930), entstanden im Auftrag des Niederländischen Bauarbeiterverbandes zum zehnten Jubiläum, und PHILIPS-RADIO (1931) für den Elektrogerätehersteller Philips. Schon früh zeigte sich, Auftragsarbeiten waren für Ivens nie ein Problem.

Jordan setzt allerdings voraus, dass die Leserschaft mit den früheren Filmarbeiten gut vertraut ist, denn er beginnt nach einer knappen Einführung, in der er seine persönliche Motivation zu diesem Unterfangen, Vorgehensweise und Materiallage umreißt, gleich mit der DEFA-Periode. Die Quellengrundlage bildet dabei vor allem der umfangreiche Briefwechsel zwischen Ivens und seinem engen Vertrauten und Mitarbeiter Hans Wegner.

Als Ivens 1948 erste Kontakte in die SBZ knüpfte, hatte er sich schon längst internationales Renommee erarbeitet. Zwischen 1936 und dem Ende des Zweiten Weltkrieges hielt sich Ivens in den USA auf. In die Heimat zurückzukehren, war für ihn wegen seiner kritischen Dokumentation INDONESIA CALLING (1946) über die niederländische Kolonialpolitik nicht möglich. Die Verbindung zur DEFA kam über seinen Landsmann Joop Huisken zustande, den Ivens schon von der Filmliga und der Arbeit an der Kurzdokumentation REGEN kannte. Zwar sind es nur wenige Filmprojekte, die Ivens zusammen mit dem DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme realisierte, doch waren es allesamt ambitionierte transnationale Projekte, die mit großem finanziellem Budget und hohem logistischen Aufwand entstanden. Neben den Dokumentarfilmen LIED DER STRÖME (1954), DIE WINDROSE (1957) und MEIN KIND (1956) gehörte dazu auch der Spielfilm LES AVENTURES DE TILL L'ESPIÈGLE / DIE ABENTEUER DES TILL ULENSPIEGEL (1956), eine (ost-)deutsch-französische Gemeinschaftsproduktion, bei der sich Ivens und der französische Hauptdarsteller Gérard Philipe die Regie teilten. In chronologischer Abfolge stellt Jordan jeden dieser Filme in Einzelkapiteln vor und gibt sehr umfassende, manchmal etwas zu sehr ins Detail gehende Einblicke in deren Entstehungsgeschichte.

Den Anfang bilden dabei die ersten beiden Auftragsarbeiten FREUNDSCHAFT SIEGT über die III. Weltfestspiele der Jugend und Studenten für den Frieden in Berlin 1951. Der Film zeigt vor allem Industrieanlagen, Arbeiter, Massenaufmärsche, Fahnen, Reden und Kundgebungen rund um die Welt in Agfacolor. Scharblonenhaft wirkt heute die Darstellung von Ost und West, von Gut und Böse.

Befremdlich ist vor allem der aus dem Off gesprochene agitatorische Kommentar. FREUNDSCHAFT SIEGT, gemeinsam mit der Moskauer Mosfilm produziert, war nach Wolfgang Staudtes DAS KALTE HERZ und Kurt Maetzig's Dokumentation IMMER BEREIT (beide 1950) der dritte Farbfilm der DEFA auf Agfacolor. Aus dem teils blassen Farbenspektrum des Originalmaterials leuchtet immer wieder das kräftige Rot bei Kleidern, Blumen und wehenden Fahnen vor blauem Himmel hervor.

Der Farbfilm FRIEDENSAHRT, eine Koproduktion mit dem Warschauer Filmstudio, ist eine politische Reportage zur Radfernfahrt für den Frieden Warschau-Berlin-Prag. Die Instrumentalisierung des Sportereignisses für die Politik wird erneut über den Kommentartext erreicht. Eine Untertitelung für Hörgeschädigte auf der DVD wäre daher besonders lohnend gewesen. Jordan selbst beurteilt gerade FRIEDENSAHRT kritisch: „Ivens bediente die volksdemokratischen Standards und veredelte sie mit seinem Namen. Was ihn dabei leitete, bleibt im Bereich der Spekulation. Seine politischen Bekundungen, wie aufrichtig auch immer sie gemeint waren, waren Ideologie“ (S. 59). Für seine künstlerischen Ambitionen boten diese beiden Aufträge dem Künstler jedenfalls kaum Raum.

Mit LIED DER STRÖME, der ersten Zusammenarbeit mit Produktionsleiter Hans Wegner, setzte ein Wandel ein. Ivens befreite sich von der bevormundenden Agitation und fand wieder zur Balance zwischen dem eigenen künstlerischen Selbstverständnis und den Vorstellungen der Auftraggeber. Auf allegorische Weise bündelt LIED DER STRÖME weltweite Aufnahmen von den Lebensumständen und dem oft schweren Los der Arbeiter und Arbeiterinnen, erzählt aber auch von deren Kraft und Hoffnungen. Sinnbildlich stehen dafür die sechs weltgrößten Flüsse, die jeweils einen Erdteil repräsentieren: Amazonas, Ganges, Mississippi, Nil, Wolga und Yangtse. Ein Gedichtzyklus des Chilenen Pablo Neruda, *Canto General (Der große Gesang)* von 1950, regte Ivens zu dieser kraftvollen Dokumentation an. Die Filmidee selbst entstand auf dem III. Kongress des Weltgewerkschaftsbundes in Wien 1953. Das Filmmaterial zu diesem mächtigen Unterfangen stammt aus 32 Ländern und wurde von mehr als 30 Kameramännern gedreht. Für eine Mitarbeit am Filmprojekt konnte Ivens unter anderem Bertolt Brecht, Pablo Picasso, Paul Robeson und Dmitri Schostakowitsch gewinnen. Zwar fehlt LIED DER STRÖME ebenso wie MEIN KIND auf der vorliegenden Doppel-DVD, doch sind beide Filme bereits 2015 bei absolut MEDIEN erschienen. Als Bonus beigegeben ist der neuen Edition das in schwarz-weiß gedrehte Filmporträt JORIS IVENS – ER FILMTE AUF FÜNF KONTINENTEN (1964) von Joachim Hadaschik, das die DEFA zu Ivens' 65. Geburtstag in Auftrag gab.

Nach der Verleihung des Weltfriedenspreises an Joris Ivens 1955 entstanden mit MEIN KIND und DIE WINDROSE zwei Werke, die Frauen in den Mittelpunkt rückten. Während die in Zusammenarbeit mit Alfons Machalz und Vladimir Pozner realisierte Kurzdokumentation MEIN KIND die Arbeit der Mütter weltweit würdigte, versteht sich DIE WINDROSE ausdrücklich als Frauenfilm, der jedoch weitgehend von Männern erzählt wird. Im Mittelpunkt der einzelnen

Episoden stehen die Schicksale und Lebenskämpfe fünf mutiger Frauen aus China, Brasilien, der Sowjetunion, Italien und Frankreich. An dem Projekt, einen Auftrag der Internationalen Demokratischen Frauenföderation (IDFF), waren mit Yannick Bellon, Alberto Cavalcanti, Sergej Gerassimow, Joris Ivens, Gillo Pontecorvo und Alex Viany sechs Regisseure beteiligt und nur eine Regisseurin, die junge Chinesin Wu Kuo-Yin. Frauen auf dem Regiestuhl bildeten Mitte der 1950er Jahre nach wie vor eine Ausnahme, und umso mehr mag es das heutige Publikum überraschen, dass auch die einzige Autorin am Projekt, Lin Jen, aus China stammte. Für eine Beteiligung am Projekt konnte Ivens außerdem Persönlichkeiten wie Helene Weigel, Simone Signoret und Yves Montand gewinnen.

Noch während der Arbeiten an den letzten beiden Dokumentationen entstand das Projekt *DIE ABENTEUER DES TILL ULENSPIEGEL*, eine Adaption von Charles de Costers Roman aus dem Jahr 1867. Ulenspiegel ist gemäß der Vorlage zugleich Narrenfigur und Widerstandskämpfer gegen die spanischen Besatzer. Der abenteuerreiche Kinofilm erwies sich als Publikumserfolg und begeisterte allein in der DDR „im ersten Jahr 3,2 Millionen“ (S. 231). Das letzte realisierte DEFA-Projekt, mit dem sich Ivens' Name verbindet, war Jeanne und Kurt Sterns *UNBÄNDIGES SPANIEN* (1962) über das Franco-Regime. Die Dokumentation, die 2018 auf DVD in der Reihe Edition Filmmuseum erschienen ist, stellte eine Überarbeitung und Erweiterung von Ivens' *THE SPANISH EARTH* (*SPANISCHE ERDE*, 1937) dar.

In der zweiten Hälfte des Buches beschäftigt sich Jordan vor allem mit dem Leipziger Dokumentarfilmfestival. Ivens gilt als einer der Mitbegründer und Begleiter des Filmfestivals, bis sich die Wege Ende der 1960er Jahre endgültig trennten. Der Staat mischte sich ab 1968 immer stärker ein, und die Konflikte um die Programmgestaltung nahmen mit der Niederschlagung des Prager Frühlings zu. Ivens selbst geriet 1970 in eine Schaffenskrise.

Jordans Buch *Unbekannter Ivens* und die Doppel-DVD machen Lust darauf, Ivens' DEFA-Dokumentarfilme mit neuem Blick wiederzuentdecken. Etwas umständlich wirkt einzig der Anmerkungsapparat am Schluss von Jordans Buch, durch den sich die Leserin oder der Leser erst mühsam blättern muss, um die gesuchte Information aufzufinden.

Günter Jordans Verdienst ist es, die in Vergessenheit geratenen Werke in die Zeit- und Filmgeschichte einzuordnen und dem Filmkanon wiederzuzuführen. Nur wenige Monate nach Ivens' Tod im Sommer 1989 fiel die Berliner Mauer. Nun, mehr als 30 Jahre später, gibt es schlicht keinen Grund, diese Filme aus der Frühzeit des Kalten Krieges mit Scham zu betrachten und sie aus Ivens' Gesamtwerk auszuklammern. Dank der jüngsten Veröffentlichungen können die DEFA-Dokumentarfilme von Joris Ivens nicht mehr länger als unbekannt gelten, und die Zuschauer können sich davon selbst ein Bild machen. (Anett Werner-Burgmann)

■ **SPIELBANK-AFFÄRE / PARKPLATZ ZUR GROSSEN SEHNSUCHT** (DDR/Schweden 1957, R: Artur Pohl). 2 DVDs mit drei Fassungen in deutscher Sprache, PAL, DVD 1: DEFA-Breitwandfassung in Farbe und Totalvision, 89 Min., DVD 2: DDR-Kinofassung in s/w, 72 Min., BRD-Kinofassung in Farbe, 84 Min., Booklet von Ralf Schenk. Walluf: Fernsehjuwelen GmbH 2016

In der Reihe „Filmjuwelen“ ist der 1957 von der DEFA in Kooperation mit der A.B. Pandora-Filmgesellschaft Stockholm produzierte Film **SPIELBANK-AFFÄRE** erschienen. Genauer gesagt sind es drei Filme, die nun endlich in einer vorbildlichen Edition vorliegen; die DDR-Kinofassung in Schwarz-Weiß, die unter dem Verleihtitel **PARKPLATZ ZUR GROSSEN SEHNSUCHT** produzierte westdeutsche Kinofassung in Farbe und die DEFA-Breitwandfassung in Totalvision. Die zwei DVDs werden begleitet von einem Booklet von Ralf Schenk. Neben den Credits enthält es eine Zusammenfassung des Inhalts und einen umfangreicheren Beitrag zur Geschichte des Films, die sich wie ein Krimi liest und Schlaglichter auf die politischen Verhältnisse der Entstehungszeit in der DDR unter den Bedingungen des Kalten Krieges in der Phase nach Stalins Tod wirft. Zudem gibt es Auszüge aus zeitgenössischen Kritiken sowie biografische Informationen über den Regisseur Artur Pohl, über Hans von Oettingen, den Autor der zugrundeliegenden Erzählung *Spielbank-Affaire*, 1956 im Verlag der Nation Berlin erschienen, und die fünf Hauptdarsteller.

Der Film spielt westlich des ‚Eisernen Vorhangs‘, beginnt an der Côte d’Azur und findet seine Fortsetzung in einem westdeutschen „Weltbad“ – gemeint ist Wiesbaden. Hier wird die junge Sibylle Schilling (Gertrud Kückelmann) unschuldig in eine Spielbankaffäre um gefälschte Jetons hineingezogen. Sie lernt den jungen investigativen Journalisten Gerhard Fischer (Jan Hendriks) kennen und lieben; die beiden heiraten und richten sich eine gemeinsame Wohnung ein. Während Gerhard die Hintergründe der kriminellen Machenschaften konkurrierender Spielbankunternehmer recherchiert, lässt sich Sibylle, verführt vom schnellen Geld, auf das gefährliche Spiel des charismatischen Dr. Busch (Peter Pasetti), ein, dem Spielbankbetrüger. Die modernen Möbel, die sie für scheinbar leicht verdientes Geld erwirbt, werden am Ende einen hohen Preis haben. Nur mit Mühe und mit Gerhards Hilfe gelingt es ihr, halbwegs unbeschadet aus der Affäre wieder herauszukommen; ihr Gönner Dr. Busch aber wird zwischen den Großen der Branche zerrieben und mit seinem Leben bezahlen. Gerhard wiederum scheitert als Journalist am Kartell der Mächtigen aus Staat und Wirtschaft.

Der attraktiv ausgestattete Film (Szenographie von Gerhard Helwig, Kostüme von Vera Mügge) arbeitet mit modernem Design und eleganter Mode. Sibylle ist jung, hat Geschmack und braucht Geld für die Realisierung ihrer Einrichtungsvorstellungen. Im Verlauf des Films wird diese Orientierung auf modernes Wohnen und schickes Design als hohl und leer und damit unmoralisch entlarvt. Sibylle vermag den kriminellen Charakter ihrer Hilfsdienste für Dr. Busch nicht erkennen. Gerd wiederum recherchiert in einem Milieu der Spielbanken, deren teure,

elegante und hochmodische Büros, dekoriert mit moderner, abstrakter Kunst, für kapitalistischen Ungeist und unbedingten Durchsetzungswillen stehen. Das Büro des Gangsters Martinez (Willy A. Kleinau) in Marseille ist in Rot- und Beigetönen gehalten, während in den Büros des deutschen Casinochefs Gallinger (Rudolf Forster) und seines Mitarbeiters Blaugrau- und Brauntöne dominieren. Auch hier setzen die eleganten Möbel kräftige farbige Akzente.

Heute gehört SPIELBANK-AFFÄRE zu den eher unbekanntem DEFA-Filmen, doch 1957 sorgte er für erhebliche Aufregung, weil er die offizielle Filmabnahme nicht passierte. In der DDR-Kritik galt der Film als Beispiel für Revisionismus und bürgerliche Infiltration, in der Bundesrepublik wurde er als das empfunden, was er war, antiwestliche Propaganda. Erst sollte er verboten werden, dann kam er aber doch in den Verleih der DDR – wenn auch mit verändertem Schluss und ausschließlich in Schwarz-Weiß-Kopien im Normalformat. Das ist erstaunlich, weil dies die erste große Cinemascope-Produktion der DEFA werden sollte. Als solche wurde die Koproduktion der DDR mit Schweden unter dem Verleihtitel PARKPLATZ ZUR GROSSEN SEHNSUCHT in der Bundesrepublik gezeigt und noch in den 1980er Jahren laut dem rückseitigen Werbetext der VHS-Kassette als „deutscher Filmklassiker“ vermarktet.

Mit der kleinen schwedischen Produktionsfirma A.B. Pandora-Film, hinter der sich der westdeutsche Filmproduzent Erich Mehl verbarg, hatte die DEFA bereits eine Reihe von Koproduktionen realisiert, darunter Wolfgang Staudtes LEUCHTFEUER (1954), Eugen Yorks DAS FRÄULEIN VON SCUDERI (1955) sowie den Farbfilm DIE SCHÖNSTE (1957) in der Regie von Ernst Rechenmacher alias Ernesto Remani. DIE SCHÖNSTE spielt ebenfalls vollständig im Westen, in West-Berlin und Hamburg, wo auch einige Originalaufnahmen entstanden, und zeigt die angenehmen Folgen des ‚Wirtschaftswunders‘ auch für die kleinen Leute. In seinem Aufsatz „Zur Parteilichkeit in der Filmkunst“, erschienen in *Einheit. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Wissenschaftlichen Sozialismus* (Nr. 4, 1958), bescheinigte Anton Ackermann dem Film, er verbleibe „völlig in der Unverbindlichkeit“ und diene letztlich „sogar der Verniedlichung und Lobpreisung kapitalistischer Verhältnisse mit weitgehender ‚Volksgemeinschafts‘-Ideologie“ (S. 536).

Die mit 3,8 Millionen Mark sehr aufwendig in farbiger Totalvision gedrehte SPIELBANK-AFFÄRE lässt den westdeutschen Kurort im Wesentlichen in Potsdam erstehen – ein durch seine Nähe zu den DEFA-Studios immer gern gewähltes Reservoir für Drehorte. Hinzu kamen zehn Tage Außenaufnahmen in Lugano.

Alexander Abusch, zu jener Zeit Staatssekretär im Ministerium für Kultur, attestierte dem Film eine „gefährliche Attraktivität“ (Die gefährliche Farbe. In: *Der Spiegel*, Nr. 44, 1957). Er bestand darauf, dass die Zweizimmerwohnung des jungen Paares herausgeschnitten und zu einer Einzimmerwohnung mit Raumteiler verändert wurde, damit der Film jungen Zuschauern in der DDR vermittelbar bliebe. Eine eigene, modern eingerichtete Wohnung mit zwei Zimmern und Küche bei einem Studentenpaar musste einem DDR-Publikum als übermäßiger Luxus erscheinen. Mit der Wegnahme der Farbe glaubten die Verantwortlichen, die

Gefahr im eigenen Land gebannt zu haben, ohne auf die erwarteten Einnahmen durch den Verleih im Westen verzichten zu müssen, auf die nicht nur der Produktionspartner setzte. Gedreht wurde überwiegend mit bekannten westdeutschen Schauspielern.

Artur Pohl und sein Team hatten den Film von vornherein farbig konzipiert und fühlten sich durch die Eingriffe und die Entscheidung der DDR-Filmbehörde zur Schwarz-Weiß-Präsentation persönlich angegriffen. In der Konsequenz erklärte Pohl medienwirksam über den Norddeutschen Rundfunk, künftig nicht mehr für die DEFA arbeiten zu wollen.

