

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.)

## Filmlblatt 50

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21324>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.): *Filmlblatt 50*, Jg. 17 (2012), Nr. 3. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21324>.

### Nutzungsbedingungen:

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

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

### Terms of use:

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

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

# 50

# Filmblatt

17. Jg., Winter 2012/13

10,- €

Quo vadis  
Filmgeschichte?

Zwischen Monarchie  
und Republik

Die Filme der Rosa Porten  
PEST IN FLORENZ (1919)  
DIE LIEBLINGSFRAU DES  
MAHARADSCHA III. Teil (1921)

Der Kameramann  
Walter Frenzt

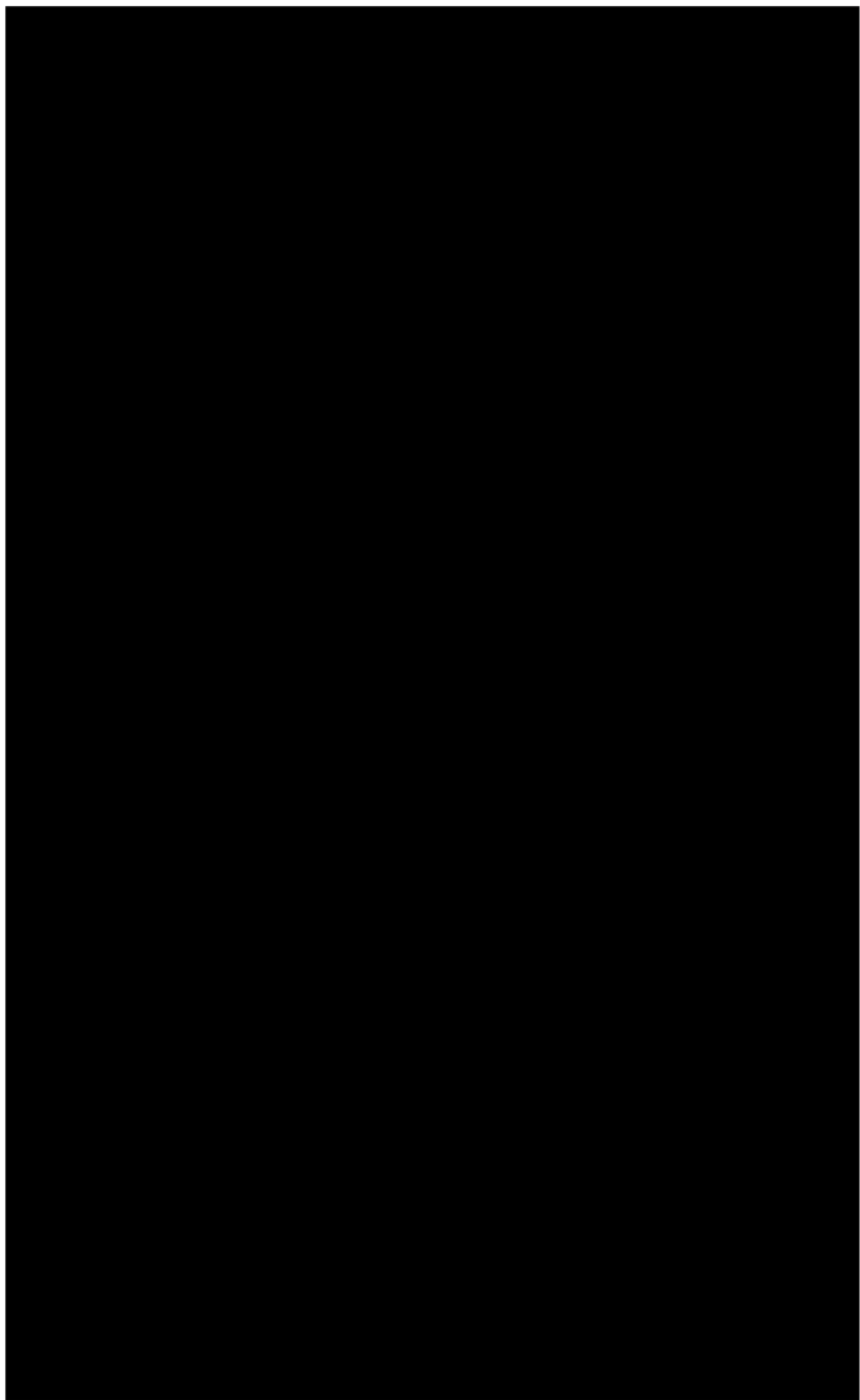
Zeigen, Versammeln,  
Bewahren  
Über das Zeughauskino