Es überrascht nach alledem nicht, dass die Filmkonferenz der DDR Anfang Juli 1958 beschloss, dass von nun an „Co-Produktionen mit Westdeutschland und mit dem kapitalistischen Ausland nur dann durchgeführt werden sollen, wenn die humanistischen und fortschrittlichen Ideen verfilmter Werke unverfälscht zum Ausdruck kommen“ (Arbeitsentschließung. In: *Deutsche Filmkunst*, Nr. 9, 1958, S. 272, zit. nach Heinz Kersten: *Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone*. Bonn, Berlin 1963, S. 140). Zudem sollten Koproduktionen künftig „keine Konzessionen [mehr] an reaktionäre Ideologien enthalten“; in ihnen müssten ausschließlich die künstlerischen Kräfte der Deutschen Demokratischen Republik repräsentativ vertreten sein.

Es ist sehr zu begrüßen, dass sich das heutige Publikum dank dieser vorbildlichen Edition nun selbst ein Bild der verschiedenen Fassungen machen kann, und dass Farbe und Breitwandformat endlich grenzenlos zu ihrem Recht kommen können. (Annette Dorgerloh)

Liebe Leserinnen und Leser!

Anlässlich des 30. Gründungsjubiläums von CineGraph Babelsberg e.V. und des 25-jährigen Bestehens des *Filmblatts*, sammeln wir Erinnerungen, Anekdoten und Fundstücke, die wir in den kommenden Ausgaben oder auf unserer Webseite veröffentlichen wollen. Schreiben Sie uns!

Warum lesen Sie das *Filmblatt*? Wo lesen Sie es am liebsten und seit wann? Wie sind Sie Leserinnen und Leser des *Filmblatts* geworden? Teilen Sie mit uns Ihre schönsten und ungewöhnlichsten Erlebnisse im Kino mit unseren Filmreihen „Wiederentdeckt“ und „FilmDokument“! Verbindet Sie noch etwas anderes mit CineGraph Babelsberg? Was wollten Sie uns schon immer mal sagen? Wir freuen uns auf Ihre Einsendungen!

Schreiben Sie uns an redaktion@filmblatt.de oder an CineGraph Babelsberg, c/o Günter Agde, Finckensteinallee 11, 12205 Berlin.

Buchrezensionen

■ Michael Wedel: ***Pictorial Affects, Senses of Rupture. On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910–1930***. Berlin, Boston: De Gruyter 2019, 230 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-11-061222-6, € 77,95

Der Titel von Michael Wedels neuem Buch *Pictorial Affects, Senses of Rupture* beschwört mehr, als dass er erhellt. Er verrät wenig über den Inhalt des Buches, verortet es aber sofort in der aktuellen filmwissenschaftlichen Forschung. So unterstreicht der Begriff des Affekts die Auseinandersetzung mit dem körperlichen Erleben und deutet hin auf Wedels Arbeit mit Hermann Kappelhoff, mit dem er gemeinsam die Forschungsgruppe „Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder“ an der FU Berlin leitet. Mit Kappelhoff gibt er auch die gleichnamige Buchreihe im Verlag De Gruyter heraus, in der auch sein eigenes Buch erscheint. Der Begriff der Ruptur oder des Bruchs belegt andererseits den anhaltenden Einfluss Thomas Elsaessers und Rick Altmans auf Wedels Geschichtsempfinden, der bereits im Titel von *Filmgeschichte als Krisengeschichte* (Bielefeld 2011) aufschien. Tatsächlich gibt es starke Überschneidungen zwischen diesem früheren und dem neuen Buch.

Über Theorie und Methode verrät der Titel demnach mehr als über den Untersuchungsgegenstand: das populäre deutsche Kino von 1910 bis 1930. Auch diese Periodisierung bedarf der Klärung, und Wedel weist gleich darauf hin, dass es sich nicht um den Versuch einer Makrogeschichte des populären Kinos in diesem Zeitraum handle. Vielmehr untersuche das Buch „transformative Momente“ und wolle dabei „eher suggestiv als umfassend“ sein (S. 1). Wenn der Titel also etwas unzusammenhängend wirkt und nur lose Hinweise auf Theorie, Methodologie und Periodisierung enthält, so ist genau das einem Buch angemessen, das im Wesentlichen bereits anderweitig veröffentlichte Aufsätze bündelt und seine Kohärenz daher nicht einem sich durchziehendem Argument verdankt, sondern seinem zugrundeliegenden Ansatz.

Das Buch gliedert sich in zwei Teile, von denen der erste mit „Pictorial Affects“ überschrieben ist und fünf exemplarische Filme eingehend untersucht. An Mime Misus frühem Titanic-Film *IN NACHT UND EIS* (1912), der hier als Präfiguration des heutigen Event-Films erscheint, führt Wedel vor Augen, welche Bedeutung die Vermischung der dokumentarischen und dramaturgischen Verfahren des Films für die Verwandlung einer historischen Katastrophe in ein Medienereignis hat. Er situiert den Film an der Schnittstelle von kinematographischer Attraktion und narrativer Immersion. Seine eindringliche Analyse der Gestik, Erzählstruktur und affektiven Resonanz in einem Moment der Krise gibt dem ganzen Band eine solide Basis und führt die Begriffe des Buchtitels, die zunächst so disparat erschienen, geschickt zusammen. Max Macks *ZWEIMAL GELEBT* (ebenfalls 1912), an dem Wedel die spezielle Rauminszenierung und

Bildkomposition erläutert, dient ihm dazu, den medien-spezifischen Beitrag des Autorenfilms herauszustellen, eines Genres, das in der Regel stärker mit literarischen und kulturellen Ambitionen als einem neuartigen filmischen Ausdruck assoziiert wird. Für Wedel steht der Autorenfilm jedoch nicht im Gegensatz zum Sensationsfilm und seinen kinematographischen Effekten, sondern lehnt sich in vielerlei Hinsicht an diesen an. Auch in seiner Auseinandersetzung mit Franz Hofers HEIDENRÖSCHEN (1916) – Wedel schreibt „Heidenröslein“ – problematisiert er die Unterscheidung zwischen einer auf Attraktion und Zurschaustellung zielenden Form des frühen Kinos und einem „voyeuristischen Kino der Kontinuität“ (S. 69). Stattdessen unterstreicht er die emotionalen und sozialen Implikationen der räumlichen Organisation durch den Filmemacher. Erst in den folgenden Kapiteln, die Beispiele aus den 1920er Jahren untersuchen, gewinnt die Rolle des Affekts an Bedeutung – in der Debatte über den Kunstfilm und ausgelöst durch Asta Niensens verstörend echte Tränen.

Standen im ersten Teil des Buches Fallanalysen im Mittelpunkt, so dreht sich der zweite Teil „Synchronizing the Senses“ um disruptive Entwicklungen im Filmdiskurs und in der Filmtechnik. Hier finden sich Beiträge über die viel diskutierte Stereoskopie und die Beziehung des Films zu den plastischen Künsten, über ästhetische und technologische Praktiken im Musikfilm zwischen Oskar Messters Tonbildern um 1908 und der Standardisierung des Tri-Ergon-Systems in Deutschland Anfang der 1930er Jahre. Einmal mehr verortet Wedel diese Entwicklungen an der Schnittstelle zwischen dem Attraktionswert des Kinos und den Anforderungen der sich durchsetzenden narrativen Integration. Anknüpfend an die Diskussion der neuen Tontechnologien wirft Wedel einen frischen Blick auf die Übergangszeit zum Tonfilm, als Universal, MGM und Paramount bei der Herstellung deutscher Versionen ihrer amerikanischen Filme unterschiedliche Strategien verfolgten. Wedel konzentriert sich hier auf den Ansatz von Universal und legt dazu eine Fallstudie zur deutschen Veröffentlichung von Lewis Milestones ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930) vor; er endet mit einem Exkurs zur Historiografie der Krise. Das letzte Kapitel gleicht einem Epilog und einer Hommage an Thomas Elsaesser: Wedel setzt hier Tom Gunnings Annahme einer vereinheitlichenden Metaphorik in den Filmen Fritz Langs in einen Dialog mit den „senses of rupture“, die Elsaessers revisionistische Darstellung des Weimarer Kinos durchdringen.

Sowohl einem deutschsprachigen wie einem englischsprachigen Publikum dürften viele von Wedels Ausführungen und Thesen bereits durch frühere Veröffentlichungen bekannt sein, die bis 1996 zurückreichen. Der einzige eigens für dieses Buch geschriebene Aufsatz bietet eine Auseinandersetzung mit Murnaus SCHLOSS VOGELÖD (1921), die unmittelbar an die Arbeit der Forschungsgruppe „Cinpoetics“ anschließt, speziell an die von Cornelia Müller und Hermann Kappelhoff im Band *Cinematic Metaphor. Experience – Affectivity – Temporality* (Berlin, Boston 2018) vorgestellten Methoden. Über Jacobson und Metz hinaus zielt der Begriff der filmischen Metapher nicht auf eine verbale

Substitution, sondern „filmische Ausdrucksbewegungen“. Als heuristische Kategorie beschreibt dies eine Form der filmischen Komposition, die die affektiven Erfahrungen des Filmpublikums moduliert. Im Fall von SCHLOSS VOGELÖD ist die strukturierende Metapher „die Vergangenheit, die als fremdes Eindringen von außen zurückkehrt“, was sich nicht nur in der Struktur des Kammerspielfilms manifestiert, sondern auch im stilistischen Exzess einer Traumsequenz, die an den filmischen Expressionismus erinnert. Solche „filmischen Ausdrucksbewegungen“ dienen als kompositorische Elemente, metaphorische Konstruktionen und affektive Analogien, die Genres transzendieren, zwischen ihnen hin- und herwandern und die Unterscheidung zwischen dem „Realismus“ des Kammerspielfilms und dem fantastischen Film aufweichen. Dieser Ansatz bietet die Möglichkeit, den Kanon zu revidieren, indem man nicht nur die bisher vernachlässigten Genres betrachtet, sondern die Überbetonung des Genres im Allgemeinen, die die Diskussion der Filme aus dieser Zeit prägt, in Frage stellt.

Während Wedel in *Pictorial Affects, Senses of Rupture* wenig wirklich Neues vorstellt (und die Abbildungsqualität leider nicht besonders gut ist), ermöglicht die gebündelte Form der Beiträge, eine gewisse Kohärenz in der Herangehensweise zu erkennen. Was fehlt, ist ein roter Faden, der über die recht abstrakte Ebene der „Historizität“ hinausgeht, die in der Einleitung erörtert und im Epilog wieder aufgegriffen wird. Der Verzicht auf eine zentrale Argumentation – die ja keineswegs eine Makrogeschichte liefern muss – und der Verzicht auf eine dafür nötige substanzielle Überarbeitung der Beiträge ist vor allem da frustrierend, wo Wedel mögliche Überschneidungen zwischen den Kapiteln benennt, aber nicht verfolgt. So erwähnt er etwa, wie das Beck-Soundsystem für den Klang das Erreichen wollte, was Messters Alabastra-Theater, auf das er an anderer Stelle eingegangen war, für visuelle 3D-Effekte versucht hatte. Manchmal reiben sich Wedels Thesen auch aneinander, etwa wenn er in Kapitel 8 die Abneigung des deutschen Publikums gegen synchronisierte Filme feststellt und mit der Nicht-Identität von Figur und Stimme (die einer unsichtbaren Quelle entstammt) begründet. In Kapitel 7 plädiert er dagegen für ein Verständnis des Tons im Musikfilm als ein für sich gültiges Ereignis, also nicht als Reproduktion, sondern als eigenständige Repräsentation. Diese Thesen müssen sich nicht widersprechen, doch eine nähere Erläuterung hätte hier sehr erhellend sein können. Abgesehen davon sind die einzelnen Aufsätze akribisch recherchiert und überzeugend in ihrer Argumentation. Einem englischsprachigen Publikum mögen sie einen wertvollen Zugang zur deutschen Filmwissenschaft bieten, denn man kann von Michael Wedel viel lernen. (Joel Westerdale; aus dem Englischen übersetzt von Philipp Stiasny)

■ Sabine Schwientek: **Dämon der Leinwand. Conrad Veidt und der deutsche Film 1894–1945**. Marburg: Schüren Verlag 2019, 288 Seiten, Abb. ISBN 978-3-74100330-1, € 28,00

Conrad Veidt war einer der ungewöhnlichsten und markantesten Schauspieler des deutschen Films. Nachdem sein 100. Geburtstag im Jahr 1993 nur Anlass für ein von Wolfgang Jacobsen herausgegebenes Gedenkbüchlein mit Fotos und nachgedruckten Materialien war, hat nun Sabine Schwientek eine neue Annäherung an Veidt versucht. Warum sie laut Untertitel Veidt *und* den deutschen Film von 1894 bis 1945 betrachten will, bleibt unklar, da der Schauspieler erst 1916 mit der Filmarbeit begann und bereits 1943 starb.

Das filmhistorische Referenzniveau wird vor allem von Curt Riess, Herbert Holba und der *Spiegel*-Serie zur Geschichte der Ufa von 1950/51 bestimmt. Eingang gefunden haben darüber hinaus Friedemann Beyers *Gesichter der Ufa* (München 1992), ein wenig geläufiges Sammelwerk wie *Das neue Filmlexikon* (München 2006) sowie *Damals*, ein Magazin für Geschichte und Kultur. Neuere Fachliteratur zur Ufa, zum Weimarer Kino, zu Spezialaspekten des Schauspielens in den Medien oder zu wichtigen Wegbegleitern Veidts wie Richard Oswald, Joe May, Reinhold Schünzel und Erna Morena nimmt die Autorin gar nicht erst zur Kenntnis.

Den Horizont des Buches stecken zwei Artikel aus der Boulevardpresse ab, aus dem britischen *Sunday Dispatch* von 1934 und dem *Silver Screen Magazine* von 1941, sowie zwei amerikanische Bücher: Jerry C. Allens *Conrad Veidt. From Caligari to Casablanca* (Pacific Grove 1987) legt – wie in einem Roman – seinem ‚Helden‘ die eigenen Einschätzungen in wörtlicher Rede in den Mund. John T. Soisters *Conrad Veidt on Screen* (Jefferson, N.C. 2002) mischt Materialien und Kritiken mit Minianalysen der Filme und ist mit seinem Untersuchungsgegenstand „Connie“ bald auf Du. Fast alle von Schwientek angeführten Einschätzungen und Informationen entstammen diesen beiden Büchern und Artikeln, deren Provenienz ungesichert ist und die sie nach einer Internetseite zitiert.

Die Quellen- oder Literaturangaben stammen also zum größten Teil aus zweiter oder dritter Hand. Die eigentlich nur bei schwer zugänglichen Quellen übliche Formulierung „zitiert nach“ findet sich fast durchgängig. Eigene historische Quellenrecherchen hat die Autorin anscheinend nicht vorgenommen. Der gut lesbare Plauderton, in dem sie Veidts Biografie nacherzählt, verdeckt ein insgesamt unhistorisches Vorgehen, fehlende Quellenkenntnis und Analyseansätze kaum. Wer allen Ernstes behauptet, *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920) sei „einer der ersten Filme, wenn nicht sogar der erste überhaupt, der das enorme Potential der bewegten Kamera einsetzt“ (S. 85, zit. nach Allen, S. 51), der hat den Film nicht gesehen oder ist mit den filmsprachlichen Standards um 1920 völlig unvertraut.

Leider gibt es in dem Buch eine Vielzahl von Fehlinformationen. Bereits ein Blick auf den Berliner Stadtplan hätte der Autorin oder einem aufmerksamen

Lektor, der trotz großzügiger Druckkostenförderung eingespart wurde, offenbart, dass Veidts Geburts- und Jugendhaus Tieckstraße 39 nicht in der Vorstadt des Berliner Nordens, sondern nahe der City lag. Das Deutsche Theater in der Schumannstraße war fußläufig, und der Weg dorthin erforderte keinen kilometerlangen Anmarsch, um sich vom gesparten Geld ein Ticket leisten zu können, wie Veidt angeblich dem *Sunday Dispatch* verriet. Ungewöhnlich offenherzig war auch sein Gespräch mit dem *Silver Screen Magazine* von 1941: Warum plaudert der sonst eher scheue und zurückhaltende Schauspieler hier plötzlich ausführlich über den Lebensweg und über Privates? Brauchte er mehr Publicity, um Arbeit und Existenz im Exil zu sichern? Oder wurden ihm die Aussagen in den Mund gelegt? Hier wäre eine kritische Einordnung der Quellen sehr nötig gewesen. Keinen anderen Beleg als die von Schwientek nicht überprüfte Darstellung von Jerry C. Allen gibt es für die angebliche Festsetzung Veidts durch einen bayerischen NS-Gauleiter am Rande der Dreharbeiten zu seinem letzten deutschen Film, *WILHELM TELL* (1933), nachdem bekannt geworden sei, dass er in England die Hauptrolle in *JEW SUESS* (1934) spielen werde.

Schwientek gibt Veidt oft ungenau, zuweilen an der Grenze zur Verzerrung wieder. So wird er mit der Aussage zitiert, um 1916 „ist der Film eine unkünstlerische Angelegenheit und daher berufliche Nebensache“ (S. 38). Zitiert wird hier nach Jacobsen, der wiederum auf den Almanach *Wir und das Theater* (1932) verweist, in dem Veidt bekennt, dass er eine Mitwirkung im Film „zuerst einmal abgelehnt [habe], weil man damals der Meinung war, daß der Film eine unkünstlerische Angelegenheit sei“ (hier nach Jacobsen, S. 12). Die Unterstellung, der Film sei „unkünstlerisch“, stammt also nicht von Veidt, sondern von dem unbestimmten Personalpronomen „man“. Ähnlich verhält es sich mit der Einschätzung des eigenen Starwertes nach den ersten Erfolgen um 1917 an den Reinhardt-Bühnen. Aus „gradually I become a star“ (so Veidt 1941) wird: „[Er] wurde nach und nach zum Star, der eins aufs andere größere Rollen spielte“ (S. 39). Genau das ist nicht erfolgt. Veidt war zwar ein außergewöhnlicher Bühnendarsteller, passte aber nicht richtig in Reinhardts bevorzugte Charakterphysiognomie. Dazu war er zu groß, zu bizarr und zu unkomödiantisch. Wohl auch deshalb wechselte er 1918 zum Film mit nur noch gelegentlichen Ausflügen ans Boulevardtheater.

Besonders stark fallen Ungenauigkeiten und Fehlinformationen bei den für die Entwicklung Veidts sehr wichtigen Richard Oswald-Filmen auf: Von *ANDERS ALS DIE ANDEREN* (1919) ist nicht ein Viertel, sondern etwas mehr als 40 Prozent erhalten; einen Oswald-Film „Die Antisemiten“ gibt es nicht. Noch gravierender sind die Fehleinschätzungen zum *CABINET DES DR. CALIGARI*: Die Forschung zu Carl Mayer hat gezeigt, dass dem Film ein eher konventionelles Drehbuch zugrunde lag und es auch nicht sein Erstling war; dass der Untertitel „Wie ein Wahnsinniger die Welt sieht“ erst später hinzugefügt wurde; dass *CALIGARI* kein „Schwarz-Weiß Film“ (S. 80) war usw. Die Ausstatter des Films, Hermann Warm, Walter Reimann und Walter Röhrig (bei Schwientek heißt er: Röhricht) waren keineswegs Mitglieder der Künstlergruppe *Sturm*.

Einen Tiefpunkt des Buchs markiert die psycho- und mentalitätsgeschichtliche Verbrämung: „Sein Cesare, das Urbild späterer Leinwandzombies, nimmt als ferngesteuerte Mordmaschine in scheinbar düsterer Divination die Entwicklung im späteren Nazi-Deutschland vorweg.“ (S. 83) Siegfried Kracauers auf höchst problematische Weise rückwärtsgewandte Geschichtsprophetie aus *From Caligari to Hitler* (1947) wird hier unreflektiert und banalisiert auf Veidts Cesare-Gestaltung übertragen.

Einen stringenten Analyseansatz zur Interpretation von Veidts oft artifiziellem und dennoch menschliche Grundformen berührendem Spiel sucht man vergeblich. Gelegenheiten, einen solchen zu entwickeln, hätte es gegeben. Etwa die frühe Einschätzung von Herbert Jhering mit ihrer feinen medialen Binnendifferenzierung: „Auf der Bühne gehorcht Veidt dem ‚Aussehen‘ und verstellt sich ekstatisch. Im Film kann er dem Rhythmus gehorchen und [...] ist [...] grotesk, ohne zu stilisieren, humoristisch, ohne zu grimassieren, [...] beweglich, gehetzt, gespannt und gesteigert, ohne starr, ohne ekstatisch zu werden“ (Der Schauspieler im Film. In: *Berliner Börsen-Courier*, 30.12.1920). Schwientek führt die Textstelle an, ohne sie zu kommentieren. Offensichtlich glaubt sie, Zitate sprächen für sich selbst.

Von der eingangs beschworenen „mysteriöse[n] metaphysische[n] Aura“ Veidts erfährt der Leser so gut wie nichts, sieht man von der oberflächlichen ‚Klassifizierung‘ als „König der Gänsehaut“ (S. 91) ab. Auch diese überaus saloppe Einschätzung ist eine aus zweiter Hand. Sie stammt von Pat Wilks Battle aus dem biografischen Teil bei Soister, eine Übernahmepraxis, die Schwientek nur in wenigen Fällen auch ausweist. Den titelgebenden Dämon, das Mittelwesen zwischen Göttlichem und Menschlichem, zwischen Romantik und Fantastik, zwischen artifizierlicher Übersteigerung und wesenhafter Introspektion in Veidts herausragenden Gestaltungen zu ergründen, davon ist dieses Buch genauso weit entfernt wie die Zitierweise seiner Autorin von historisch-kritischer Reflexion. (Jürgen Kasten)

■ Rolf Giesen: ***The Nosferatu Story. The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy.*** Jefferson: McFarland 2019, 225 Seiten, Abb. ISBN 978-1-4766-7298-4, € 49,95

Rolf Giesens *The Nosferatu Story* nimmt sich vor, die Geschichte des Stummfilmklassikers aus dem Jahre 1921 von Anfang bis Ende zu erzählen. Das Buch schlägt den Bogen von den kulturellen Einflüssen und filmischen Vorbildern des Films über seine Entstehungs- und Produktionsbedingungen, Rezeptions- und Überlieferungsgeschichte bis hin zu aktuellen populärkulturellen Anleihen und Verarbeitungen. Während Giesen der bisherigen, sehr reichhaltigen Forschung unterstellt, dass sie überwiegend persönliche Meinungen wiedergebe, weshalb er sie kaum zu Kenntnis nimmt, erhebt er für sich selbst den Anspruch, eine gründlich recherchierte, umfassende Darstellung zu bieten,

die erstmals die ‚wahre‘ Geschichte („the true account“) von NOSFERATU rekonstruiere (S. 4).

Der pauschale Vorwurf gegen die NOSFERATU-Forschung fällt auf den Autor selbst zurück. Es dürfte wenige andere Publikationen über NOSFERATU geben, denen die Darlegung vermeintlich historischer Sachverhalte derart unverhohlen als Plattform für Spekulationen und Sprungbrett zur Verbreitung persönlicher Ansichten dient. Anstelle einer in sich schlüssigen, stringent den eigenen Überlegungen folgenden Darstellung bietet das Buch ein Potpourri aus Zitaten, Anekdoten, Assoziationen und Abschweifungen, von denen oft nicht klar ist, was sie mit seinem Thema zu tun haben. Die Informationen stammen in der Mehrzahl nicht aus Archivquellen, sondern aus Memoiren, Gesprächen mit Freunden und Sammlerkollegen oder von Fanwebseiten. Sie auch nur als ‚Sekundärquellen‘ zu bezeichnen, wäre geschmeichelt. Viele Informationen davon sind schlicht irrelevant und – wo sie Privates und Intimes betreffen – auf Stammtischniveau.

Auf manche ‚Tatsachen‘, die Giesen ausbreitet und auf deren Wahrheitsgehalt er sich so viel zugutehält, ist wenig Verlass. Dass Giesen den im Ersten Weltkrieg gefallenen Dichter Hans Ehrenbaum-Degele, zweifellos einer der wichtigsten Menschen im Leben Murnaus, zu „Hans Behrenbaum“ (S. 32) verballhornt, ist dabei mehr als eine Nachlässigkeit. Nach dem Tod seines Studienfreundes und Lebensgefährten wurde Murnau zum Verwalter von dessen literarischem Nachlass eingesetzt. Mit Ehrenbaum-Degeles Mutter teilte er von 1919 bis 1926 ein und dieselbe Berliner Adresse, verfügte in der Villa der Familie in der Grunewalder Douglasstraße 22 über lebenslanges Wohnrecht. Kaum ein anderer Name dürfte für Murnau von ähnlich großer Bedeutung gewesen sein. Giesen kennt ihn anscheinend nur vom Hörensagen.

Das meiste von dem, was Giesens *Nosferatu Story* über die Vorgeschichte, Entstehung und Rezeption von Murnaus Film zu berichten weiß, ist sattem bekannt und andernorts im Ganzen schlüssiger und im Detail genauer und verlässlicher dargestellt worden. Als prägende Einflüsse werden ein weiteres Mal Max Reinhardt und der Expressionismus von *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920) sowie Hanns Heinz Ewers und die frühen fantastischen Filme von Paul Wegener ausgemacht. Wegeners Bedeutung für NOSFERATU wird besonders hervorgehoben. Im Anhang des Buches, in dem sich viele biofilmografische Angaben noch einmal gebündelt finden, wird er unter „Crew and Cast“ des Films als „Spiritus Rector“ (S. 137) gar an erster Stelle aufgeführt. Wegener sei zwar an der Produktion von NOSFERATU in keiner Weise beteiligt gewesen, er habe dem Projekt aber aus drei Gründen nahe gestanden: Bei dem Drehbuchautor Henrik Galeen handele es sich um einen frühen Gefährten Wegeners; John Gottowt und Max Schreck seien zuvor schon in Filmen Wegeners zu sehen gewesen (wenn auch, wie im Falle Schrecks, nur als Komparse); vor allem aber sei Wegener in dritter Ehe mit Greta Schröder verheiratet gewesen, die in NOSFERATU die Rolle der Ellen spielt (S. 12). Erst später erfährt man, wann die beiden geheiratet haben: im Oktober 1926, fünf Jahre nach Beendigung der Dreharbeiten; auch ist Greta

Schröder hier (S. 69) nun nicht mehr die dritte, sondern mittlerweile die vierte Frau des Schauspielers.

Eine andere Strategie, seine Leserschaft zu falschen Schlüssen zu verleiten, findet sich in einem der Kapitel zur Produktionsgeschichte von *NOSFERATU*. Giesen rekapituliert die These, dass es sich bei dem imposanten Burg-Komplex von Oravský hrad in der Hohen Tatra, vor dessen Kulisse ein Teil der Außenaufnahmen des Films gedreht wurden, um denselben Ort handelt, der Kafka zu seinem Roman *Das Schloss* inspiriert haben soll. Die These wurde vor einigen Jahren vom Germanisten Peter-André Alt aufgestellt und wird von Giesen unter Bezug auf einen Artikel Alts in der *Süddeutschen Zeitung* zum Anlass genommen, sein Kapitel kurzerhand „Shooting *NOSFERATU* in Kafka's Castle“ (S. 71–75) zu nennen. Alts Buch *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen* (München 2009), in dessen Schlusskapitel die These vollständig entfaltet, in ihrem spekulativen Gehalt aber auch relativiert wird, scheint Giesen nicht zur Kenntnis genommen zu haben. Was ihn nicht davon abhält, sie in seinem eigenen Buch qua Überschrift nach barer Münze klingen zu lassen.

An den Stellen des Buches, an denen tatsächlich einmal wenig bekanntes Quellenmaterial ausgebreitet wird – zu nennen sind hier das Originaldrehbuch zu Wegeners erstem *GOLEM*-Film von 1914 (S. 15ff.) und ein Szenarium von Henrik Galeen und Paul Falkenberg für eine unrealisiert gebliebene, den Zeitumständen angepasste Version von Dreyers *VAMPYR* (1932) aus dem Jahr 1943 (S. 111f.) – hält sich Giesen über die Quellenstandorte merkwürdig bedeckt, so dass sich seine Auslegung nicht überprüfen lässt.

Über *NOSFERATU* selbst hat Giesen nichts zu sagen. Das mit Abstand längste Kapitel des Buches ist eine reine Nacherzählung der Handlung („The Storyline“, S. 141–161), die nicht den geringsten Eindruck von den formalen Merkmalen des Films vermittelt. Von der in der Einleitung noch so vollmundig gerühmten Kunst des „visionären Regisseurs“ und „sensiblen Romantikers“ Murnau hat Giesen keinen Begriff. (S. 4) Unter seiner Hand reduziert sie sich auf eine Handvoll filmischer Tricks und technischer Feinheiten, die sich bequem in eine Reihe mit *METROPOLIS* (1927) und *FRAU IM MOND* (1929), *FAUST* (1926) und *VAMPYR* rücken lassen. Die Würdigung der ästhetischen Bedeutung des Films wird zeitgenössischen Kritiken und den Standardwerken von Béla Bálazs, Siegfried Kracauer und Lotte Eisner überlassen, die eifrig herbeizitiert werden.

Ins Rampenlicht rücken bei Giesen statt Murnau der *Nosferatu*-Darsteller Max Schreck und Albin Grau als Produzent und Szenograph. An der Darstellung des Vampirs macht Giesen eine deutliche antisemitische Tendenz des gesamten Films fest, der er bis hin zu *JUD SÜSS* und *DER EWIGE JUDE* (beide 1940) in der deutschen Filmgeschichte weiter nachgeht. Wie schon Enno Patalas, Luciano Berriatúa und andere vor ihm, streicht auch Giesen den okkultistischen Hintergrund Albin Graus und der kurzlebigen Prana-Film GmbH, die *NOSFERATU* hergestellt hat, heraus. Im Unterschied zu Patalas und Berriatúa erhebt er diese Dimension allerdings zum kennzeichnenden Merkmal des Films, das alle anderen

Aspekte überstrahlt. In einem tollkühnen historischen Kurzschluss erkennt er in dem Vorhaben der Etablierung einer okkultistischen Filmproduktionsfirma ein – entsprechend grob gestricktes – Muster der gesellschaftlichen Subversion, wie es auch Scientology zugrunde gelegen habe (vgl. S. 84, 113). Nicht weniger bedenklich aber ist, dass sich die Kombination esoterischer und proto-faschistischer Elemente im Verlauf des Buches zunehmend als der doppelte Fokus herauskristallisiert, unter dem NOSFERATU von Giesen betrachtet wird. Die Verweise auf den britischen Okkultisten und Hitler-Bewunderer Aleister Crowley, als dessen „Berliner Schüler“ Albin Grau fungiert (S. 80), ziehen sich durch die einzelnen Kapitel.

Dennoch gehört der Abschnitt zur Geschichte der Prana-Film noch zu den instruktivsten des Buches, ebenso wie die Darstellung der verschiedenen Fassungen von NOSFERATU und seiner Wiederentdeckung nach 1945. Ansonsten bewegen sich auch die Ausführungen zur Wirkungsgeschichte des Films in den vertrauten Bahnen, die von den Dracula-Filmen der Universal in den 1930er Jahren bis zu E. Elias Merhiges SHADOW OF THE VAMPIRE (2000) führen. Neuere Theater-, Radio-, Film-, Comic- und Videogame-Adaptionen werden im Stil der Ergebnisse einer Google-Suche aneinandergereiht.

Den ihm zugedachten Zweck, die internationale Horrorfilm-Fangemeinde mit einer Mixtur aus Gerüchten, Anekdoten und ‚fun facts‘ über eines der frühesten und einflussreichsten Beispiele dieses Genres zu versorgen, wird Giesens Buch erfüllen. Wissenschaftlichen Maßstäben wird es in keiner Weise gerecht. (Michael Wedel)

■ Ruth Barton, Simon Trezise (Hg.): **Music and Sound in Silent Film. From the Nickelodeon to THE ARTIST**. London, New York: Routledge 2019, 226 Seiten, Abb.

ISBN 9-781138-245358, £ 34,99

Mit *Music and Sound in Silent Film* legen Ruth Barton und Simon Trezise eine Sammlung von Aufsätzen vor, die sich mit Blick auf den Stummfilm mit filmmusikalischen Praktiken von der Entstehungszeit bis heute befassen. Sie lassen dabei sowohl Praktikerinnen und Praktiker als auch Film- und Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler zu Wort kommen. Aus deutscher Sicht ist besonders interessant, dass neben Edmund Meisels Komposition zu Arnold Fancks DER HEILIGE BERG (1926) auch drei Musiken zu F. W. Murnaus NOSFERATU (1922) eingehend besprochen werden und die Musik zu diesen Filmen so in einen internationalen Kontext gerückt wird. Davon abgesehen, befassen sich die meisten Beiträge mit Entwicklungen im anglo-amerikanischen Raum.

Im ersten Teil zu Musik- und Aufführungspraktiken in den USA widmen sich Allison Wente und James Buhler den Vermarktungsstrategien mechanischer Instrumente in der Stummfilmzeit, Malcom Cook der Einbindung des Publikums, das in den USA und Großbritannien zu den Filmen mitsang, und Kendra Preston

Leonard den profilierten Stummfilmpianistinnen Hazel Burnett, Claire H. Hamack und Adele V. Sullivan und ihrem Schaffen zwischen 1908 und 1927. Anhand von Quellenmaterialien zu den Vorführungen von Frank Borzages HUMORESQUE (1920) belegt Leonard, dass es durchaus üblich war, die aufgeführte Musik den Spielorten anzupassen, Stückfolgen zu verändern bzw. Teile zu ersetzen oder zu entfernen. Dies zeigen nicht nur die Notizen von Hugo Riesenfeld, des Komponisten der Originalpartitur, sondern auch Dokumente aus den Nachlässen der drei Pianistinnen. Der Vergleich von Cue-Sheets und Listen der tatsächlich gespielten Stücke verdeutlicht eindrücklich die vielfältige Aufführungspraxis.

Der zweite Teil mit der Überschrift „The Evolution of Sound and Performance: The Global Experience“ verspricht zwar eine Beschäftigung mit der Aufführungs- und Musikpraxis in vielen Ländern, beschränkt sich dann jedoch auf Irland und Großbritannien. Wie Denis Condon darlegt, waren Musikerinnen in Irland und speziell im Dublin der 1910er Jahre in den Kinoensembles zahlenmäßig stark vertreten, sowohl als Solistinnen wie als Kapellmeisterinnen. Laraine Porter beschreibt das Phänomen der Feminisierung des britischen Stummfilms in den Jahren 1909 bis 1929, als viele Frauen Kinomusikerinnen wurden. Der neue Beruf galt als respektabel und war für Frauen nicht so verschlossen wie der vom Konkurrenzkampf um Stellen und Anerkennung bestimmte Bereich der klassischen Musik; das führte dazu, dass Frauen maßgeblich zur Entwicklung eines Vokabulariums der Filmmusik beitrugen.

Um einzelne Partituren geht es im dritten Teil. Am Beispiel der Großproduktionen BEN HUR (1925) und WINGS (1927) analysiert Gillian B. Anderson das Funktionieren von spezifisch neuen Kompositionsverfahren: Erst durch sie wurde der Film zu einer Einheit. Anderson kontrastiert dies mit den musikalischen Verfahren in J. C. Breils Musik für Griffiths BIRTH OF A NATION (1915). Einer der Unterschiede liegt für sie darin, dass die beiden neuen Partituren musikalisch dem Film folgen, aber eine eigene, stringente Dramaturgie und ein transformierendes „finish“ für den Film entwickeln. Sie geht auch auf die Entwicklung der orchestralen Partitur für Filme ein und erläutert detailliert einzelne thematisch-musikalische Aspekte der Partituren, ihre Funktion und ihre Wirkung.

Fiona Ford präsentiert Meisels Komposition zu DER HEILIGE BERG als Beispiel für das Verfahren des *narrative scorings*, wie es sich später in Hollywood durchgesetzt hat. Anders als damals üblich, wollte Meisel eine Musik schaffen, die sich aus präexistenten Musikstücken und Originalkompositionen zusammensetzte, der dramatischen Handlung eng folgte und mit Leitmotiven und musikalischen Repräsentationen von Geräuschen arbeitete, um einen Eindruck von Realismus zu verstärken. Letzteres ist heute als *Mickey Mousing* bekannt. In seinem Artikel „Wie schreibt man Filmmusik?“ erläuterte er, wie er seine Partitur in engster Anlehnung an die dramatische Handlung komponiert und die Zwischentitel ähnlich wie das *Accompagnato-Rezitativ* in der Oper auskomponiert habe. Dies führte zur beeindruckenden Zahl von sechs Synchronisationspunkten innerhalb von nur zehn Takten. Seine Behauptung, dass alle entwickelten

Leitmotive musikalisch ineinander verflochten komponiert worden seien, hält Fords Überprüfung allerdings nicht stand. So werden Leitmotive den dramaturgischen Notwendigkeiten entsprechend eher in thematischen Blöcken einander gegenübergestellt. Trotzdem bleibt diese Partitur für Ford ein wesentlich wichtigerer Beitrag zur Entwicklung eines durchgehenden narrativen Underscoring in Hollywood als Meisels Musik zur deutschen Fassung von BRONENOSEC POTEMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, 1925). Auch wenn die einzelnen Elemente seiner Kompositionstechnik auch von anderen Komponisten verwendet wurden, war er Ford zufolge derjenige, der sie zum ersten Mal in einer Partitur zusammenführte.