Fundstücke aus den  
Archiven

Frei ab 18

ISSN 1433-2051

**CINEGRAPH** Babelsberg



## Editorial

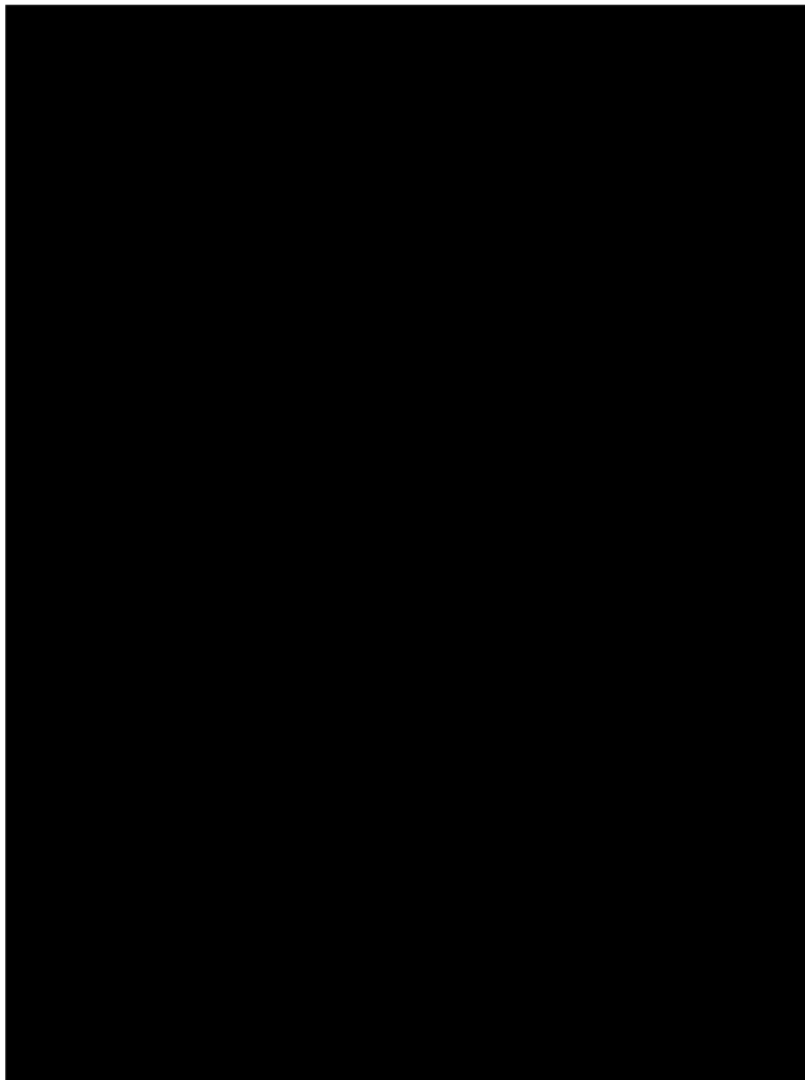
Was in seiner Schönheit, Wahrhaftigkeit und historischen Bedeutsamkeit bewahrenswert erscheint, muss sich immer wieder neu in der unmittelbaren Anschauung erweisen, schreibt Michael Wedel in seinem programmatischen Essay „Zeigen, Versammeln, Bewahren“. Sein Text eröffnet die neue Rubrik „Aus Forschung und Vermittlung“, die sich mit der Gegenwart und der Zukunft von Filmgeschichte befasst. Mit Wedels Aussagen korrespondiert der einleitende Text von Klaus Kreimeier: ein Plädoyer, sich als Filmhistoriker stärker in aktuelle Fragen einzumischen.

Sammeln, Bewahren, Erforschen, Vermitteln. Das bringt nicht allein die vornehmsten Aufgaben von Museen, Kinematheken und kommunalen Kinos auf den Punkt, sondern beschreibt auch die Aufgaben, die sich der Verein CineGraph Babelsberg gestellt hat. Dessen Mitglieder bringen vergessene und übersehene Filme aus den Archiven auf die Leinwand, ermöglichen dem Publikum eine eigene unmittelbare Anschauung, erforschen die Entstehung der Filme und setzen sie in Beziehung zu anderen Werken. Den andauernden Prozess der Reflexion dokumentiert seit 1996 die Zeitschrift *Filmblatt*, deren 50. Ausgabe wir mit dem vorliegenden Heft feiern.

Auch dieses *Filmblatt* durchziehen rote Fäden. Annette Förster stellt die kaum bekannte Rosa Porten vor, die Schwester Henny Portens und eine der ersten deutschen Drehbuchautorinnen überhaupt. In Marie Luise Droop und Else Bassermann begegnen uns zwei weitere frühe Drehbuchautorinnen in den Texten von Jürgen Kasten und Dagmar Walach. Am Beispiel des Kameramanns Walter Frenzt zeichnen Jeanpaul Goergen und Matthias Struch eine markante Entwicklungslinie innerhalb der Filmavantgarde nach, zu der auch der absolute Film der 1920er Jahre und die Experimente von Peter Weiss in den 1950er Jahren zählen; über sie schreiben Ralf Forster und Tobias Ebbrecht im Rezensionsteil. Verschlungener ist der rote Faden, der den von Ursula von Keitz analysierten „Exploitationfilm“ *DIE PEST VON FLORENZ* (1919) mit den westdeutschen Exploitationfilmen verbindet, denen sich Philipp Stiasny für seinen Review ausgesetzt hat.

Dass wir nun auf 50 *Filmblatt*-Ausgaben zurückschauen können, liegt vor allem an den Gründern Jeanpaul Goergen und Günter Agde, die auch zu dieser Ausgabe beigetragen haben. Für ihren unermüdlichen Einsatz für CineGraph Babelsberg und unsere Zeitschrift sei ihnen an dieser Stelle besonders herzlich gedankt! Neben allen Autorinnen und Autoren gilt unser Dank auch Julia Riedel und Wolfgang Theis vom Fotoarchiv der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, die uns einmal mehr mit zahlreichen Abbildungen versorgt haben. Günter Agde und Alexander Schwarz gratulieren wir zum Willy Haas-Preis für *Die rote Traumfabrik*, den Begleitband zur Berlinale-Retrospektive 2012.