Neukompositionen zu Stummfilmen sind der Gegenstand des vierten Teils. Hier finden sich neben einem ausführlichen Interview von Simon Trezise mit dem Komponisten Carl Davis Erläuterungen von Ed Hughes zu seiner Musik zu zwölf Stummfilmen von Yasujiro Ozu, Nicholas Browns Auseinandersetzung mit elektroakustischer Musik zu Stummfilmen und James Wierzbickis Darstellung zum neuen Stummfilm des Gegenwartskinos. Hervorzuheben ist die vergleichende Analyse von Emilio Audissimo zu unterschiedlichen Vertonungen von NOSFERATU. Am Anfang steht die originale Kinomusik von Hans Erdmann, die als *fantastisch-romantische Suite* erhalten blieb, von Berndt Heller rekonstruiert und um eine Kompilation von Stücken aus dem Konzert- und Opernrepertoire (Bizet, Verdi, Beccia, Marschner u. a.) ergänzt wurde. Audissimo geht auf Erdmanns innovative modulare Kompositionsform und die sequentielle Variation ein, die es ihm erlaubte, wesentlich genauer auf narrative Entwicklungen einzugehen und ihnen im Verlauf des Films zu folgen, als es Kompilationen konnten. Anschließend analysiert er eine neue Komposition zu NOSFERATU von James Bernard, einem ausgewiesenen Spezialisten für Vampir- und Horrorfilme. Dessen Musik folgt den Prinzipien aktueller Filmmusikästhetik, besonders in den Verfolgungsszenen. Ansonsten weist sie Audissimo zufolge eine größere thematische Geschlossenheit als Erdmanns Originalmusik auf und gewährt, anders als diese, Ellen ein eigenes Thema, das sich in ihrer Schlusszene voll entfaltet und erst bei ihrem Tod seine finale Kadenz erreicht. Zuletzt befasst sich Audissimo mit einer Kompilation unterschiedlichster Stücke des Konzertrepertoires (enthalten auf einer italienischen DVD-Edition von 2003), die die Stücke wahllos und unabhängig vom dramaturgischen Gehalt der filmischen Sequenzen einsetzt und sogar unfreiwillig komisch wirkt. Er plädiert für eine umsichtige Art der Vertonung von Stummfilmmeditionen und verwirft das wahllose Kompilieren. (Eunice Martins)

■ Charles O'Brien: ***Movies, Songs, and Electric Sounds. Transatlantic Trends.***

Bloomington: Indiana University Press 2019, 212 Seiten, Abb.

ISBN 978-0-253-04040-4, \$ 36,00

Das neue Buch von Charles O'Brien ist zugleich eine Fortschreibung und eine Zuspitzung seines Vorgängers *Cinema's Conversion to Sound. Technology and Style in France and the U.S.* (Bloomington 2005). Hatte das frühere Buch die techni-

schen Aspekte der Tonfilmumstellung und ihre Auswirkungen auf Stilentwicklungen in den USA und Frankreich untersucht, so erweitert *Movies, Songs, and Electric Sounds. Transatlantic Trends* die transatlantisch angelegte komparatistische Perspektive und bezieht deutsche und britische Produktionen aus der frühen Tonfilmzeit in das untersuchte Gesamtkorpus aus annähernd 500 Filmen mit ein. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der vergleichenden Betrachtung von Entwicklungen der Jahre 1929 bis 1934 in Hollywood und Deutschland. In Bezug auf den Gegenstandsbereich wird der Fokus gegenüber dem früheren Buch wiederum deutlich enger gezogen. Das Interesse gilt nun dem „musikalischen Film“ (S. 7), zu dem O’Brien Werke zählt, die mehrere Gesangsszenen aufweisen. Diese weit gefasste Kategorie grenzt er zum Genre des Hollywood-Musicals ab, das er aus den von ihm in diesem Buch beschriebenen Tendenzen historisch erst hervorgehen sieht. Wie schon im früheren Buch werden auch in *Movies, Songs, and Electric Sounds* zur Ermittlung der Befunde Methoden der statistischen Film-analyse herangezogen, auf deren Basis sich die durchschnittlichen Einstellungslängen eines so umfangreichen Korpus an Filmen mit hinreichender Genauigkeit ermitteln und miteinander vergleichen lassen. Im Anhang zum Buch werden die Vorzüge, aber auch die Grenzen dieses methodischen Zugriffs im Sinne einer Ergänzung traditioneller historischer Heuristiken – und nicht etwa als deren Ersatz – ausführlich reflektiert.

Mit dem Kriterium, das über die Zugehörigkeit zum Korpus des „musikalischen Films“ entscheidet, ist die zentrale Forschungsfrage des Buches bereits angedeutet: Weshalb kam der Inszenierung von Gesangsszenen im internationalen Film um 1930 eine so wichtige Funktion zu? Diese Frage wird unter verschiedenen Gesichtspunkten erwogen. Zunächst stellt O’Brien die intermittierende Verwendung von „Songs“ bzw. „Schlagern“ in der frühen Tonfilmzeit dem zuvor geläufigen Standard einer im Kino live dargebotenen, durchgehenden Instrumentalbegleitung von Stummfilmen gegenüber. Wie er unter Rückgriff auf zahlreiche schriftliche Quellen belegt, wurde das musikalische Angebot der Tonfilme, von denen viele über weite Strecken völlig ohne Begleitscore auskamen, vor diesem Hintergrund von Zeitgenossen zuweilen als Rückschritt empfunden. Zugleich wurde durch die Gesangsszenen die Wahrnehmungseinheit der visuellen und akustischen Elemente völlig neu konfiguriert: „A song’s presence in a film is salient in ways that orchestral accompaniment ordinarily is not“ (S. 25). Die Bandbreite dieser Konfiguration spannt O’Brien zwischen zwei Gegenpolen auf – dem Prinzip der größtmöglichen formalen und narrativen Integration im Operetten- und dem Nummernprinzip im Revue- bzw. Varietéfilm. Am Wechselspiel und Mischungsverhältnis von Gesangs- und Dialogszenen interessieren ihn vor allem die Auswirkungen auf Figurenkonzeptionen und Erzählgeschwindigkeiten, auf Montagekonventionen, Kadrierungsweiten und Stilistiken des Szenenwechsels. Daneben geht er ausführlich auf die Varianz quantitativer Musikanteile und Verschiebungen im filmmusikalischen Gefüge ein sowie auf filmische Präsenzeffekte und ihre Simulation von

Bühnenunterhaltung. Von eben dort, aus dem Kontext des Musiktheaters, stammte eine wachsende Fraktion der Darsteller, die nun auch im Tonfilm zu sehen und vor allem zu hören waren. Im Schluß mit der Musikindustrie haben sie das Starsystem des Films nachhaltig verändert, wie O'Brien an ausgewählten Beispielen diskutiert. Besondere Aufmerksamkeit widmet er angesichts dieser personellen und strukturellen Verknüpfungen dem Wandel von Erzählstoffen und Handlungsdramaturgien, Rollenrepertoires und Schauspielstilen sowie, auf der technisch-formalen Ebene, der Kalibrierung des Verhältnisses zwischen Körper- und Stimminszenierung in der Praxis der Bild-Ton-Synchronisation.

All dies schafft in den ersten drei Kapiteln des Buches die Basis für die im Folgenden beschriebene Auseinanderentwicklung der Praktiken und Strategien, mit denen in Hollywood und Europa auf die neuen Herausforderungen reagiert wurde. Kapitel 4 und 5 ziehen ihre Schlüsse zunächst aus dem Vergleich auf interkontinentaler Ebene. Sie streichen dabei heraus, dass in Hollywood-Produktionen die Anzahl der zumeist aus wenigen langen Einstellungen bestehenden Gesangsszenen in der Saison 1930/31 ebenso schlagartig wie drastisch reduziert wurde. Als Grund für diesen Schritt, das Verhältnis der Gesangs- zu Dialog-, vor allem aber zu Aktionsszenen neu zu justieren, führt O'Brien das Bestreben der Produzenten an, dem amerikanischen Publikum wieder das aus Stummfilmzeiten gewohnt hohe Erzähltempo mit schnellen Schnitten und variablen Szenenauflösungen bieten zu können. Wie er unter Verweis auf signifikante Unterschiede zwischen für den amerikanischen und den europäischen Markt hergestellten Mehrsprachenversionen demonstriert, sahen die Produzenten auf dem alten Kontinent einen solchen Handlungs- bzw. Umsteuerungsbedarf nicht. Ganz im Gegenteil: „While Hollywood was removing songs from films, the European companies continued to add them in“ (S. 120). Der eklatanteste Widerspruch zur Hollywoodpraxis findet sich in den Strategien der deutschen Filmproduktion, denen das letzte Kapitel gewidmet ist. Ein ganzes Bündel an kulturellen und filmindustriellen Kontexten wird von O'Brien aufgeschnürt, um diese Differenz zwischen Hollywood und seinem größten Konkurrenten auf internationalem Terrain zu erklären. Den entscheidenden Faktor erkennt er jedoch im immensen kommerziellen Erfolg, den deutsche Tonfilmoperetten in den Jahren 1930 bis 1933 insbesondere im Ausland feiern konnten. Diesen wiederum führt er auf das schlüssige Stilkonzept einer konsequenten musikalischen Durcharbeitung dieser Filme zurück. In der Forschung ist in dieser Hinsicht gerne von einer narrativen oder formalen Integration der Gesangsszenen in das ästhetische Gesamtgefüge die Rede. O'Brien argumentiert umgekehrt, dass es in den Tonfilmoperetten Musik und Gesang sind, auf die alle anderen Erzähl- und Stilelemente ausgerichtet werden. Annähernd Vergleichbares strebten zur gleichen Zeit in Hollywood lediglich die musikalischen Filme von Ernst Lubitsch an, die insofern keineswegs als repräsentativ gelten können, sondern eine bemerkenswerte Ausnahme darstellen.

Dass O'Brien sich im Gelände der frühen deutschen Tonfilmgeschichte nicht ebenso trittsicher bewegt wie auf dem Gebiet der amerikanischen und französischen, merkt man im letzten Teil des Buches an einigen Falschschreibungen. Sie tun der Stichhaltigkeit seiner Argumentation und der Plausibilität der Ergebnisse jedoch keinen Abbruch. Zumal die Schlussfolgerungen, zu denen das Buch insgesamt gelangt, nicht nur auf einer intensiven Auseinandersetzung mit den verfügbaren Quellen und der existierenden Sekundärliteratur basieren. In seinen stilstatistischen Erhebungen und prägnanten analytischen Beobachtungen zeigt es einen ganzen Strauß von Interpretationsansätzen auf, dessen Fülle hier nur angedeutet werden kann. Sie auszuschöpfen, darf getrost der weiteren Forschung überlassen werden. Wer sich in Zukunft mit der Funktion von Musik und Gesang in der frühen Tonfilmzeit beschäftigt, wird an dieser Studie nicht achtlos vorübergehen können. (Michael Wedel)

■ Anke Woschech: ***Ingenieure auf der Leinwand. Technische Visionen und Ordnungsvorstellungen im deutschen Zukunftsfilm der 1930er Jahre.*** Berlin u. a.: Peter Lang 2019, 374 Seiten
ISBN 978-3-631-79309-1, € 59,95

■ Erhard Schütz: ***Mediendiktatur Nationalsozialismus.*** Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019, 422 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-8253-4628-7, € 48,00

Was haben die Monografie einer Technikhistorikerin und die Aufsatzsammlung eines emeritierten Literaturwissenschaftlers gemeinsam? Anke Woschechs *Ingenieure auf der Leinwand. Technische Visionen und Ordnungsvorstellungen im deutschen Zukunftsfilm der 1930er Jahre* und Erhard Schütz' *Mediendiktatur Nationalsozialismus* behandeln beide die Medienwelten des Nationalsozialismus, wobei sich Woschech auf das schmale Korpus der Zukunftsfilme konzentriert und Schütz seinen Rahmen breiter fasst und sich Kultur und Künsten im „Dritten Reich“ widmet und auch ihr Nachleben über 1945 hinaus berücksichtigt. Zudem interessieren sich beide Autoren besonders für Ingenieure als Vertreter einer technischen Moderne. Ihre Publikationen sind nicht ausdrücklich filmwissenschaftliche, an manchen Stellen auch nicht konkret filmhistorische Untersuchungen.

Anke Woschechs Dissertation, die 2018 im Fach Technikgeschichte an der Technischen Universität Dresden angenommen wurde, befasst sich mit ihrem Gegenstand „aus einer dezidiert technikhistorischen Perspektive“ und fragt speziell nach dem „engen Konnex von Ingenieursfigur und technisierten Fortschrittsglauben“ (S. 14f.). Hier sieht sie ein Forschungsdesiderat im Bereich des deutschsprachigen Spielfilms. Im Mittelpunkt stehen bei ihr die in der ersten Hälfte der 1930er Jahre in Deutschland produzierten sogenannten Zukunftsfilme mit futuristischen Szenarien: Sie untersucht deren Entwürfe einer technischen

Moderne und die Schlüsselstellung des Ingenieurs, wobei sie die Filme von den gleichzeitig in den USA entstehenden Science Fiction-Filmen abgrenzt.

Anknüpfend an die Feststellung, dass Anfang des 20. Jahrhunderts „die Filmfigur des Ingenieurs eher selten auf der Kinoleinwand anzutreffen“ (S. 22) war, definiert Woschech ihr Korpus von sechs Filmen: Der Ingenieur muss als „Hauptfigur zu identifizieren“ sein und seine berufliche Tätigkeit darüber hinaus „eine tragende Rolle“ (S. 23) spielen. Ihre Analyse behandelt drei wesentliche Themenfelder: „(1) Inhalte und Motive, (2) film(technik-)geschichtliche Hintergründe sowie (3) zeitgenössische Kontexte“ (S. 26). Die folgenden Kapitel sind diesen Feldern gemäß strukturell ähnlich aufgebaut, was für die für ihre Argumentation zentrale Vergleichbarkeit förderlich ist und Übersichtlichkeit schafft, andererseits aber auch etwas einförmig ist.

Drei Hauptthesen leiten ihre Ausführungen: Erstens diene die Figur des Ingenieurs in Abgrenzung zu jener des „mad scientist“ dazu, „technisches Handeln in seinen Hoffnungspotenzialen aufzuzeigen und damit technisierte Zukunftsversprechen als eingelöst oder als einlösbar zu präsentieren“ (S. 32). Zweitens schließen die deutschen Zukunftsfilm der 1930er Jahre Woschech zufolge an die zeitgenössischen Fragen nach dem Konflikt von Kapital und Arbeit an, zu dem sich der Ingenieur als regulierende Mittlerfigur zwischen Industriearbeiterschaft und Unternehmertum verhalte. Und drittens wiesen die Lösungen der in den Filmen präsentierten Konflikte zwischen Kapital und Arbeit Gender-Codierungen auf. Unter Rekurs auf das soziologische Konzept der hegemonialen Männlichkeit von Raewyn Connell könnten hier Rückschlüsse auf die Figurenkonstellationen und ihre „symbolischen Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit“ (S. 33) gezogen werden.

Die folgenden Kapitel widmen sich einzelnen Filmen. Karl Hartls F.P.1 ANTWORDET NICHT (1932) untersucht Woschech mit Blick auf die zeitgenössische „Mobilitätsvision der Atlantiküberquerung“ (S. 55) und setzt die allgemeine Luftfahrt-euphorie und die in diesem Kontext imaginierten Möglichkeiten am Anfang des 20. Jahrhunderts in Beziehung zur Technikdarstellung der Flugplattform im Film; sie berücksichtigt auch die hier eingesetzten inszenatorischen Potenziale des Tonfilms. Der Roman *Der Tunnel* (1913) von Bernhard Kellermann, der vielfältige Adaptionen auf Bühne und Leinwand erlebte, wurde in Deutschland zuerst 1915 verfilmt, dann 1933 als Sprachversionsfilm auf Deutsch und Französisch und erneut 1935 in Großbritannien auf Englisch. Woschech vergleicht die Filmversionen miteinander und formuliert als zu allgemein anmutendes Fazit, dass die Filme „auf verschiedene gesellschaftspolitische Hoffnungen und Ängste ihrer jeweiligen Gegenwart“ (S. 204) rekurrierten. Mag ihr Vergleich aus filmwissenschaftlicher Sicht auch kontrovers sein, so fördert sie doch interessante historische Kontexte als Folie für die Filmanalyse zutage. So arbeitet sie etwa die „Tendenzen der visuellen Defuturisierung“ (S. 320) in Kurt Bernhards Verfilmung von 1933 heraus: Die Technikdarstellung bleibt hier (und in den anderen untersuchten Filmen) dem zeitgenössischem Stand der Technik verhaftet und

erprobt so gut wie keine visuelle Grenzüberschreitung in Richtung der Science Fiction. Dies setzt die Autorin wiederum in Beziehung zum produktionshistorischen Hintergrund der Beaufsichtigung der Dreharbeiten durch die neuen nationalsozialistischen Machthaber.

Den Ingenieur als Maschinenstürmer im Konflikt zwischen Kapital und Arbeit bzw. zwischen Fabrikanten und Arbeitern nimmt Woschech am Beispiel von Karl Hartls *GOLD* (1934) in den Blick, ebenso den zeitgenössischen Wissenschaftsdiskurs zur Herstellung von Gold durch ‚Atomzertrümmerung‘. Den „höchsten Futurierungsgrad“ (S. 275) in ihrem Korpus räumt sie Harry Piels *DER HERR DER WELT* (1934) ein, der die Technikutopie des Roboters präsentiert. Da bei Piel der Ingenieur so gut wie nie bei seiner Berufstätigkeit gezeigt wird, rücken andere Figuren – wie die Protagonistin und die Arbeiterschaft – in den Vordergrund. Piels vorangegangene Komödie *DIE WELT OHNE MASKE* (1934) dient Woschech dazu, den „Ingenieur als Kleinbürger“ (S. 291) mit der Fernsehtechnik zu verbinden. Dass sie den Film als Beispiel für „die allgemeine Umgangsweise mit NS-Komödien in der bundesdeutschen Nachkriegs-Fernsehöffentlichkeit [...] als dezidiert unpolitisch“ (S. 308) bezeichnet, erschließt sich angesichts der von Woschech aufgeworfenen Forschungsfragen auf den ersten Blick nicht. Das Kapitel zu *DIE WELT OHNE MASKE* ist das Schwächste in ihrem Buch, weil die Analyse zu kurz greift und die Befunde nicht stringent zusammengeführt werden.

Zum Schluss stellt Woschech das untersuchte Korpus als „funktionalisierte[n], dramatisierende[n] Beitrag eines zeitgenössisch virulenten Krisendiskurses“ (S. 322) in einen größeren Zusammenhang. Insgesamt betrachtet bewährt es sich, dass sie mit ihrer „Analyse kinematographischer vergangener Zukünfte aus (technik-)historischer Perspektive [...] weitestgehend Neuland“ (S. 33) betreten hat. Ein vergleichender Blick auf Ingenieursfiguren in anderen Genres des NS-Spielfilms wäre als Ergänzung und Korrektiv wünschenswert gewesen und vermutlich ertragreich ausgefallen. Nichtsdestotrotz liefert Woschech eine überzeugend argumentierende und detailreiche Arbeit – und räumt dankenswerterweise dabei auch mit einigen kolportierten Irrtümern der filmhistorischen Forschung auf.

Krisendiskurse sind auch das Thema von Erhard Schütz in *Mediendiktatur Nationalsozialismus*. In fünf großen Kapiteln widmet er sich dem Spannungsverhältnis von Kultur und Ideologie und der „vertrackt widersprüchliche[n] Modernität der Nazi-Zeit“ (S. 12). Die Kapitel zur NS-Literatur, dem deutschen Wald, dem Volkswagen, der Flugeuphorie und der kontrafaktischen Geschichtsschreibung in Romanen nach 1945 basieren auf Aufsätzen und Vorträgen, die hier zum ersten Mal gebündelt erscheinen. Dadurch sind inhaltliche Doppelungen (v. a. von Zitaten) entstanden, die in der Einleitung angesprochen und erklärt werden, beim linearen Lesen auch auffallen, aber nicht stören.

Besonders erwähnenswert ist gleich das erste Kapitel, in dem sich Schütz mit den Selbst- und Wunschbildern beschäftigt, die sich im Nationalsozialismus formierten und formiert wurden. Am Beispiel der „Spannung von Heroismus und

Harmonie“ (S. 24) durchstreift der Autor die wichtigsten kulturpolitischen Felder – Literatur, Kunst, Musik, Film, Architektur, die Autobahn – um aufzuzeigen, wie tief „die Parallele, die Koexistenz und Kooperation von Heroismus und Harmonie, von Anmaßung und Bescheidenheit“ (S. 50) in der NS-Kultur verankert war. In einem Unterkapitel zum Versuch des NS-Staates, den deutschen Literaturbetrieb zu lenken, geht Schütz kurz auf die literarische Figur des Ingenieurs als „gesellschaftlicher Moderator“ (S. 70) ein. Vor allem in den Passagen zu literarischen Erzeugnissen beweist Schütz seine große Quellenkenntnis. Doch auch andere Medien werden zur Analyse herangezogen und plausibel in die Argumentation eingeflochten; gefragt wird dabei immer wieder nach Strategien und Prozessen von Normalisierung. So beschäftigt sich Schütz im zweiten Kapitel mit dem Wald als „Metaphernmaschine“ (S. 112) in seinen vielfältigen literarischen sowie filmischen Ausprägungen, etwa in EWIGER WALD (1936) von Hanns Springer und Rolf von Sonjevski-Jamrowski.

Dem Film widmet sich Schütz vor allem im vierten Kapitel „Luft-Reich“, in dem es um die medialen Ausgestaltungen der Fliegerfigur geht – ähnlich wie der Ingenieur ein „genuiner Heldentypus der Moderne“ (S. 268). Stets mit Attributen wie Jugendlichkeit und Klarheit assoziiert, stehe der Flieger für die „schubhafte Sehnsucht nach dem ‚Neuen Menschen‘“ (S. 274). Mit Karl Ritters STUKAS (1941), Kurt Hoffmanns QUAX, DER BRUCHPILOT (1941) und Rolf Hansens DIE GROSSE LIEBE (1942) zieht Schütz die prominentesten Beispiele des NS-Fliegerfilms heran, um an ihnen Beobachtungen zur Figur des Fliegers für den Film anzustellen. Nebenbei stellt er Überlegungen zu einer „Dramaturgie des Schlags“ (S. 328) am Beispiel von audiovisuellen Kompilationen zum „Blitzkrieg“ in Polen an, darunter Hans Bertrams FEUERTAUFE (1940). Zu STUKAS resümiert er: „Der Film bietet sich als ein audiovisuelles Rauscherlebnis suggestiv gesteigerter Wiederholungen an“ (S. 338).

Vielleicht wäre eine abschließende Zusammenführung der so verschiedenen Phänomene dienlich gewesen, vielleicht hätte dies aber auch nur eine Wiederholung der von Schütz einleitend angeführten Prämisse dargestellt, den nationalsozialistischen „Zusammenhang von Gewaltsamkeit und Harmonisierung“ (S. 9) anhand eben jener kulturellen Erzeugnisse zu durchdringen. Herausgekommen ist jedenfalls ein Kaleidoskop verschiedenartiger Kulturphänomene, denen Schütz in pointierter Sprache aufschlussreiche Erkenntnisse abgewinnt. (Annika Haupts)

■ Rolf Aurich: **Die Degeto und der Staat. Kulturfilm und Fernsehen zwischen Weimar und Bonn.** München: edition text + kritik 2018, 251 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86916-605-6, € 29,00

Die Deutsche Gesellschaft für Ton und Bild (Degeto) wurde 1929 als Verein gegründet, der alle „künstlerischen, bildenden und wissenschaftlichen Werke des Films“ (S. 18) fördern sollte, insbesondere im Bereich des Tonfilms. Obwohl er

laut Satzung keine politischen Zwecke verfolgte, pflegte der Verein von Anfang an eine große Nähe zum Staat, der – in Gestalt des preußischen Kultusministeriums – die Gründung unterstützt hatte und danach seinen Einfluss geltend machen wollte, u. a. mit dem Ziel einer „Demokratiewerbung“ (S. 26). In den ersten Jahren entstand ein Tonfilmarchiv mit Aufnahmen bedeutender Persönlichkeiten wie Thomas Mann und Albert Einstein. Angestrebt wurde auch eine nähere Verbindung zwischen der Degeto und der Wochenschau.

Die Geschichte dieser wichtigen Firma, die vom Tonfilm bis zum Fernsehen auf technologische Innovationen setzte und noch heute als Teil der ARD weiterexistiert, zeichnet Rolf Aurich nun für die Jahre 1929 bis 1959 anhand zahlreicher Quellendokumente nach. Er beschreibt die institutionelle Nähe der Degeto zum Staat und untersucht dabei vor allem auch die Hinwendung der Kulturfilmindustrie zum Nationalsozialismus, die Verstrickung in die Medienindustrie des „Dritten Reichs“ und die Entflechtung in der Nachkriegszeit.

Aurich konzentriert sich neben institutionellen Aspekten auf die Produktions- und Vertriebsgeschichte und kommentiert nur selten Stil und Inhalt einzelner Filme. Darüber hinaus widmet er sich zentralen Führungspersönlichkeiten in der Degeto, allen voran dem Kulturfilmvisionär Johannes Eckardt, einem Hauptakteur der Degeto-Geschichte bis 1959. Dessen Schriften und Geschäftsbriefe verdeutlichen die Einbindung der Degeto in den NS-Propagandaapparat, aber auch die nahezu übergangslose Eingliederung der Firma und der für sie tätigen Filmschaffenden in die Medienindustrie der Bundesrepublik. Von besonderem Interesse für die NS-Zeit ist hier Eckardts Essay „Film und Volk“ (1928), in dem er sich bereits der Frage der „[g]eistige[n] Einwirkung auf die Masse im Kino“ zuwendet (S. 42). Aurich hebt Eckardts Zusammenarbeit mit dem Programm kino „Kamera“ hervor sowie die Gründung der „Gesellschaft für den guten Film“, in der Persönlichkeiten wie Béla Balázs, Adolf Grimme und G.W. Pabst ein- und ausgingen. Die Degeto erwies sich als dynamische und innovative Kraft im Dienst des Kulturfilms. „Eckardt als dem inzwischen wohl führenden Interessenvertreter des guten Films ging es vor allem darum, Film als Film zu begreifen. Als Medium mit eigenen Gesetzen, das auf gleicher Höhe mit anderen Kunstwerken angesehen werden sollte“, resümiert Aurich (S. 49f.).

Nach dem Zweiten Weltkrieg behauptete Eckardt, die Aktivitäten der Degeto hätten 1933 „sofort“ eingestellt werden müssen (S. 58). Diese Darstellung widerlegt Aurich. Tatsächlich arrangierte sich die Degeto mit dem NS-Staat, und Eckardt bemühte sich, sein Anliegen der „Volksbildung“ durch Film dem Projekt der nationalsozialistischen „Volksbildung“ anzudienen (S. 61). Aurich verweist dazu u. a. auf Ausführungen zum Film und zur „wirklichen Bildung des Volkes“ in Eckardts Essay „Film und Masse“ von 1936 (S. 68). Einschränkend bemerkt Aurich, dass es „sich hier keineswegs um einen nationalsozialistischen Denkansatz“, sondern um „ein dynamisches Konzept“ gehandelt habe, das auf der Massenpsychologie nach Gustav Le Bon basierte und „das sich verschiedenen politischen Realitäten anzupassen in der Lage“ war (S. 69). Genau diesen Effekt

illustriert Aurichs Studie, indem sie die Kontinuität in Eckardts Denken und Wirken über die NS-Zeit hinaus in die frühe Bundesrepublik nachverfolgt. Eckardt gelangte nach 1945 durch seine Leitung der deutschen Filmclubs schnell wieder zu Einfluss, wobei „sein Denken, seine Methoden [...] unverändert“ blieben (S. 73).

Von 1937 bis 1945 firmierte die Degeto nach einer Umgründung als „Degeto-Kulturfilm GmbH“ und befasste sich nun mit „Herstellung, [...] Verleih und [...] Vertrieb von stummen und tönenden Filmen aller Art“ in den Formaten 35, 16 und 8mm (S. 100). Angepriesen als „Bildungsgut der Nation“ und vorgesehen für das normale Kinoprogramm, wollte die Degeto das Genre des Kulturfilms ideologisch mit der NS-Ideologie verbinden. So warb Eckardt etwa im Branchenblatt *Der Kulturfilm* dafür, „so manche staatspolitische Erziehungsaufgabe der Jugend“ im Kulturfilm zu vermitteln, beispielsweise die auch militärisch bedeutsame Fliegerei (S. 111). In Zusammenarbeit mit der Reichsjugendführung wurden Jugendpropagandafilme in Schmalfilmfassungen zu günstigen Vertriebskonditionen verbreitet. Auch auf das neue Fernsehmedium und dessen enge Verzahnung mit der Propaganda geht Aurich ein.

Die Degeto erscheint bei Aurich als ein Akteur, der im „Dritten Reich“ den Schmalfilm als Kulturquelle in deutschen Wohnzimmern verankern wollte. 1938 begann die Degeto im Rahmen des „Degeto-Schmalfilmschranks“, nationalsozialistisch ausgerichtete 8mm-Filme in großer Zahl an Privathaushalte zu vertreiben. Bis 1944 wurden etwa 1,2 Millionen solcher Filme verkauft, darunter Kulturfilme, Ausschnitte aus Riefenstahls *OLYMPIA* (1936–38) und *Weltspiegel*-Ausgaben. Diese Filme wurden, so Aurich, ein „bedeutendes Massengut“ (S. 138). Seine Studie erweitert das Bild der Medienlandschaft im „Dritten Reich“ um eine wichtige Facette und verdeutlicht die Durchdringung der heimischen Sphäre durch staatlich gelenkte Propaganda.

Im Zweiten Weltkrieg wurden die Schmalfilme durch die Degeto auch in den von Deutschland besetzten Gebieten Europas kommerziell vertrieben, vor allem durch die 1941 im Degeto-Umfeld gegründete Deutsche Schmalfilm Exportgesellschaft (Descheg). Aus Sicht des NS-Staates übernahm die Descheg damit die explizit als „politisch“ verstandene Aufgabe der „planmäßigen Volksaufklärung“ (S. 150). Die Geschichte der Descheg zeigt, wie wichtig das 16mm-Filmformat dabei war, die NS-Ideologie in die entlegensten Teile des besetzten Europas zu bringen, auch durch mobile Kinos. Der Kulturfilm verlor dabei schnell an Bedeutung gegenüber der Kriegspropaganda.

Nach 1945 wandte sich die Degeto von Vertrieb und Produktion von Schmalfilmen wieder ab und richtete ihre Aktivitäten auf das Fernsehgeschäft aus. In dieser Zeit erstritt sich die Firma auch die Rechte an Schmalfilmen für den Fernseheinsatz aus der Restmasse der Ufa und konnte sich durch enge Kontakte zum Hessischen Rundfunk als Partner beim Aufbau des demokratischen und dezentralen Rundfunknetzwerkes positionieren. Mit Heinrich Rollenbleg als Geschäftsführer etablierte die Degeto sich als Vertriebsgesellschaft, die aus damaliger Firmenperspektive „ein

Archiv kulturell wertvoller Programmteile“ verwaltete und die Rechte für das Fernsehen an die einzelnen neu entstandenen ARD-Stationen vermietete (S. 193). Dadurch kam es zur geschäftlichen Neuausrichtung der Degeto als „Mittlerstelle zwischen Fernsehen und Filmindustrie“ (S. 203), einem Prozess, der – nachdem die Degeto 1957 zu einer ARD-Tochter wurde – 1960 mit dem Umzug auf das Betriebsgelände des HR endete. Damit war die Degeto „vollständig im bundesdeutschen Fernsehen angekommen“, konstatiert Aurich (S. 214).

Rolf Aurich legt mit *Die Degeto und der Staat* eine Produktions- und Kulturgeschichte des Kulturfilms in einer Zeit technologischer Neuerungen und politischer Um- und Zusammenbrüche vor. Basierend auf umfangreicher Archivarbeit fügt Aurich die verschiedenen Quellen zu einem lebendigen und vielschichtigen Bild zusammen und arbeitet die Geschichte eines alten deutschen Medienkonzerns kritisch auf. Sein Buch liefert damit einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Medienlandschaft der Weimarer Republik, des „Dritten Reichs“ und der frühen Bundesrepublik. Der Detailreichtum der Studie ist umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, dass die heutige Degeto Aurich den Zugang zu ihrem Firmenarchiv verwehrt hat.

Aufgrund der Vielzahl von Handlungssträngen und Verweisen entsteht, so Aurich, ein „Gewebekontext [...] aus dem sich die Ereignisse, Akteure und Netzwerke nicht einfach [...] herauslösen lassen“ (S. 15). Wer mit dem Thema nicht vertraut ist, dem wird es mitunter schwerfallen, angesichts der vielen Verknüpfungen und Verweise die Übersicht zu behalten. Hier hilft die Firmenchronik, die anstelle einer Schlussbetrachtung am Ende steht, den zeitlichen Ablauf der Ereignisse zu sehen. Vielleicht wäre eine konventionelle Schlussbetrachtung, die die wesentlichen Ereignisse und Schlussfolgerungen zusammenfasst, dennoch besser gewesen. Wie Aurich am Beispiel der Degeto und ihres Hauptfunktionärs Johannes Eckardt zeigt, kam gerade dem Medium des Schmalfilms eine größere Rolle bei der Vermittlung der NS-Ideologie zu als bisher gedacht. Auch damit leistet seine Studie einen wichtigen Beitrag zur Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts. (Jan Uelzmann)

■ Christina Gerhardt, Marco Abel (Hg.): **Celluloid Revolt. German Screen Cultures and the Long 1968**. Rochester: Camden House 2019, 330 Seiten, Abb. ISBN 978-1-57113-995-5, \$ 99,00

■ Hermann Kappelhoff, Christine Lötscher, Daniel Illger (Hg.): **Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968**. Berlin, Boston: De Gruyter 2018. 436 Seiten, Abb. ISBN 978-3-11-061317-9, € 69,95

Im verlegerischen Nachgang zum 50. Jahrestag von „1968“ sind zwei Sammelbände erschienen, die von der gleichen Prämisse ausgehen: Was 1968 filmisch bedeutet, ist noch nicht vorbei. Während die Herausgeber des einen Buches ver-

suchen, diese Behauptung theoretisch zu entfalten, setzen die des anderen es als selbstverständlich voraus.

Christina Gerhardt und Marco Abel zitieren bereits im Untertitel des von ihnen herausgegebenen Sammelbandes *Celluloid Revolt* Fredric Jamesons Formulierung vom „langen 1968“. 1968 bezeichnet nicht einfach nur ein Jahr für filmhistorische Nachforschungen, vielmehr gehe es darum, die Effekte zu untersuchen, die 1968 als Medienereignis hervorgebracht hat und die weit über den historischen Moment hinausreichen. Die Qualität als Medienereignis verstehen Gerhardt und Abel im Sinne von Gilles Deleuze, der 1984 über den Mai 1968 schrieb, es sei ein Ereignis gewesen, das nicht stattgefunden habe. 1968 öffnete sich Deleuze zufolge der Blick auf eine Potentialität, die sich nicht im historischen Moment erfüllte, sondern immer offen blieb. Daraus folgt für die Herausgeber ein historiografischer wie analytischer Impetus: „It demands subjective redeployment, for it is only in such redeployment – an affirmative again (,re‘) that Deleuze always thinks through the logic of differentiation – that ‘68, as an event, can ever become actual, at another time, indeed at other times that are not ,of‘ the ,original‘ historical moment (the year 68).“ (S. 10)

Die Filme, die im Zusammenhang einer offenen Wirkungsgeschichte analysiert werden, sind höchst unterschiedlich und reichen von feministischen Filmen an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dfffb) bis zu DEFA-Trickfilmen im Schatten von 1968. In der Vielfalt der 18 Beiträge spiegelt sich der Anspruch, in Hinsicht auf 1968 eine Forschungslücke zu schließen, weg von den kanonisierten Filmen und Regisseuren der 1960er Jahre, die sich nicht dem Jungen Deutschen Film zuordnen lassen, hin zum Unbekannten, ja Kuriosen.

Wie der Titel *Celluloid Revolt* bereits programmatisch festlegt, stehen aktionistische und experimentelle Filme im Vordergrund. Der Schlüsselbegriff in den Diskussionen jener Jahre war der der Gegenöffentlichkeit, wie er von Hans-Magnus Enzensberger, Alexander Kluge und Oskar Negt sowie Jürgen Habermas geprägt wurde. Obgleich das Ziel, über das Massenmedium Film eine neue Öffentlichkeit bzw. Gegenöffentlichkeit herzustellen, für die Filmemacherinnen und Filmemacher in jenen Jahren zentral war, findet die Debatte darüber nur in wenigen Beiträgen einen direkten Widerhall. So geht Madeleine Bernstorff in ihrem Beitrag „Film Feminism in West German Cinema: A Public Sphere for Feminist Politics“ von der Relevanz des Konzepts einer Gegenöffentlichkeit aus und zeigt, wie aus den filmisch-experimentellen Aktionen der späten 1960er Jahre die Bestrebungen zum Aufbau einer „feministischen Gegenöffentlichkeit“ hervorgingen. Bernstorff gelingt es, die dynamische Interaktion von feministischen Filmstudentinnen wie Helke Sander, Cristina Perincioli und Ula Stöckl, von Journalismus und Filmfestivals nachzuzeichnen. Zugleich stellt sie 1968 als einen Ausgangspunkt dar, an dem die Suche nach einer „Sprache für eine feministische Filmästhetik“ erst begann (S. 99).