Die Redaktion, 20. Dezember 2012



Filmgeschichte wird gemacht, derweil die Formate kommen und gehen. Ein Blick in den Projektionsraum des „Arsenal“ in der Welserstraße in Berlin, wo der Vorführer Herr Schönbohm gerade einen 8mm-Film eingelegt hat. In diesem Kino, das 1912 als „Bayreuther Lichtspiele“ eröffnet wurde und von 1970 bis zum Umzug an den Potsdamer Platz im Jahr 2000 das Kino der Freunde der Deutschen Kinemathek beherbergte, fanden ab 1997 die ersten Veranstaltungen der Reihe FilmDokument von CineGraph Babelsberg statt. (Horst Binder / Deutsche Kinemathek)

**Klaus Kreimeier**

## **Wider die Selbstgenügsamkeit Filmwissenschaft und kulturelle Öffentlichkeit in Deutschland**

Im Kollegenkreis äußerte vor kurzem ein Filmkritiker sein blankes Entsetzen. Er habe mit jungen Kinobegeisterten gesprochen, ausgewiesenen Filmfreaks, die keinen Blockbuster auslassen und sich im zeitgenössischen Kino bestens auskennen. Doch, o Graus: Namen wie Orson Welles, Howard Hawks oder Gary Cooper waren den jungen Kinoenthusiasten vollkommen unbekannt; das klassische Hollywood – keine Ahnung. Für einen Filmkritiker von Rang signalisiert eine solche Erfahrung den nahen Weltuntergang – vom Filmhistoriker oder Filmwissenschaftler ganz zu schweigen.

Was geschieht derzeit in unserer Kultur, was passiert in unseren Köpfen? Es geht ja nicht um Kleinigkeiten, nicht um die Orchideenbeete der Filmgeschichte, nicht um das Kino des Neorealismus, um den Film noir oder den amerikanischen Underground, der in Vergessenheit versinkt. Vielmehr: Das, was noch gestern und vorgestern Mainstream war, kippt offenbar weg. Eine Löschtaste, so scheint es, räumt nicht nur überflüssigen Ballast weg, sondern schleudert in den Tornados des Gegenwärtigen alles Vergangene in den Orkus.

Wohlfeile Erklärungen für den Sachverhalt sind bei solchen Gelegenheiten immer schnell zur Hand, meist begleitet von dunklem Gemurmel über das Ende der Kultur. Anonyme Marktgesetze werden an erster Stelle genannt. Sie zerstören unsere Bildungssysteme, paralysieren unser geschichtliches Denken, unseren Umgang mit Geschichte überhaupt. Das ist überwältigend richtig. Ein argumentatives Großkaliber, hinter dem sich Kleinmut und Resignation gut verstecken können.

An zweiter Stelle werden die neuen Technologien in Haft genommen: die Digitalisierung! Sie hat uns die neuen Beschleunigungen, die teuflische Unübersichtlichkeit, die Verführungen zum Copy & Paste, den Burnout beschert; sie hat die Musikindustrie an den Rand des Zusammenbruchs gebracht und bedroht nun auch die Filmindustrie. Die Furien des Computers kennen nur die Gegenwart, ein Hier und Jetzt, das von den Rechnern der Finanzmärkte in Sekundenbruchteile zerhackt wird. Welche Chance hätten da noch Erinnerung, historische Besinnung, gar Versenkung in die Geschichte?

Wer sich von diesen Realitäten hypnotisieren oder terrorisieren lässt, kann in den Hütern des Filmerbes freilich nur Angehörige eines obskuren Geheimbundes wittern: verschrobene, aus der Zeit gefallene Leute, die sich jährlich zum Stummfilmfestival in Pordenone oder bei den CineGraph-Kongressen treffen, sonderbares Schrifttum wie *KINtop* oder das *Filmblatt* publizieren und sich in absehbarer

Zeit, wie die letzten Leser in Truffauts FAHRENHEIT 451 (1966), mit ihren verrottenen Filmkopien in die Wälder zurückziehen werden. Eine reine Sektiererei.

Was die Digitalisierung betrifft, melden viele verantwortungsbewusste Kulturbeobachter eine Art Ausverkauf. „In allen Ecken des Landes wird gescaant, abglichtet, hochgeladen“, schrieb die *Süddeutsche Zeitung* am 21. November 2011 in einem Artikel über die fortschreitende Digitalisierung des kulturellen Erbes – Überschrift: „Googlehupf und Europudding“. Der etwas süffisante Titel verwischt eher, dass im quantitativen Bereich Erfolge zu verzeichnen sind. Nach den Zahlen des Instituts für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin gibt es derzeit 915 Digitalisierungsprojekte von Kulturgut; 633 Institutionen sind daran beteiligt, auch Filmarchive.

Im Internet wachsen somit Berge von gespeicherter, aufbewahrter, im Idealfall wissenschaftlich erschlossener Kulturgeschichte – Literatur-, Kunst-, auch Filmgeschichte. Sie warten auf Re-Lektüre, Wiederaneignung. Für Forscher eine optimale Situation, ebenso für jeden, der seine Allgemeinbildung erweitern will. Schon heute ist die Zahl der Datenbanken und Netzportale zur Filmgeschichte, freilich unterschiedlichster Qualität, nicht zu übersehen. Ich war in einer komfortablen Lage, als ich an meinem letzten Buch, zur Kinematografie vor 1914, arbeitete und die vorzüglichen Sammlungen und Dokumentationen der Library of Congress, der Firma Pathé Frères oder des British Film Institute online nutzen konnte.

Wir stehen somit vor einem schwer erträglichen Widerspruch: In dem Maße, wie die Masse filmhistorischen Wissens dank der Digitalisierung wächst und vor allem leichter zugänglich wird, scheint in den netzaffinen Generationen, bei den sogenannten *digital natives*, das historische Bewusstsein, selbst das Interesse für das, was gestern und vorgestern war, zu schrumpfen. Zum Teil ist dieser Widerspruch systembedingt. Niklas Hofmann, der Autor des Artikels in der *Süddeutschen Zeitung*, weist darauf hin, dass sich die laufenden Digitalisierungsvorhaben in der Erschließungsqualität und Zugangsoffenheit erheblich unterscheiden. Er schreibt: „Und oft bleibt, was ein wichtiger Nebenzweck zu sein hätte, die bessere Zugänglichkeit der Bestände für ein breites Publikum nämlich, unerfüllt. Wer nicht von der Existenz der Sammlung XY weiß, der wird auch online nie nach ihren Inhalten suchen. Was aber bringt die Digitalisierung qualitativ Neues, wenn Bestände auch weiterhin nur den Eingeweihten der wissenschaftlichen Community zugänglich bleiben? Wissen, das in den Silos schwer recherchierbarer Datenbanken verwahrt wird, wird im digitalen Zeitalter totes Wissen bleiben.“