Diese Beobachtung ergänzt sich in dem Band mit dem Interview von Randall Halle mit Birgit Hein. Auf ihre Anfänge als Experimentalfilmerin angesprochen,

antwortet Hein, sie habe sich damals als Malerin verstanden und ihre Arbeit als Reaktion auf die dominierende Öffentlichkeit. Thomas Elsaesser hebt in seinem Beitrag „West Germany’s ‚Workers‘ Films‘: A Cinema in the Service of Television“ die Rolle des WDR als öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalt für den sogenannten Arbeiterfilm hervor. Der WDR entstand im Zusammenhang mit Entnazifizierungsbemühungen der Alliierten und der Schaffung eines vom Staat unabhängigen öffentlichen Raums.

Dieselbe Lust am Unbekannten und mitunter Kuriosen, die den Band *Celluloid Revolt* auszeichnet, zeigt sich auch in den Beiträgen des Sammelbandes *Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Der von Hermann Kappelhoff, Christine Lötscher und Daniel Illger herausgegebene Band ist über die Verlagswebseite auch kostenlos im Open Access erhältlich. Dass sich die beiden Bände bei der Auswahl der untersuchten Filme nicht überschneiden, beweist die auch quantitative Vielfalt der damaligen Produktion.

Die Diskussion, wie Öffentlichkeit herzustellen sei, ist dabei auch in *Filmische Seitenblicke* nur selten Thema. Entstanden sind die Aufsätze in der Kolleg-Forschungsgruppe Cinepoetics an der Freien Universität Berlin. Kappelhoffs Aufsatz „Auf- und Abbrüche: Die Internationale der Pop-Kultur“ ist der Fond, aus dem heraus sich die übrigen Beiträge entwickeln. Kappelhoff spricht gleichsam als der infantile Zeitzeuge, der sich an Momente der Populärkultur erinnert, die durch mediale Nostalgieformate wie „Gottschalks große 68er-Show“ von 2018 im ZDF eigentlich auch in der Erinnerung der Folgegenerationen verankert sind. Hier verknüpft sich mit dem Begriff der Amerikanisierung vor allem die Etablierung einer bestimmten Populärkultur und weniger die Demokratisierung der Öffentlichkeit. „Blickt man aus dieser Perspektive auf die Zeit, wird deutlich, dass ’68 eher einen Kulminationspunkt beschreibt, an dem höchst heterogene kulturelle, soziale und politische Phänomene in eine Interaktion zueinander treten, die keineswegs ursächlich miteinander verbunden sind“, so Kappelhoff im Hinblick auf den kulturellen Wandel, der sich 1968 vollzogen habe. (S. 4)

Untersucht werden in *Filmische Seitenblicke* nicht nur westdeutsche Filme aus den späten 1960er Jahren, sondern auch jene, die damals in westdeutschen Kinos zu sehen waren. So entsteht ein komplexes Bild der Filmkultur in der Bundesrepublik, wie die Auswahl der Filme verdeutlicht: Wim Wenders steht neben Oswald Kolle, Roger Fritz und Ulrich Schamoni, aber ebenso neben Michelangelo Antonioni, Sergio Corbucci, Jacques Deray, Juraj Herz, Roman Polanski, George Romero und Roger Vadim; Lindsay Andersons gewalttätiges Internatsdrama *If...* findet seinen Widerhall in Werner Jacobs’ Paukerfilmen.

Eindrucksvoll demonstriert diese Auswahl, wie sehr die Filme 1968 als einen historischen Moment aufgefasst haben. Michael Ufer zeigt in seinem Aufsatz „Zeitgenossenschaft der Aufklärung. Heterogenes zu und um Oswald Kolles *DAS WUNDER DER LIEBE – SEXUALITÄT IN DER EHE*“ wie sich die „Aufklärungsfilm“ um Zeitgenossenschaft bemühten, sie gleichsam erringen wollten: „Zeitgenossenschaft existiert nur im in medialen Bezügen verorteten Interesse: nicht in der

(wie immer abgeleiteten) Identität mit der, sondern als die Beziehung zur Gegenwart, die ein jedes solches Interesse impliziert.“ (S. 247) Vielleicht sehen wir gerade hier das historische Moment von 1968: Die Filme wollen einen Umschlagsmoment bezeugen, den sie freilich gleichzeitig hervorbringen. Nach so vielen Aufsätzen zu 1968 wird klar, dass 1968 ein offenes historisches Arbeiten einfordert. (Stephan Ahrens)

■ Anna Luise Kiss: **Topografie des Laiendarsteller-Diskurses. Zur Konstruktion von Laiendarstellerinnen und Laiendarstellern im Kinospießfilm.** Wiesbaden: Springer VS 2019, 544 Seiten, Abb. ISBN 978-3-658-25756-9, € 59,99

Anna Luise Kiss' Studie *Topografie des Laiendarsteller-Diskurses* füllt ein Desiderat. Während es zahlreiche Arbeiten zum Schauspiel und insbesondere zum Phänomen des Filmstars gibt und die sogenannten Star Studies seit Richard Dyers Standardwerk *Stars* (1979) zu einem sehr lebendigen Forschungsfeld geworden sind, gibt es keine umfassende Arbeit, die sich explizit mit Laiendarstellerinnen und Laiendarstellern beschäftigt. Dies ist allein schon deshalb verwunderlich, weil deren Einsatz viele realistische Filmtraditionen vom Straßenfilm der Weimarer Republik über den italienischen Neorealismus bis hin zu den Neuen Wellen und den Filmen Ken Loachs geprägt hat. So stellt Kiss bereits zu Beginn des Buches fest, dass aus medienwissenschaftlicher Perspektive der Einsatz von Laien fast ausnahmslos positiv konnotiert sei und vielerorts die Vorstellung vertreten werde, Laiendarsteller könnten in den passenden Neben- und Hauptrollen und im richtigen Milieu für ein Mehr an Authentizität sorgen (vgl. S. 7–8). Angesichts des Strebens der Filmbranche nach Perfektion und Immersion mag es hier durchaus einen Dissens zwischen der Filmindustrie und den Erwartungshaltungen ihrer Zuschauer einerseits und filmtheoretischen Überlegungen andererseits geben.

Ausgehend von diesem vermeintlichen Widerspruch gelingt es Kiss – so viel sei hier schon vorweggenommen – eine kenntnisreiche und nuancierte Arbeit über den Laiendarsteller-Diskurs vorzulegen. Allenfalls ein kleiner Wermutstropfen trübt das Gesamtbild: Kiss wäre gut beraten gewesen, hätte sie die sehr kleinteilige Struktur ihrer Arbeit, die als Dissertation an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF entstanden ist, zu längeren Kapiteln mit weniger Unterabschnitten zusammengeführt, den methodischen Teil ein wenig gestrafft, einige längere Zitate, wenn möglich, paraphrasiert und eigenwillige und mitunter uneinheitliche Schreibweisen geändert. (Warum wird Эйзенштейн nicht als Eisenstein sondern in der ungebräuchlichen Transliteration als Ęjzenštejn geschrieben?) Auch hätte sie einen weniger sperrigen Titel für ihre insgesamt überzeugende und zudem lesbare Arbeit wählen können.

Davon abgesehen, präsentiert Kiss eine gelungene Darstellung des umfangreichen Themas, die auf vielfältige historische, semiotische und soziologische Aspekte eingeht. Gerade durch diese Mannigfaltigkeit der Ansätze kann sie ein

umfassendes Bild von Laiendarstellern im Kinospielfilm zeichnen. Sie wählt hierfür sinnvollerweise ein diskursanalytisches Modell, um die heterogene und bisweilen auch flüchtige und widersprüchliche Bedeutung von Laiendarstellern herauszuarbeiten. Mithilfe ihres induktiv-qualitativen Analysemodells kann sie die eigentlichen filmischen Texte ebenso wie deren extrafilmische Kontexte untersuchen – hier unterscheidet Kiss in Anlehnung an Gérard Genette zwischen Peri- und Epitexten und meint damit Vor- und Abspann, Filmmarketing und die Rezeption. Die Arbeit geht damit folgerichtig von der Prämisse aus, dass die Konfiguration von Laiendarstellern maßgeblich auch von der Rezeption durch Kritiker und Publikum abhängig ist.

Das Buch ist – nach einer umfangreichen Einleitung – grob in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil geht es zunächst um eine Bestandsaufnahme der Beschäftigung mit Laiendarstellern, um Konnotationen des Begriffs in unterschiedlichen Kontexten (bildende Kunst, Theater, Fotografie, Film, Fernsehen und interaktive Medien), bisherige Forschungen und die Behandlung von Laiendarstellern in filmtheoretischen Schriften (etwa bei Tannenbaum, Münsterberg, Balázs, Eisenstein, Kracauer, Bazin und Bresson). Deutlich wird hier die vorherrschende Sichtweise von Laien als „Darsteller ihrer selbst“, die vornehmlich durch nicht-performative Mittel in Szene gesetzt werden.

Im zweiten Teil folgen drei exemplarische Filmanalysen anhand eines selbst entwickelten Schemas. Die Auswahl ist erfrischend ungewöhnlich: Luchino Viscontis *LA TERRA TREMA* (*DIE ERDE BEBT*, 1948) ist ein klassischer Film des italienischen Neorealismus, allerdings nicht so bekannt wie beispielsweise Vittorio De Sicas *LADRI DI BICICLETTA* (*FAHRRADDIEBE*, 1948) oder die Filme von Roberto Rossellini wie *ROMA*, *CITTÀ APERTA* (*ROM, OFFENE STADT*, 1945) und *PAISÀ* (1946). Der zweite Beispielfilm *NICHT VERSÖHNT* (BRD 1965) von Jean-Marie Straub ist eine sehr interessante Wahl: Die Adaption von Heinrich Bölls Roman *Billard um halb zehn* (1959) sorgte damals für eine handfeste Kontroverse. Von einigen Kritikern als dilettantisch und unfreiwillig komisch gegeißelt, wurde er von der Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* als Meisterwerk gefeiert. Das dritte Beispiel ist Herrmann Zschoches *DIE ALLEINSEGLERIN* (DDR 1987), dessen Darstellung von der damaligen Kritik gelobt wurde, aber heute zu den weniger bekannten DEFA-Filmen zählt. Die Filmauswahl ist schlüssig begründet: „Das Interesse des Mainstream-Publikums mit Entdeckungsgeschichten zu wecken, wird vor allem mit kapitalistischen Film-Kulturen assoziiert. *DIE ALLEINSEGLERIN* wurde jedoch in der ehemaligen DDR produziert. Das Beispiel zeigt, dass auch in einem filmpolitischen Kontext, der sich explizit als Gegenentwurf zur kapitalistischen Filmproduktionsweise und kommerziellen Filmwerbung verstand, Laiendarsteller im Sinne einer ‚Entdeckung‘ stilisiert wurden und dies für die Auswertung genutzt wurde“ (S. 384). Um es klar zu sagen: Allein die Wiederentdeckung dieser drei Filme lohnt schon die Lektüre des Buchs.

Als ein Ergebnis ihrer Arbeit identifiziert Kiss im dritten Teil drei Interpretations- und Bedeutungskontexte (sie spricht von „Formationen eines diskursiven Feldes“): die identitative Formation von Laiendarstellern als „Darsteller ihrer

selbst“, die paradoxe Formation als „Performer“ und die figurative Formation als „Naturtalente“ (S. 463). Diese Einteilung ist hilfreich, da sie erstmals eine Systematik des Laiendarstellerdiskurses vorlegt. Das vorliegende Buch schafft aber weit mehr: Das in der Arbeit entwickelte Analysemodell lässt sich auch auf andere Kontexte jenseits der Laiendarsteller übertragen. Es bietet eine sehr nuancierte und detailreiche Betrachtung von Schauspielerinnen und Schauspielern. Insofern ist Kiss zuzustimmen, wenn sie schreibt: „Hinsichtlich der Statuskonstruktion von Schauspielern oder Stars kann in analoger Weise verfahren oder die Vorgehensweise sogar in andere Forschungskontexte mit performativem Bezug übertragen werden“ (S. 462).

Kiss' *Topografie des Laiendarsteller-Diskurses* stellt ein anwendungsorientiertes Analysemodell vor, das sich in vielen Film- und Fernsehseminaren nutzen lässt. Besonders hervorzuheben ist der Anspruch, nicht alleine werkimmanente Aspekte zu berücksichtigen, sondern auch die historischen Kontexte mit einzubeziehen. Ist es mühevoll und komplex? Sicher. Das hier gewählte Vorgehen unterscheidet sich darin von so vielen schlichten Filmuntersuchungen, die den Blick nur auf die filmische Handlung und allenfalls noch auf einzelne ästhetische und dramaturgische Aspekte richten. Das Buch von Anna Luise Kiss ist intelligent und methodisch ausgereift. Was es zu einer lohnenswerten Lektüre macht, ist darüber hinaus die Leidenschaft für das Kino an sich, die Kiss immer wieder deutlich hervorscheinen lässt. (Tobias Hochscherf)

■ Ulrike Häußler: ***Golzow Forever. Eine Untersuchung der Langzeitdokumentation DIE KINDER VON GOLZOW***. Berlin: Panama Verlag 2018, 279 Seiten, Abb. ISBN 978-3-938714-52-2, € 29,90

Über fast 50 Jahre und 20 Werke erstreckt sich die dokumentarische Langzeitbeobachtung des Ortes Golzow von Winfried und Barbara Junge. Gegenstand aller Filme, die zusammengenommen eine Länge von ungefähr 43 Stunden haben, sind Kinder aus dem ostdeutschen Dorf Golzow im Oderbruch, die die Filmemacher von 1961 bis 2007 beim Aufwachsen und Lernen, der Familiengründung und dem Berufsalltag sowie, ab 1990, der Neuorientierung nach der Wiedervereinigung begleitet haben.

Diesem singulären Filmprojekt widmet sich das Buch *Golzow Forever* von Ulrike Häußler, das auf ihrer 2014 an der Humboldt-Universität Berlin eingereichten Dissertation basiert. Sie versteht die Langzeitdokumentation nicht als beobachtende, sondern eine die Wirklichkeit inszenierende Erzählung, die mit kulturwissenschaftlichen und ethnografischen Methoden auf ihre alltags- und kulturgeschichtliche Bedeutung hin befragt werden kann. Häußlers Zielsetzung besteht darin, über die Golzow-Filme „einen Zugang zu den Kulturmustern der DDR-Gesellschaft im Wandel vom Spät- zum Postsozialismus zu finden“ (S. 36). Der Fokus liegt dabei auf der Beziehung zwischen dem Regisseur Winfried Junge und seinen Protagonisten.

Häußer will herausarbeiten, inwieweit sich im filmischen Text „Identitätsbildungen“ (S. 36) erkennen lassen, die auf Spannungen zwischen dem Selbstbild der Protagonisten und dem Fremdbild des Filmemachers zurückzuführen sind. Dazu werden zunächst Hintergrundinformationen zum dokumentarischen Langzeitprojekt gegeben, Reflexionen zum anhaltenden Ringen um die Deutungshoheit über die DDR-Vergangenheit seit der Wiedervereinigung angestellt sowie das eigene Verständnis von Dokumentarfilmen als kulturhistorische Quelle erläutert. Die Methodenreflexion wird an anderer Stelle nochmals vertieft: Auf alle Golzow-Filme, die zwischen 1961 und 1992 realisiert worden sind, sowie auf drei Filmporträts einzelner Protagonisten, die nach 1990 veröffentlicht wurden, werde, so Häußer, die Methode einer historisch-kritischen Filmanalyse angewendet. Durch das Close Reading des Filmmaterials könne das „Bedeutungsgewebe von Kultur“ (S. 33) nachvollzogen werden. Flankierend wertet sie Produktionsunterlagen aus. Mit dieser Synthese von Film- und Paratextanalyse sei es möglich, „die jeweils offiziellen Lesarten, die von Seiten der Filmemacher beziehungsweise der Produzenten, aber auch der Rezipienten avisiert [...] und auch entsprechend kritisiert und bewertet wurden, zu erhalten“ (S. 34).

Tiefeninterviews mit drei der Protagonisten sowie weitere Kurzinterviews sollen einer näheren Untersuchung der Frage dienen, wie sich die Dokumentation auf das Leben der Porträtierten ausgewirkt hat und welche Machtverhältnisse zwischen ihnen und dem Filmemacher Winfried Junge bestanden haben. Es folgt eine Darstellung der Geschichte des DEFA-Dokumentarfilms, eine Annäherung an den Ort Golzow und seine Geschichte sowie die kurze Skizze einer „biografischen Werkanalyse“ (S. 83) des Regisseurs Winfried Junge. Den umfangreichsten Teil des Buches machen die beiden analytisch-interpretativen Abschnitte zu den Filmen bis 1992 und den drei späteren Einzelporträts aus, dem sich eine Art Zwischenbewertung und ein Vergleich mit weiteren Langzeitdokumentationen anschließen. Am Schluss steht eine Reflexion der Forschungsergebnisse.

Dokumentarfilme als Quellen zur Rekonstruktion von Alltags- und Kulturgeschichte zu nutzen, ist ein durchaus vielversprechender Ansatz. Die Golzow-Filme bieten hierfür reichhaltiges Material, das Ulrike Häußer leider nur bedingt zu nutzen versteht. Ihre Untersuchung weist theoretische und methodische Mängel auf, sodass eine Rekonstruktion von Alltags- und Kulturgeschichte kaum zum Tragen kommen kann und die Analyse der Beziehung zwischen dem Regisseur und seinen Protagonisten auf eine einseitig abwertende Beweisführung hinausläuft. Bereits der auf nur wenigen Seiten entwickelte Begriff vom Dokumentarfilm greift zu kurz und fällt hinter den Forschungsstand zurück. Im Rahmen einer Arbeit, der es darum geht, über kulturelle Narrative und filmische Formen der Realitätsinszenierung eine historische Wirklichkeit zu erschließen, stellt das Fehlen einer fundierten Auseinandersetzung mit Theorien des dokumentarischen Wirklichkeitsbezugs ein deutliches Defizit dar.

Auch die Darstellung zum Forschungsstand über den DEFA-Dokumentarfilm ist unvollständig, die umfangreiche Forschungsliteratur aus der DDR bleibt zum Beispiel vollständig außen vor. Unerwähnt bleiben auch neuere Arbeiten z. B. von Jennifer L. Creech und Reinhild Steingröver, die Produktionen des DEFA-Dokumentarfilmstudios aus der Perspektive der Gender Studies betrachten. Unterlagen der DEFA und der Hauptverwaltung Film des Ministeriums für Kultur der DDR werden ohne hinreichendes quellenkritisches Bewusstsein herangezogen. Die Intentionen eines Filmemachers oder „dominante Lesarten“ (S. 34) eines Films lassen sich aus diesem Quellenmaterial, das die Spuren vielfältiger Verklammerungs-, Rechtfertigungs- und Verschleierungsstrategien trägt, nicht auf direktem Wege herauslesen. Kaum weniger fragwürdig erscheint der Umgang mit gedruckten Quellen: Ohne erkennbare Systematik gehen einzelne Positionen aus Zeitungen und anderen Printmedien in die Analyse ein, wo sie pauschal unter „die Presse“ figurieren (S. 123 u. ö.).

An den narrativen Interviews irritiert, dass Häußler von drei Tiefeninterviews und einigen Kurzinterviews generalisierend auf das Verhältnis des Filmemachers zu *allen* Protagonisten schließt, die an den Dokumentarfilmen über viele Jahre mitgewirkt haben. Irritierend ist ebenfalls, dass die Interviews mit dem erklärten Ziel geführt wurden, die „Diskrepanzen der Perspektiven zwischen dem Filmemacher und seinen Protagonisten“ (S. 35) herauszuarbeiten und mit dem folgendem Satz eingeführt werden: „Der Filmemacher hat bislang die Deutungsmacht sowohl über die einzelnen Filme als auch über die nachfilmische Realität beansprucht, während die Protagonisten zuweilen wie Statisten in ihrem eigenen Film wirken.“ (S. 179) Narrative Interviews sollten sich durch Offenheit auszeichnen, sodass sich Deutungsmuster möglichst von selbst ergeben. Hier scheint jedoch von vornherein auf „Differenz“ und „einseitiges Machtgefälle“ abgezielt worden zu sein. Zur Einordnung und Bewertung der überwiegend kritischen Interviewaussagen wäre eine Auseinandersetzung mit in der Forschung – zuletzt 2016 in einem Themenschwerpunkt der Zeitschrift *montage AV* – breit diskutierten Fragen der Ethik im dokumentarischen Filmschaffen zwingend erforderlich gewesen, stellt das konstatierte Machtgefälle zwischen Filmemacher und Protagonisten doch ein Grundproblem dokumentarischer Praxis dar. So entsteht der Eindruck, die „ungebrochene[...] Deutungsmacht des Filmemachers“ (S. 9) sei ein exklusives Problem des Golzow-Projekts.

Dieser Eindruck verstärkt sich gegen Ende des Buches. In einem Vergleich mit anderen Langzeitdokumentationen, der wegen der verschiedenen (kultur-)politischen Rahmenbedingungen und unterschiedlichen Zeiten, zu denen die Filme entstanden sind, ohnehin problematisch ist, wird die jahrzehntelange Arbeit des Regisseurs Winfried Junge einer einseitigen und pejorativen Bewertung unterzogen. Die Regisseurinnen und Regisseure der anderen Langzeitdokumentationen erscheinen dagegen differenziert, mutig, engagiert (vgl. S. 234) und „vorurteilsfrei“ (ebd.), „sensibel“ (S. 235) und „ruhig“ (S. 239). Sie treten als „unbefangene [...], zurückhaltende [...] Zuhörer“ (S. 239) in

Erscheinung und fühlen sich für ihre Protagonisten „verantwortlich“ (S. 236). Winfried Junge hingegen wird als „ausschweifend“ (S. 169) hingestellt, seine Fragen seien „distanzlos“ und „bewertend“ (S. 188), die Ansprache gegenüber den Protagonisten „oberlehrerhaft“ und „dozierend“ (S. 190). Dem Regisseur bescheinigt Häußler ihnen gegenüber „eine geringe Wertschätzung“ (S. 194) und „Sorglosigkeit“ (S. 195), er agiere mit einem „System der Instrumentalisierung“ (S. 201). Dass Junge sein Filmmaterial „erschöpfend ausnutzte“, sei „eine fragwürdige Methode“ (S. 177). Was nicht in sein Konzept passte, werde von ihm ausgeblendet (S. 129) – vor allem, weil er „stets in Übereinstimmung mit der herrschenden Ideologie“ (S. 121) gearbeitet habe. Nur an wenigen Stellen erkennt Häußler an, dass Junge auch kritische Stimmen seiner Protagonisten in seine Filme einbezogen hat, worin sich immerhin seine Bereitschaft zeige, die eigene „Herangehensweise zu reflektieren“ (S. 163). In *DREHBUCH: DIE ZEITEN* (1992) habe er den „filmischen Eingriff in das Leben der Protagonisten“ selbstkritisch hinterfragt (S. 169f.).

Verglichen mit anderen Langzeitdokumentationen seien, so Häußler, „die sozialen Unterschiede und Spannungen zwischen dem Filmmacher und den zumeist aus dem Arbeiter- und Bauernmilieu stammenden Protagonisten evident“ (S. 251). Junge trage „in Habitus und Status Züge“ der Vertreter der „alten (DDR-) Elite“ (S. 252). Er sei sowohl finanziell als auch was das Reisen angeht privilegierter gewesen als seine Protagonisten, denn „[w]enn man sich einigermaßen dem Staat verpflichtete, ließ es sich als Künstler in der DDR sehr gut leben und arbeiten“ (ebd.). Zur Zeit der Währungsunion, als sich „die Golzower [...] in katastrophalen Lebensbedingungen befanden“ (S. 254) habe Junge eine Million DM für die Produktion seines nächsten Films zur Verfügung gehabt. Junge habe stets zur intellektuellen Elite gehört und auch deshalb über die Deutungsmacht der Biografien seiner Protagonisten verfügt. Seine „Voreingenommenheit“ und der „dominante [...] Blick“ (S. 256) hätten bestimmt, was das Publikum über sie erfuhren (S. 256). Mehr noch: Junge habe von ihnen erwartet, die gleichen Standpunkte zu vertreten wie er selbst (S. 257). Diese hätten sich weder gewehrt und schon gar nicht gegen das „System Junge“ (S. 255) aufgebeht, sondern die „„Filmerei‘ unter der Gluthitze der Scheinwerfer“ (S. 258) ertragen. Erst nach der Wiedervereinigung hätten sie sich „emanzipieren“ können und „mussten nicht mehr folgebereit sagen, was gehört werden wollte“ (S. 254).

Keine künstlerische Arbeit ist sakrosankt, mag sie – wie die Golzow-Filme allein vom Projektumfang her – noch so außergewöhnlich erscheinen. Sie einer (ideologie-)kritischen Betrachtung zu unterziehen, ist die legitime Aufgabe einer wissenschaftlichen Beschäftigung. Häußlers *Golzow Forever* wirft jedoch in Bezug auf die Konsistenz der theoretischen und methodischen Herangehensweise derart viele Fragen auf, dass die womöglich berechnete Kritik an der Regiearbeit Winfried Junges nicht mehr in der Sache fundiert, sondern von einer einseitig ablehnenden Haltung motiviert erscheint. (Anna Luise Kiss)

■ Angelika Friederici: ***Castan's Panopticum. Ein Medium wird besichtigt. Monografie in 35 Themenheften inklusive Registerheft.*** Berlin: Verlag Karl-Robert Schütze 2020 (Bestellung: bestellung@castans-panopticum.de), 702 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-928589-23-9, € 165,00

Das Wort Panoptikum bezeichnet heute die veraltete Präsentation von berühmten Personen in Gestalt lebensgroßer Wachsfiguren. Zur Zeit seiner Hochkonjunktur nach der deutschen Reichsgründung 1871 bis um 1900 wurden im Panoptikum neben Berühmtheiten auch andere Wachsfiguren, Gegenstände und Bilder zur Schau gestellt. Mit einem guten Dutzend Filialen und zahlreichen Nachahmern im In- und Ausland war Castan's Panopticum in Berlin jenes Unternehmen, das die Mediengeschichte des Panoptikums am stärksten prägte – und dessen Niedergang unmittelbar mit dem Aufkommen der Kinematographie zu tun hat.

Am 22. März 1873 eröffneten die Brüder Louis Castan (1828–1908) und Gustav Castan (1836–1899) in der mit französischen Reparationszahlungen gebauten Kaiserpassage das Stammhaus ihres Panoptikums. 1888 bezog das Unternehmen die erheblich größeren Ausstellungs- und Atelierräume schräg gegenüber in den drei oberen Stockwerken des neu errichteten Pschorr-Bräu-Gebäudes in der Friedrichstraße 165. Ganz im Sinn der Wortbedeutung von Panoptikum begann der Ausstellungsrundgang in der Kaiserpassage mit einem abwechslungsreichen Nebeneinander von Wachsfiguren und Wachstableaus aus Märchen, historischen Szenen und amüsanten Genrebildern, mit Totenmasken und Handabgüssen berühmter Persönlichkeiten, mit Kuriositäten von der Säge eines Sägefischs bis zum Krönungswagen Napoleons I. und „Göthe-Reliquien“ im Goethe-Zimmer.

Thematisches Zentrum der Dauerausstellung in der Kaiserpassage war von Anfang an die Wachsfigurengruppe der Hohenzollern in der „Ruhmeshalle“ des Kaiser-Saals. 1879 kamen die um Fürst Bismarck am Original-Konferenz Tisch des Berliner Kongresses von 1878 versammelten europäischen Diplomaten hinzu. Die preußischen Könige und ihre Generäle standen für eine lange Reihe von Kriegen, die ihr siegreiches Ende in der deutschen Reichsgründung gefunden hatten. Die Diplomaten repräsentierten die Absicherung des Wirtschaftsaufschwungs der Gründerzeit: Es war ihnen gelungen, einen für unnötig befundenen europäischen Krieg zu verhindern. Nachdem sie die Abbilder von Inhabern der legitimen Staatsgewalt im Kaiser-Saal betrachtet hatten, gelangten die Besucher in die Schreckenskammer, wo berüchtigte Mörder als Wachsfiguren oder durch Totenmasken von Hingerichteten ausgestellt waren. In der anschließenden „Schwarzen Kammer“ befanden sich Folterwerkzeuge und zahlreiche Richtschwerter – Zeugnisse von überwundenen Praktiken herrschaftlicher Gewaltausübung.

Mit seinem Fokus auf lebensgroße Wachsfiguren, welche die militärische und politische Gewalt des Staates sowie die unzulässige, stets als grausam ausgemalte

Privatgewalt verkörperten und durch unmittelbare Nähe vergegenwärtigten, war Castan's Panopticum das kongeniale Gegenstück zu den großen Schlachtenpanoramen, die ihr Publikum in die virtuellen Perspektiven des Rundumblicks vom Feldherrnhügel versetzten. Das Geschäftsmodell der Castans war offensichtlich von der Hall of Kings im Londoner Wachsfigurenkabinett Madame Tussauds inspiriert. Es ging darum, das Bedürfnis moderner Untertanen nach Nähe zu ihrer Herrschaft gegen Zahlung von Eintritt als Freizeiterlebnis zu befriedigen. Die Wachsfiguren waren der maßgebliche Publikumsmagnet. Wegen ihres stationären Charakters waren sie für die Erzielung von Einnahmen aber auch eine Schranke. Castan's Panopticum ermunterte das Berliner Publikum deshalb zu wiederholten Besuchen durch temporäre Ausstellungen zur Weihnachtszeit, durch Live-Auftritte von Völkerschauen und von „Freak Shows“ mit Riesen, Zwergen und siamesischen Zwillingen, durch Laterna Magica-Schauen und Vorführungen neuer technischer Erfindungen. Nicht zuletzt boten die Castans ihren Besuchern ab 1895 auch Filmvorführungen mit Edisons Kinetoskop-Guckkasten, dem Biograph-Projektor und verschiedenen Kinematographen.

Der Film sollte sich bald als Kuckucksei erweisen: Die wechselnden Filmprogramme zogen wie gewünscht Publikum an – offenbar so erfolgreich, dass etliche Panoptika Anfang der 1910er Jahre in Kinematographentheater umgewandelt wurden. 1913 hatte sich das stationäre Inventar von Castan's Panopticum so weit überlebt, dass ein Teil davon verkauft wurde. Am 15. Februar 1922 wurde Castan's Panopticum im Pschorr-Bräu geschlossen. Per Auktion wurde versteigert, was vom Inventar noch übrig war. Von 1972 bis 1996 waren noch einmal rund 30 von Castans Wachsfiguren im Berliner Panoptikum am Ku'damm-Eck ausgestellt. Die letzte Station war 2013 eine Ausstellung in Mannheim, nach deren vorzeitiger Schließung sämtliche Exponate versteigert wurden.

Durch die Verkäufe wurde die von den Brüdern Castan geschaffene und ausgestellte Sammlung von Wachsfiguren und Kuriositäten in alle Winde verstreut. Dass die Artefakte der seinerzeit weltberühmten Berliner Attraktion verkauft und nicht museal erhalten und zugänglich gemacht wurden, zeugt vom dauerhaften Desinteresse des einschlägigen Kulturbetriebs; auch die akademische Forschung zeigte an den Panoptika kein Interesse.

Ohne öffentliche finanzielle Unterstützung haben Angelika Friederici als Autorin und Karl-Robert Schütze als Ein-Mann-Verlag in jahrelanger Arbeit die nicht mehr vorhandene Sammlung und die Unternehmensgeschichte der Brüder Castan durch akribische Recherchen rekonstruiert und soweit möglich dem betrachtenden und lesenden Auge wieder zugänglich gemacht: Von 2008 bis 2020 haben die beiden Aficionados auf 702 zweispaltig bedruckten und großartig illustrierten Seiten 35 Themenhefte vorgelegt, die jetzt gesammelt im Ringordner komplett erhältlich sind. Es handelt sich um eine überraschend reichhaltige Dokumentation vielfältigster Quellen aus zahlreichen Archiven und zeitgenössischen Medien, die mit bestinformierten und instruktiven Annotationen minutiös erschlossen werden.

Schon beim aufmerksamen Durchblättern der Themenhefte werden die vielfältigen Konturen einer untergegangenen Sparte von Medienunternehmen in zahlreichen zeit- und kulturgeschichtlichen Verästelungen sichtbar. Neben Zeugnissen und Relikten des unerschöpflichen Materialreichtums eines halben Jahrhunderts Ausstellungsaktivitäten der Castans und ihrer Konkurrenz führen Friederici und Schütze in eigenen Themenheften auch die Tätigkeiten der Castan-Ateliers für wissenschaftliche Auftraggeber vor. So wurden etwa Hunderte von anatomischen Wachsmodellen für Rudolf Virchow hergestellt, desgleichen Lebendmasken von Südseeinsulanern für den Ethnologen Otto Finsch.

Geboten wird eine Fülle biografischer Details von Mitgliedern der Berliner Hugenottenfamilie Castan; die Baugeschichte der Liegenschaften Kaiserpassage und Pschorr-Bräu; der *Führer durch Castan's Panopticum in der Kaiser-Galerie, Passage 33, Unter den Linden* von 1879 im Faksimile; Musée Castan in Brüssel; nordamerikanische Indianer im Berliner Stammhaus; das Nederlandsch Panopticum zu Amsterdam; zahlreiche literarische und künstlerische Zeugnisse zu Castan's Panopticum; alle Texte des ‚rasenden Reporters‘ Egon Erwin Kisch zu dessen Schließung; siamesische Zwillinge in den Berliner Panoptika; Königin Luise und die legendäre Wiege des späteren Kaisers Wilhelm I.; das deutsche Richtschwert; die Castans auf der Weltausstellung von 1893 in Chicago; die Reliquien des Kotzebue-Mörders Carl Ludwig Sand; das von Gustav Castan ersonnene Spiegellabyrinth, in dem man sich seit 1899 im Gletschergarten zu Luzern verirren kann.

Man kommt aus dem Staunen nicht heraus, was hier an Themen und Objekten in jeweils eigenen Heften ausgebreitet wird. Auf die Illustrierung der in Layout und Druckqualität mustergültigen Hefte durch die Wiedergabe von historischen Gemälden, Fotografien, Grafiken, Anzeigentexten sowie von neueren Fotografien der Archive und Museen wurde genauso viel Wert gelegt wie auf die höchst detailreichen Texte. So bietet diese ungewöhnliche Dokumentation und Erläuterung von Castan's Panopticum wahrlich selber ein Panoptikum der Exponate und Aktivitäten dieses wunderlichen Unternehmens!

Für die kulturgeschichtliche Forschung im akademischen Betrieb ist dieses monografische Mammutwerk von Angelika Friederici und Karl-Robert Schütze ein Geschenk von bedingungslosen Privatgelehrten – nicht als unerschöpfliche Fundgrube für Eklektiker, sondern als seriöse, umfassende und inspirierende Materialgrundlage. Sie erlaubt es endlich, ohne ideologische Scheuklappen und Vorbehalte die historisch-kritische Forschung zu den Panoptika-Unternehmen als ambivalente kommerzielle Sparte moderner Unterhaltung im ausgehenden 19. Jahrhundert in Angriff zu nehmen. (Martin Loiperdinger)

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieser Ausgabe

Stephan Ahrens ist Film- und Literaturwissenschaftler. Er kuratiert Ausstellungen und Filmreihen, darunter Retrospektiven zu Erich Wolfgang Korngold, Maria Schell und Hedy Lamarr im Zeughauskino. Zuletzt Herausgeber von *Vom Klang bewegt. Das Kino und Ludwig van Beethoven* (Berlin 2020).

Olaf Brill ist Autor, Filmhistoriker und Redakteur. Er forscht v.a. zum deutschen Stummfilm. Autor von *Der Caligari-Komplex* (München 2012) und Mitherausgeber von *Expressionism in the Cinema* (Edinburgh 2016).

Annette Dorgerloh ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Privatdozentin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie ist u. a. Leiterin des DFG-Netzwerks „Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970“ und Mitherausgeberin der Reihe *SZENOGRAPHICA. Studien zur Filmszenographie*, zuletzt *Vom Handlungsraum zum Filmbild. Szenographie der Antiken im Film* (Weimar 2020).

Jeanpaul Goergen ist Filmhistoriker und Kurator, u. a. der Reihe *Berlin.Dokument* im Zeughauskino. Zahlreiche Publikationen u. a. zur Geschichte des Dokumentarfilms und der Filmavantgarde. Zuletzt erschien: Vorwiegend aus politischen Gründen. Die DEFA-Zeitkinos in Berlin und Leipzig in den 1950er-Jahren. In: *Leuchtkraft. Journal der DEFA-Stiftung* (Nr. 3, 2020).

Eleanor Halsall ist Mitarbeiterin im ERC-Projekt „Film Studios: Infrastructure, Culture, Innovation in Britain, France, Germany and Italy, 1930-1960“ an der Universität von Southampton. Autorin u. a. von Franz Osten and the History of Indo-German Film Relations. In: Tim Bergfelder u. a. (Hg.): *The German Cinema Book* (2. überarbeitete und erweiterte Auflage. London 2020).

Anjeana K. Hans ist Associate Professor of German am Wellesley College in Massachusetts, USA. Sie forscht zu den aus Deutschland vertriebenen Filmschaffenden im österreichischen Exil zwischen 1933 und 1937. Mitglied von CineGraph Babelsberg. Zuletzt erschien: „The World is Funny, Like a Dream.“ Franziska Gaal's Verwechslungskomödien and Exile's Crisis of Identity. In: Barbara Hales, Valerie Weinstein (Hg.): *Rethinking Jewishness in Weimar Cinema* (New York, Oxford 2020).