Mit anderen Worten: Der 20jährige von heute, der alles über Brad Pitt weiß und nichts über Orson Welles, wird auch im Internet nichts über Orson Welles finden, wenn er nicht nach ihm fahndet. Die Gründe dafür sind allerdings nicht allein im Internet zu suchen, auch nicht nur im Turbo-Kapitalismus, sondern möglicherweise im Medium Film selbst. Irgendwann stößt jeder Filmgeschichtsforscher auf die Tatsache, dass er die Geschichte eines Mediums erforscht, das in Permanenz seine eigene Geschichte vernichtet.

Es ist unser ureigenes Betätigungs- und Forschungsfeld, von dem die ganzen Turbulenzen der Moderne und Postmoderne ausgehen. Es ist das Universum der technischen Medien, das Unruhe, Unfrieden stiftet und tiefgehende Zweifel an unserer schönen Einteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hervorgebracht hat. Wir bewundern und lieben den Film als magisches Medium der Erinnerung und des kulturellen Gedächtnisses. Das ist berechtigt. Aber wir verdrängen dabei, dass hier auch eine Verwertungsindustrie am Werk ist, die einen auf Dauer gestellten Automatismus von Produktion und Vernichtung betreibt und daran interessiert ist, ihn sukzessive zu beschleunigen.

Bereits das erste Jahrzehnt der Kinogeschichte – dies ist an den frühen Zeitungsannoncen ablesbar – exponierte den Begriff der Sensation. Jede Sensation verlangt danach, von der nächsten überboten zu werden. Im Lauf der Jahrzehnte fand man für die Sensation viele Synonyme, doch bis heute steht sie im Epizentrum eines unfasslich gefräßigen, zerstörerisch-selbsterstörerischen Medienbetriebs. Er ist dadurch gekennzeichnet, dass er seine Vergangenheit in Permanenz verschwinden lässt, um in der Gegenwart seine Triumphe zu feiern, d. h. seine Profite zu realisieren. Mitten in diesem Medienbetrieb auf Geschichte zu bestehen, ist ein hartes Geschäft. Die Versuchung für den Historiker, sich in geruh-same Nischen zurückzuziehen und im Stillen sein Geheimwissen zu pflegen, ist groß.

Schon in den klassischen, analogen Medien hatte und hat der Filmhistoriker einen schweren Stand. Nur Institutionen wie CineGraph, den Filmarchiven und Museen und ihren Veranstaltungen ist es zu danken, dass Filmgeschichte in der Lokalpresse und gelegentlich im Feuilleton überregionaler Zeitungen Aufmerksamkeit findet. Es dauerte einige Jahrzehnte, bis die Filmkritik durch die Aufnahme ins Feuilleton nobilitiert wurde – ein Zugeständnis, das dem Bildungsbürgertum und seinem an der „Hochkultur“ entwickelten Wertekanon abgerungen wurde. Aber dass die audiovisuellen Medien des 20. Jahrhunderts – vom Kino über das Fernsehen bis zum Computer – auch ihre Geschichte haben, wird auf den Kulturseiten der Zeitungen wie in der breiteren kulturellen Öffentlichkeit selten gewürdigt.

Wir haben es mit paradoxen Verhältnissen zu tun: Obwohl die zeitgenössische Kunst- und Literaturproduktion längst im großen Maßstab kommerzialisiert und von Galerien und Großhandelsketten vermarktet, also der Vernichtung durch Konsumtion ausgeliefert wird, haben Kunst- und Literaturgeschichte keineswegs an Würde und Aufmerksamkeit im kulturellen Diskurs eingebüßt. Das Kleist-Jahr 2011 etwa mit seinen diversen Höhepunkten bewegte sich zwar zeitweilig am Rande der Eventkultur, es war jedoch vor allem ein Hochamt der Kleist-Exegeten, der wissenschaftlichen Symposien und des bildungsbürgerlichen Feuilletons. Wenn ich mich an die Schwierigkeiten erinnere, zu Murnaus 100. Geburtstag 1988 eine kleine Ausstellung in seinem Geburtsort Bielefeld auf die Beine zu stellen, kann ich mir nur schwer vorstellen, dass es einmal ein Murnau- oder ein Fritz Lang-Jahr geben wird.

Diese Unterbewertung der Film- und Kinogeschichte im Land der Dichter und Denker irritiert umso mehr, als die Medienwirklichkeiten des 20. Jahrhunderts und unsere eigene medialisierte Gegenwart ohne diese Geschichte gar nicht zu denken wären. Mit diesen Zusammenhängen setzen sich seit geraumer Zeit Disziplinen auseinander, die sich in der neuen Sprache des akademischen Betriebs „Film Studies“ oder „Media Studies“ nennen. Aber der akademische Betrieb ist etwas anderes als die kulturelle Öffentlichkeit – die Kommunikation zwischen diesen beiden Sphären lässt, zumal in Deutschland, zu wünschen übrig. Und im Verlauf der sogenannten Hochschulreformen und der Marginalisierung der Geisteswissenschaften laufen auch Film- und Kinogeschichte Gefahr, endgültig als Orchideenfächer zu verkümmern.