Annika Haupts ist Programmkoordinatorin und Mitglied der Auswahlkommission der Berlinale Retrospektive / Hommage / Classics in der Deutschen Kinemathek, Berlin. Zuvor war sie dort kuratorische Assistentin und Redakteurin. Das Thema ihres Promotionsprojektes an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF ist die Inszenierung von Arbeit und Arbeitern im nationalsozialistischen Spielfilm.

Adelheid Heftberger ist Filmwissenschaftlerin und Slawistin. Sie leitet das Referat Filmbenutzung im Bundesarchiv, Berlin. Stellvertretende Leiterin der FIAF-Kommission für Katalogisierung und Dokumentation. Mitherausgeberin der Online-Zeitschrift *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe* und Autorin von *Kollision der Kader. Dziga Vertovs Filme, die Visualisierung ihrer Strukturen und die Digital Humanities* (München 2016).

Tobias Hochscherf ist Professor für audiovisuelle Medien an der Fachhochschule Kiel und der Europa-Universität Flensburg. Er forscht zur Film-, Radio und Fernsehgeschichte. Autor u. a. von *Beyond The Killing. Contemporary Danish Television Drama* (mit Heidi Philipsen; London, New York 2017).

Kay Hoffmann ist Filmpublizist, Studienleiter im Bereich Wissenschaft im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Interreg-Projekt „RhInédits. Amateurfilm am Oberrhein“ an der Hochschule Offenburg. Autor und Herausgeber zahlreicher Bücher, u. a. Mitherausgeber von *Protest – Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen* (München 2015).

Jürgen Kasten ist habilitierter Filmwissenschaftler und war bis 2018 Geschäftsführer beim Bundesverband der Film- und Fernsehregisseure. Mitglied von CineGraph Babelsberg. Zahlreiche Publikationen u. a. zur Filmgeschichte und Geschichte des Drehbuchs. Zuletzt Mitherausgeber von *Ufa international. Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen* (München 2021).

Anna Luise Kiss ist Filmwissenschaftlerin. Sie leitet das BMBF-Forschungsprojekt „Das filmische Gesicht der Städte“ an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Mitglied von CineGraph Babelsberg. Autorin u. a. von *Topografie des Laiendarsteller-Diskurses. Zur Konstruktion von Laiendarstellerinnen und Laiendarstellern im Kinospielefilm* (Wiesbaden 2019).

Heike Klapdor ist Literaturwissenschaftlerin und Filmhistorikerin. Sie forscht und publiziert zu Frauen, Exil und Film. Herausgeberin u. a. von *Ich bin ein unheilbarer Europäer. Briefe aus dem Exil* (Berlin 2007) und *In der Ferne das Glück. Geschichten für Hollywood* (Berlin 2013). In Kürze erscheint *Mit anderen Augen. Exil und Film* (München 2021).

Martin Loiperdinger war bis 2018 Professor für Medienwissenschaft an der Universität Trier. Mit Yvonne Zimmermann leitet er das DFG-Forschungsprojekt *Asta Nielsen – Der internationale Filmstar und die Einführung des Starsystems 1911–1914*. Aufbau der *Importing Asta Nielsen Database* (<https://importing-asta-nielsen.online.uni-marburg.de/database>). Zahlreiche Publikationen zum frühen Kino.

Eunice Martins ist Musikerin und Komponistin. Seit 2000 begleitet sie als Hauspianistin Stummfilme im Kino Arsenal in Berlin. Sie gastierte bei zahlreichen internationalen Festivals, in Theatern und Kinematheken, u. a. in Italien, Brasilien, China und Taiwan.

Eileen Rositzka ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der DFG-Kollegforschergruppe „Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder“ an der Freien Universität Berlin. Autorin u.a. von *Cinematic Corpographies. Re-Mapping the War Film Through the Body* (Berlin, Boston 2018) und Mitherausgeberin von *Im Verwandeln der Zeit. Reflexionen über filmische Bilder* (Berlin 2019).

Philipp Stiasny ist Filmhistoriker. Wissenschaftlicher Mitarbeiter im ERC-Projekt „The Healthy Self as Body Capital“ am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. Mit Frederik Lang Kurator der Retrospektive „Flapper, It-Girls, Funny Ladies. Lust und Lachen im amerikanischen Stummfilm der zwanziger Jahre“ im Frühjahr 2021 im Zeughauskino. Zuletzt Mitherausgeber von *Ufa international. Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen* (München 2021).

Jan Uelzmann ist Associate Professor of German am Georgia Institute of Technology in Atlanta. Er forscht zur deutschen Kultur, Literatur und Film des 20. Jahrhunderts. Zuletzt erschien: *Staging West German Democracy. Governmental PR Films and the Democratic Imaginary, 1953–1963* (London u. a. 2019).

Michael Wedel ist Professor für Mediengeschichte an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und Co-Sprecher der DFG-Kollegforschergruppe „Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder“ an der Freien Universität Berlin. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. Zuletzt erschien: *Ort und Zeit. Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer* (Berlin, Boston 2020).

Anett Werner-Burgmann ist Kunsthistorikerin. Sie forscht zu Literaturverfilmungen der Ufa und der DEFA, Filmszenographie und Filmgeschichte der DEFA. Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteurin von *Filmblatt*. Zuletzt Mitherausgeberin von *BildFilmRaum. Zwischen den Disziplinen* (Weimar 2019).

Joel Westerdale ist Associate Professor of German Studies am Smith College in Northampton, Massachusetts. Er forscht zur Herausbildung des Kanons des Weimarer Kinos. In Kürze erscheint: *The Proto-Horror-Comedy: WAXWORKS*. In: Erica Tortolani, Martin F. Norden (Hg.): *The Films of Paul Leni* (Edinburgh 2021).

Impressum

Filmblatt, 25. Jg., Heft 73/74, Winter 2020/21

Herausgegeben von CineGraph Babelsberg, Berlin-Brandenburgisches Centrum für
Filmforschung e.V.

Vorstand: Dirk Alt, Brigitte Braun, Anett Werner-Burgmann

Redaktion

Anett Werner-Burgmann (V.i.S.d.P.), Stefanie Mathilde Frank, Oliver Hanley, Frederik
Lang, Philipp Stiasny, Matthias Struch, Michael Wedel. Verantwortlich für diese Aus-
gabe: Oliver Hanley, Philipp Stiasny. Verantwortlich für Filmeditionen: Oliver Hanley.
Verantwortlich für Buchrezensionen: Philipp Stiasny, 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

CineGraph Babelsberg, c/o Günter Agde, Finckensteinallee 11, 12205 Berlin, Kontakt:
redaktion@filmblatt.de

Website

www.filmblatt.de

Abonnement

Filmblatt erscheint dreimal jährlich. Bestellungen über www.filmblatt.de

Preis

Einzelheft: 10 € / Doppelheft: 16 € / Jahresabonnement Inland: 27 € / Jahresabonne-
ment Student: 20 € / Jahresabonnement Ausland: 35 €

Spenden

Sie können die Arbeit von CineGraph Babelsberg auch mit einer Spende unterstützen.

Konto

CineGraph Babelsberg, IBAN: DE 43 1005 0000 0013 2256 18, BIC: BELADEBEXXX

Titel

Umschlagbild: Fritz Rasp in G. W. Pabsts DIE LIEBE DER JEANNE NEY (1927)

Dank

Für Ihre Hilfe bei der Beschaffung von Abbildungen danken wir Julia Riedel von der
Deutschen Kinemathek, Berlin und André Mieles vom DFF – Deutsches Filminstitut &
Filmmuseum, Frankfurt.

Satz

Jochen Ebert, Geschichte und Gestaltung, Kassel

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

© CineGraph Babelsberg 2021



Volker Petzold
**Von der Hand zur Puppe.
Der Animationsfilmregisseur
Günter Rätz und sein Werk**
ca. 230 Seiten | ca. 50 Fotos
Paperback | 14,8 x 21 cm
€ 16,- [D] | € 16,50 [A]
ISBN 978-3-86505-419-7
Erscheint im März 2021

Detlef Kannapin (Hg.)
**Im Maschinenraum
der Filmkunst.
Erinnerungen des
DEFA-Chefdramaturgen
Rudolf Jürschik**
304 Seiten | 21 Fotos
Paperback | 14,8 x 21 cm
€ 20,- [D] | € 20,60 [A]
ISBN 978-3-86505-418-0
Erscheint im Januar 2021



Weitere Titel der Schriftenreihe finden Sie unter:
www.beritz-fischer.de/defa-stiftung.html

mail@beritz-fischer.de

Newsletter: beritz-fischer.de/newsletter

Inhalt

I Editorial

- 5 Eleanor Halsall: Kosmopoliten, Nationalisten, Visionäre. Indische Filmstudenten und Filmschaffende im Deutschland der Weimarer Republik
- 19 Jeanpaul Goergen: Abenteuer Morgenland. Deutsche Reisefilme der 1920er Jahre nach Persien und in den Irak
- 35 Anjeana K. Hans: Das Kleine und Halbe. Die Ellen Richter-Film, die Ufa und Willi Wolffs Operettenadaption *DER JUXBARON* (1927)
- 51 Philipp Stiasny: Böse Bolschewisten, edle Emigranten. Die Ufa, der „Russenfilm“ und *DIE GEHEIME MACHT* (1928)
- 67 Adelheid Heftberger: Politischer Wissenschaftskrimi und genetischer Aufklärungsfilm. Die deutsch-sowjetische Koproduktion *SALAMANDRA* (1928)
- 81 Heike Klapdor: Spiel-Räume. *ADIEU, MASCOTTE* (1929) mit Lilian Harvey

Aus Forschung und Vermittlung

- 93 Kay Hoffmann: Über den Rhein hinweg. Die Kinemathek Oberrhein als visuelles Gedächtnis der deutsch-französischen Grenzregion

Review

- 100 Eileen Rositzka: Transnationale Welle und klassisches Kino. Zum Curriculum der Berliner Schule

Filmeditionen

- 109 Neuerscheinungen zu Paul Leni. *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (D 1924). Blu-ray + DVD. Fridolfing: absolut MEDIEN 2020 / *THE CAT AND THE CANARY* (USA 1927). DVD. Paris: Lobster Films 2019 / *THE MAN WHO LAUGHS* (USA 1928). Blu-ray + DVD. Los Angeles: Flicker Alley 2019 und London: Eureka! Entertainment 2020 / *THE LAST WARNING* (USA 1928/29). Blu-ray + DVD. Los Angeles: Flicker Alley 2019 (Olaf Brill)
- 116 *Joris Ivens. DEFA-Dokumentarfilme*. 2 DVDs. Berlin: ICESTORM Entertainment GmbH 2018 / Günter Jordan: *Unbekannter Ivens. Triumph, Verdammnis, Auferstehung. Joris Ivens bei der DEFA und in der DDR 1948–1989*. Berlin: DEFA-Stiftung 2018 (Anett Werner-Burgmann)
- 120 *SPIELBANK-AFFÄRE / PARKPLATZ ZUR GROSSEN SEHNSUCHT* (DDR/Schweden 1957, R: Artur Pohl). 2 DVDs. Walluf: Fernsehjuwelen GmbH 2016 (Annette Dorgerloh)

Buchrezensionen

- 123 Michael Wedel: *Pictorial Affects, Senses of Rupture. On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910-1930*. Berlin, Boston: De Gruyter 2019 (Joel Westerdale)
- 126 Sabine Schwientek: *Dämon der Leinwand. Conrad Veidt und der deutsche Film 1894–1945*. Marburg: Schüren Verlag 2019 (Jürgen Kasten)
- 128 Rolf Giesen: *The Nosferatu Story. The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy*. Jefferson: McFarland 2019 (Michael Wedel)
- 131 Ruth Barton, Simon Trezise (Hg.): *Music and Sound in Silent Film. From the Nickelodeon to THE ARTIST*. London, New York: Routledge 2019 (Eunice Martins)
- 133 Charles O'Brien: *Movies, Songs, and Electric Sounds. Transatlantic Trends*. Bloomington: Indiana University Press 2019 (Michael Wedel)
- 136 Anke Woschek: *Ingenieure auf der Leinwand. Technische Visionen und Ordnungsvorstellungen im deutschen Zukunftsfilm der 1930er Jahre*. Berlin u. a.: Peter Lang 2019 / Erhard Schütz: *Mediendiktatur Nationalsozialismus*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019 (Annika Haupts)
- 139 Rolf Aurich: *Die Degeto und der Staat. Kulturfilm und Fernsehen zwischen Weimar und Bonn*. München: edition text + kritik 2018 (Jan Uelzmann)
- 142 Christina Gerhardt, Marco Abel (Hg.): *Celluloid Revolt. German Screen Cultures and the Long 1968*. Rochester: Camden House 2019 / Hermann Kappelhoff, Christine Lötcher, Daniel Illger (Hg.): *Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin, Boston: De Gruyter 2018 (Stephan Ahrens)
- 145 Anna Luise Kiss: *Topografie des Laiendarsteller-Diskurses. Zur Konstruktion von Laiendarstellerinnen und Laiendarstellern im Kinospielefilm*. Wiesbaden: Springer VS 2019 (Tobias Hochscherf)
- 147 Ulrike Häußer: *Golzow Forever. Eine Untersuchung der Langzeitdokumentation DIE KINDER VON GOLZOW*. Berlin: Panama Verlag 2018 (Anna Luise Kiss)
- 151 Angelika Friederici: *Castan's Panopticum. Ein Medium wird besichtigt. Monografie in 35 Themenheften inklusive Registerheft*. Berlin: Verlag Karl-Robert Schütze 2020 (Martin Loiperdinger)

154 **Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieser Ausgabe**

157 **Impressum**



Film
in der edition text+kritik



Axel Block

Die Kameraaugen des Fritz Lang

Der Einfluss der Kamera-
männer auf den Film
der Weimarer Republik

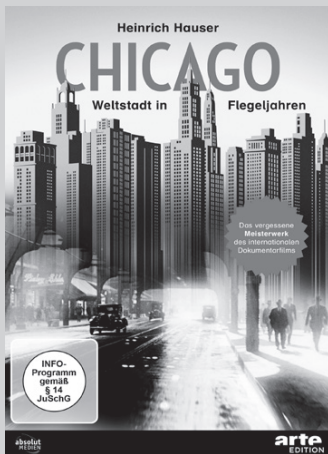
November 2020, 480 Seiten,
zahlreiche s/w-Abbildungen
€ 39,-

ISBN 978-3-96707-421-5

Der Film der Weimarer Republik hat einen großen Einfluss auf die Filmgeschichte ausgeübt. International anerkannt sind bis heute besonders die bildgestalterischen Meisterleistungen dieser Jahre. Anhand von neun Filmausschnitten diskutiert Axel Block die Frage, welchen Einfluss Kameramänner wie Karl Freund, Carl Hoffmann, Rudolph Maté, Günther Rittau und Fritz Arno Wagner auf den Film der Weimarer Republik ausübten und wie dabei die Zusammenarbeit mit den Regisseuren funktionierte. In den Blick kommen neben mehreren Filmen Fritz Langs auch weitere Klassiker wie F. W. Murnaus »Der letzte Mann« (1924) oder Josef von Sternbergs »Der blaue Engel« (1929/30).

et+k

edition text+kritik · 81673 München · www.etk-muenchen.de

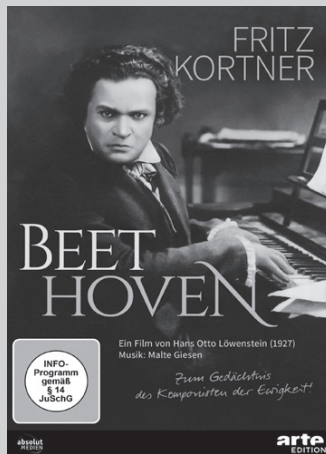


CHICAGO – WELTSTADT IN FLEGELJAHREN (1931)

Ein Film von **Heinrich Hauser**

Das vergessene Meisterwerk des internationalen Dokumentarfilms! Neue Musik von Andy Miles (2020), WDR-Funkhaus Orchester. Mit zweitem Soundrack!

DVD oder Blu-ray, s/w, 65 Min., Booklet, Bestnr. 3020 oder 8514 | 9,90 € / 14,90 €



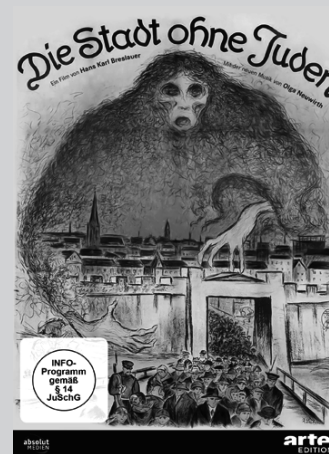
BEETHOVEN (1927)

Ein Film von

Hans Otto Löwenstein

Fritz Kortner zeichnet Beethoven als prometheische Lichtgestalt und Rebelle. Die neue Musik von Malte Giesen zitiert alle im Film genannten Werke.

DVD oder Blu-ray, 71 Min., s/w, Bestnr. 3022 oder 8515 | 9,90 € / 14,90 €



STADT OHNE JUDEN (1924)

Ein Film von **Hans Karl Breslauer**

Der Klassiker in restaurierter Fassung mit der neuen Musik von Olga Neuwirth. Das ausführliche Booklet enthält u.a. einen eigens verfassten Text von Elfriede Jelinek.

DVD oder Blu-ray, 87 Min. Bestnr. 3018 oder 8510 | 14,90 € / 19,90 €



DAS WACHSFIGURENKABINETT (1924)

Ein Film von **Paul Leni**

Mit: Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss. Der Stummfilmklassiker in aktueller Restaurierung der Deutschen Kinemathek mit neuer Musik. Mit zweiter Musikfassung und ausführlichem Booklet.

DVD oder Blu-ray, 87 Min. Bestnr. 3019 oder 8513 | 14,90 € / 19,90 €



DER NEUE MENSCH: Aufbruch und Alltag im revolutionären Russland (Sonderausgabe)

Hrsg: Alexander Schwarz, Rainer Rother. Zum 100. Jubiläum der Russischen Revolution die filmischen Utopien jener Aufbruchsjahre, die dem Bürgerkrieg folgten und den Neuen Menschen schaffen wollten. . . 2 DVD, 420 Minuten, s/w, Online Booklet, Bestnr. 8032 | 14,90 €

Der Filmverlag
der Spezialisten

absolut
MEDIEN

Im Buch- oder Fachhandel
oder direkt bei

absolut MEDIEN GmbH
Am Hasenberg 12
83413 Fridofing

Telefon: 030 285 398 70

<https://absolutmedien.de>

<https://linktr.ee/absolutmedien>