Umso mehr Bedeutung wächst der außeruniversitären Forschung zu. CineGraph Hamburg und CineGraph Babelsberg, das Bundesarchiv und seine Filmsammlung, ebenso die Stiftung Deutsche Kinemathek und die Schriftenreihe *KINtop* (um nur diese Beispiele zu nennen) sind zudem ausgezeichnete Bindeglieder zwischen der Forschung innerhalb und außerhalb des universitären Betriebs. Allerdings sollte sich filmhistorische Forschung weniger kustodisch verstehen, nicht nur als Hüterin eines Erbes, das es dem Vergessen zu entreißen gilt. Ebenso wichtig wäre es, die Forschungsergebnisse aus 100 Jahren Filmgeschichte auf das mediale Universum zu projizieren, in dem wir uns heute bewegen. Dies meine ich, wenn ich im Titel meines Beitrags einen Abschied von der „Selbstgenügsamkeit“ fordere – und einen Anschluss an die kulturellen Diskurse der Gegenwart. Ob wir der Digitalisierung trauen oder nicht, wir sollten uns stärker auf Multiperspektivität und nicht-lineares Denken einlassen.

Um ein Beispiel zu nennen: Lange Zeit wurde die frühe Filmgeschichte – das „cinema of attractions“, wie es Tom Gunning genannt hat – mit dem Blick auf Hollywood ausgerichtet: Das Hollywood-Kino war das Maß aller Dinge, und nach dem Willen der Historiker entwickelte sich die Kinematografie der ersten beiden Jahrzehnte auf Hollywood zu. Heute wissen wir, dass der klassische Hollywoodfilm nur eine Episode von drei, vier Jahrzehnten in der Filmgeschichte war und dass das Post-Hollywood-Kino, zumal das Fantasy-Kino mit seinen Blockbustern, zum „cinema of attractions“, zum performativen Kino und zum Kino der Sensationen zurückgekehrt ist. Die Vergangenheit des Kinos ist zu seiner Zukunft geworden.

Die Erforschung der Kino- und Filmgeschichte hat etwas zum Verständnis unserer medialisierten Lebenswelt beizutragen – darum geht es mir. Wir sollten uns nicht nur als Archäologen und Museumswärter verstehen – wir können und sollen uns durchaus an der Diagnose der Gegenwart beteiligen.

Der Beitrag basiert auf einer Rede anlässlich des 20. Jubiläums von CineGraph Babelsberg e.V. am 3. Dezember 2011 im Zeughauskino, Berlin.

**Annette Förster**

## **Auf der Suche nach Rosa Porten im deutschen Stummfilm**

**Wiederentdeckt 168, 27. Oktober 2010**

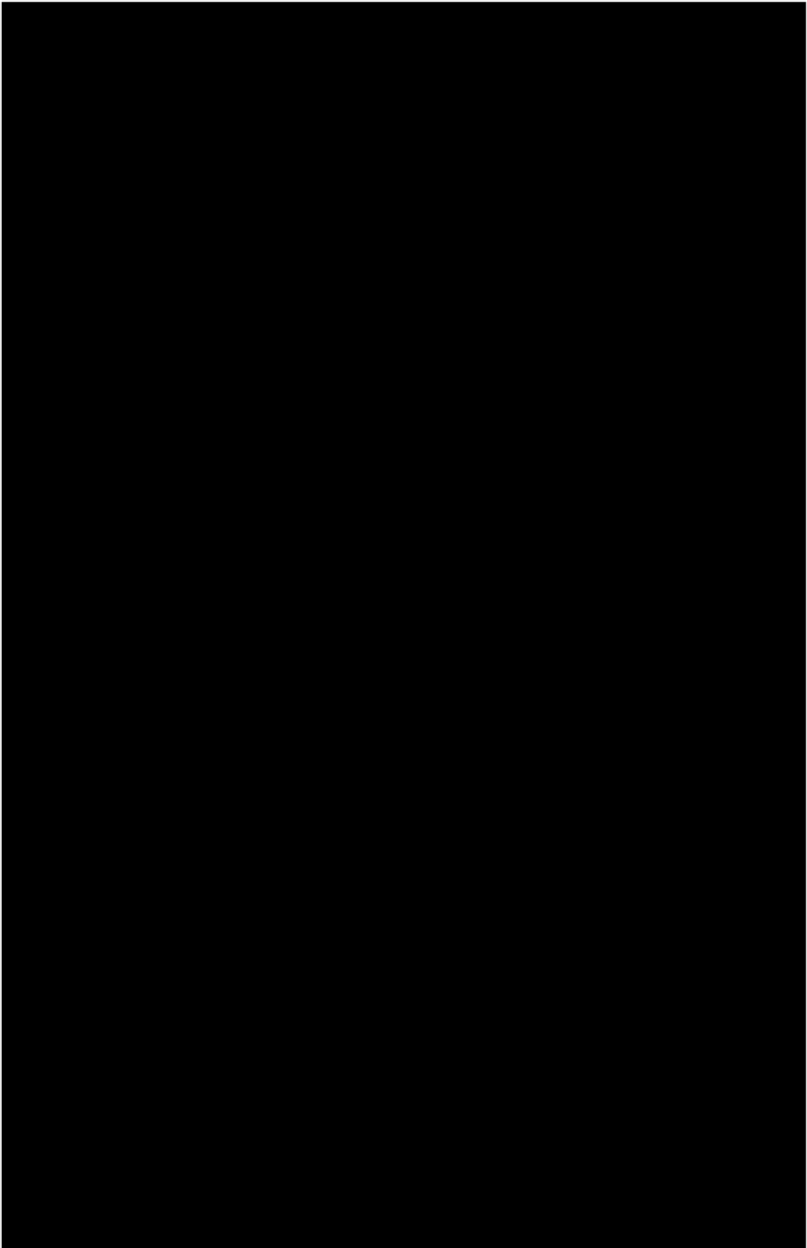
Rosa Porten war in den 1910er Jahren eine bekannte und beim Publikum beliebte Persönlichkeit, die im deutschen Stummfilm ihre ganz eigenen Leistungen vorweisen kann. Galt ihre Schwester Henny Porten als einer der ersten großen Filmstars, so wurde Rosa Porten in der Filmbranche geschätzt als Multitalent, das Drehbücher schrieb und selbst Regie führte. Auch als Schauspielerin von eigenem Format wurde sie anerkannt. 1917 hieß es: „Das Publikum hat sich daran gewöhnt, neben der blonden Henny auch die pikante Rosa Porten zu bewundern und zu verehren – zumal ihre grundverschiedenen Persönlichkeiten ihnen Rollengebiete zuweisen, die jede Rivalität von vorneherein ausschließen.“<sup>1</sup> Oder man meinte: „Rosa Porten, der großen lyrischen Schwester herzlich gesundes Ebenbild, bringt viel Echtheit und Naturton in das flott bewegende Spiel.“<sup>2</sup> In der Filmgeschichtsschreibung aber hat die Karriere der jüngeren Schwester die der älteren fast ganz überschattet. Das soll Anlass sein, Rosa Portens Werk zu erforschen und nach Gründen für dessen Vernachlässigung durch die Filmhistoriker zu suchen.

Die Frage, was den Blick auf Rosa Porten bis heute so sehr getrübt hat, betrifft nicht nur sie allein, sondern zahllose weibliche Filmschaffende im frühen Kino. Gabriele Hansch und Gerlinde Waz, die die Lebensläufe von Filmpionierinnen in Deutschland erforscht haben, schreiben dazu: „Weibliche Biographieforschung zu betreiben heißt, sich auf ein unbestimmtes Abenteuer einzulassen. Selten gehen Frauen leicht nachvollziehbare, geradlinige Wege, sondern sie erreichen ihr Ziel häufig auf Umwegen, arbeiten parallel in verschiedenen Funktionen und untermauern ihre diversen Rollen jeweils mit Pseudonymen.“<sup>3</sup> Auf Rosa Porten, deren Schaffen vielseitig und verzweigt erscheint statt geradlinig und zielstrebig, trifft dies voll und ganz zu.

<sup>1</sup> Spectator: Rosa Porten (Zu unserem Titelbilde). In: *Illustrierte Filmwoche*, Nr. 26/27, 1917, S. 115.

<sup>2</sup> B.-Z. *am Mittag*, zitiert im Inserat zu DIE WÄSCHER-RESL. In: *Der Film*, Nr. 8, 1917, S. 3.

<sup>3</sup> Gabriele Hansch, Gerlinde Waz: *Weibliche Biographieforschung in der frühen Filmgeschichte* (1998). Veröffentlicht unter: <http://f-films.deutsches-filminstitut.de/zusatzinfos/biographieforschung.htm> (16.10.2012).



Rosa Porten mit Zigarette und Monokel (A. Binder / Deutsche Kinemathek)

**Karriere.** Schlüsselinformationen zu Rosa Portens Karriere und ihren Filmen verdanken wir den Recherchen von Hansch und Waz.<sup>4</sup> Rosa Porten (Düsseldorf 1884 – München 1972) debütierte 1906 als Schauspielerin gemeinsam mit ihrer sechs Jahre jüngeren Schwester Henny in einem Tonbild ihres Vaters Franz Porten, MEISSNER PORZELLAN, für die Firma Messter's Projection GmbH. Solche Tonbilder waren gefilmte Szenen zu in Reime gesetzten, gesungenen Geschichten oder Couplets, bei deren Vorführung der Film synchron mit einer „Sprechmaschinenplatte“ abgespielt wurde.<sup>5</sup> Möglicherweise hat Rosa Porten auf solchen Platten auch gesungen, denn sie soll eine großartige Stimme gehabt haben.<sup>6</sup> Leider gelten die Platte und der Text zu dem überlieferten Film MEISSNER PORZELLAN als verschollen. Darin werden zwei Puppen aus Meissner Porzellan in Kisten auf eine Bühne getragen, die Kisten werden geöffnet, und die Puppen erwachen zum Leben: Sie tanzen und singen auf der Bühne.

Henny Porten hat wiederholt darauf hingewiesen, dass Rosa 1910 die erste dramatische Hauptrolle für sie schrieb, DAS LIEBESGLÜCK DER BLINDEN. Rosa, die damit zu den ersten Drehbuchautorinnen Deutschlands zählt, verkaufte das später von Heinrich Bolten-Baekkers und Curt A. Stark verfilmte Drehbuch an Messter und schlug Henny für die Hauptrolle vor. Auf den Gedanken, dass ihre Schwester ein blindes Mädchen verkörpern könnte, kam Rosa, als Henny ihre Beobachtungen blinder Menschen in einer Anstalt in der Nähe des elterlichen Hauses nachspielte. Mit der Liebesgeschichte zwischen der blinden jungen Frau und dem Arzt, der sie schließlich heilt, ebnet Rosa Porten ihrer Schwester den Weg zu einer Karriere als Filmstar bei Messter. Für Rosa Porten selbst bedeutet der Verkauf des Skripts die Etablierung als professionelle Drehbuchautorin.

Als Rosa Porten 1927 aus dem Filmgeschäft ausscheidet, sind mehrere Dutzend ihrer Drehbücher verfilmt worden. Aus eigenen Recherchen in Filmzeitschriften geht hervor, dass Rosa Porten in den 1910er Jahren abwechselnd Komödien und Dramen schreibt, darunter einige für Henny Porten und Asta Nielsen sowie für Wanda Treumann, Ralph Nordeck und Paul Heidemann. Zwischen 1916 und 1920 spielt sie auch selbst die Hauptrollen in von ihr verfassten Filmen, bei denen sie außerdem gemeinsam mit ihrem Mann Franz Eckstein unter dem Pseudonym Dr. R. Portegg Regie führt; das Pseudonym setzt sich aus den Nachnamen der Eheleute zusammen. Produziert werden diese Filme von der Treumann-Larsen-Vertriebs-GmbH, der Produktionsfirma der Schauspieler Wanda Treumann und Viggo Larsen. Ab 1919 veröffentlicht Rosa Porten auch Romane und Texte über die Welt des Films wie *Die Filmprinzess*. *Roman aus der Filmwelt* (1919), der von den Erfahrungen ihrer

<sup>4</sup> Gabriele Hansch, Gerlinde Waz: *Biographie Rosa Porten* (1998). Veröffentlicht unter [http://ffilms.deutsches-filminstitut.de/biographien/f\\_porten\\_bio.htm](http://ffilms.deutsches-filminstitut.de/biographien/f_porten_bio.htm) (27.3.2012).

<sup>5</sup> Julius Urgiss: Die Deutsche Filmkunst. Künstlerprofile. In: *Der Kinematograph*, Nr. 539, 1917.

<sup>6</sup> Spectator: Rosa Porten (Zu unserem Titelbilde). In: *Illustrierte Filmwoche*, Nr. 26/27, 1917, S. 115.

Schwester inspiriert sein soll.<sup>7</sup> In der ersten Hälfte der 1920er Jahre arbeiten Rosa Porten und Franz Eckstein für die National-Film AG in Berlin, sie als Drehbuchautorin und Schauspielerin, er als Regisseur. 1926–27 werden dann noch drei Drehbücher von Rosa Porten verfilmt. Bei ihrem letzten Film, *DIE HEIRATSFALLE* (1927), arbeitet sie wieder als Co-Regisseurin an der Seite ihres Mannes. Obwohl sich ihr Filmschaffen nicht exakt beziffern lässt, ist davon auszugehen, dass sie zwischen 1908 und 1927 an der Herstellung von mindestens 50 Filmen mitgewirkt hat.

**Auf Spurensuche.** Von Rosa Portens abwechslungsreicher, zwei Jahrzehnte wählender Laufbahn sind heute erschreckend wenige materielle Spuren auffindbar. Nur sechs überlieferte Filme sind derzeit bekannt, an deren Entstehung Rosa Porten beteiligt war: als Darstellerin im Tonbild *MEISSNER PORZELLAN* (1906) und in der Komödie *WEM GEHÖRT DAS KIND?* (1909) sowie – unter dem Pseudonym Dr. R. Portegg – als Co-Regisseurin des Dramas *DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS* (1917) und der Lustspiele *DER DIEB* (1918), *WANDA'S TRICK* (1918) und *DIE LANDPOMERANZE* (1917), in dem sie auch die Hauptrolle spielt. Welche Drehbücher tatsächlich von Porten stammen, ist bis heute unklar. Eine Schwierigkeit besteht hier darin, dass von keinem der existierenden Titel Kritiken in den Fachzeitschriften *Erste Internationale Filmzeitung*, *LichtBildBühne*, *Der Kinematograph* oder *Der Film* zu finden sind. Die Titel sind dort lediglich in den Inseraten der Treumann-Larsen-Vertriebs-GmbH aufgelistet. Aus Kritiken zu verschollenen Filmen sowie aus den Ankündigungen geplanter oder abgeschlossener Projekte lassen sich dennoch vorsichtige Schlüsse über den Stellenwert von Rosa Porten im deutschen Stummfilm ziehen. Auch zeitgenössische Porträts der als Star etablierten Henny Porten erweisen sich dabei als aufschlussreich.

Ein Grund dafür, warum die überlieferten Filme von Rosa Porten lange Zeit nicht identifiziert werden konnten, ist die Benutzung des Pseudonyms Dr. R. Portegg. In den Filmarchiven wurde nicht realisiert, dass es sich hierbei um ein Pseudonym handelte und man fragte sich daher zu selten, wer hinter diesem mysteriösen Doktor wohl stecken möchte. Das war zumindest der Fall im Amsterdamer Eye Film Institute, wo zwar bekannt war, dass neben *WANDA'S TRICK* noch *DIE LANDPOMERANZE* vom gleichen Regisseur vorhanden war, dessen Identität aber im Ungewissen blieb. Erst durch die Enthüllung des Pseudonyms durch Hansch und Waz konnten Rosa Porten und Franz Eckstein als Regieteam identifiziert werden. Obwohl der letzte Akt von *DIE LANDPOMERANZE* fehlt, ist dieser Film besonders erwähnenswert, da es sich bei ihm um den einzigen überlieferten Film von Rosa Porten handelt, in dem sie auch die Hauptrolle spielt.

Wer Dr. R. Portegg war, blieb allerdings auch in der zeitgenössischen Presse eine offene Frage. Dabei wurde dessen Regie wiederholt gelobt: Die Schauspieler fügten sich „sich unter Dr. Porteggs leitender Hand zu einem trefflichen Ensemble“,

<sup>7</sup> Siehe Jasmin Lange: *Der deutsche Buchhandel und der Siegeszug der Kinematographie 1895–1933*. Wiesbaden 2010, S. 121.

wird in einer Kritik des von Rosa Porten verfassten Films DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ (1917) hervorgehoben.<sup>8</sup> Andere Kritiker weisen auf „hübsche Regieeffekte“, die „flotte Regie“ und den „künstlerischen Geschmack des Regisseurs“ hin, der sich in „prachtvollen Landschaftsbildern und Atelierszenen“ zeige.<sup>9</sup> Womöglich wusste man in der Branche, wer sich hinter dem Namen des Regisseurs verbarg, gab dies aber ebenso wenig preis wie Porten und Eckstein selbst. Rosa Porten sprach nicht über ihr Pseudonym und ihre Regietätigkeit, sondern stellte ihre Tätigkeiten als Drehbuchautorin und Darstellerin unter eigenem Namen heraus. Die Absicht, die weibliche Regiearbeit bewusst zu kaschieren, scheint dafür aber nicht ausschlaggebend gewesen zu sein.<sup>10</sup>

Obwohl Frauen damals in Deutschland nur ausnahmsweise Regie führten, hatte Rosa Porten zumindest drei Vorläuferinnen: Olga Wohlbrück (1867–1933), die auch zahlreiche Drehbücher schrieb, drehte 1913 einen Film und gilt als früheste Regisseurin der deutschen Filmgeschichte. Else Bassermann (1878–1961) inszenierte und produzierte zwischen 1915 und 1924 Filme unter dem männlichen Pseudonym Hans Hennings. Ebenso führte die Schauspielerin Fern Andra (1893–1974) ab 1915 mehrmals bei selbst verfassten Filmen auch Regie.<sup>11</sup> Fern Andra und Rosa Porten waren in Deutschland offenbar die einzigen Schauspielerinnen, die sich auch als Regisseurinnen betätigten. Mehrere bekannte Schauspielerinnen waren früher oder später auch als Produzentin tätig. Während also – wie auch von Hansch und Waz festgestellt – Frauen in mehreren Funktionen zugleich aktiv waren, galt das kaum für die Kombination von Hauptrolle und Regie. Bei männlichen Kollegen wie Reinhold Schünzel und Paul Wegener war das durchaus üblich. Meiner Ansicht nach hängt dieser Umstand mit der Art von Kino und dem Rollenprofil zusammen, auf das sich Rosa Porten verlegt hatte, sowie mit den spezifischen Beziehungen zwischen Darstellung, Regie, Kamera und Publikum. Näher untersuchen will ich das am Beispiel der erhaltenen Filme aus der Wanda-Treumann-Serie 1917/18, DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS (1917) und WANDA'S TRICK (1918), sowie dem erhaltenen Film aus der Rosa-Porten-Serie der gleichen Saison, DIE LANDPOMERANZE (1917).

**Weibliche Helden.** In Deutschland wurde eine Reihe von längeren Spielfilmen mit demselben Star in der Hauptrolle als „Serie“ bezeichnet. Diesen „Serien“ wurzelten im Starkult, der 1911 mit den Erfolgen von Henny Porten und Asta Nielsen

<sup>8</sup> DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ. In: *Der Film*, Nr. 20, 1917, S. 57.

<sup>9</sup> Argus: DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ. In: *Der Kinematograph*, Nr. 542, 1917, Argus: Die Erzkokotte. In: *Der Kinematograph*, Nr. 552, 1917 und GRÄFIN MARUSCHKA. DRAMA IN DREI AKTEN VON ROSA PORTEN. In: *Illustrierte Filmwoche*, Nr. 39/40, 1917, S. 184.

<sup>10</sup> In der produktivsten Periode des Paares zwischen 1916–1919 sind auch keine Veröffentlichungen über Franz Eckstein in der Fachpresse zu finden.

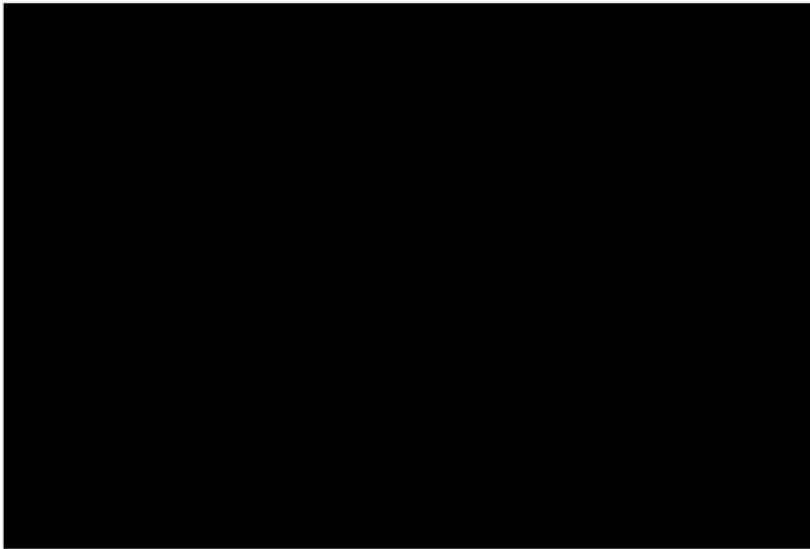
<sup>11</sup> Siehe die Biographien von Wohlbrück, Bassermann und Andra unter <http://f-films.deutsches-filminstitut.de/auswahl.htm> (17.10.2012)

eingesetzt hatte und die Absatzstrategien von Spielfilmen bis Ende der 1910er Jahre dominierte. Die nach Wanda Treumann und Rosa Porten benannten Serien bestanden aus etwa 45 Minuten langen Dramen und Lustspielen, die eigenständige Plots und Protagonisten aufwiesen. In den Saisons 1916/17, 1917/18 und 1918/19 zählten die Wanda-Treumann- und Rosa-Porten-Serien sechs, acht und vier Filme. Etwa die Hälfte dieser insgesamt 36 Filme wurde von „Dr. R. Portegg“ inszeniert und stammte wohl aus der Feder von Rosa Porten. Vom Direktor der Treumann-Larsen-Film-Vertriebs-GmbH, Wanda Treumanns Ehemann Carl, ließ sich Rosa Porten überreden, in einigen Filmen, deren Drehbücher sie selbst verfasst hatte, auch die Hauptrolle zu spielen. Somit bot sich ihr die Gelegenheit, ihr vielseitiges Talent gleich in mehreren Funktionen zur Geltung zu bringen. Dass sie damit Erfolg hatte, lässt eine Kritik von 1917 ahnen: „Erst in diesen Tagen wieder feiert Rosa Portens unglaublich wandelbares Darstellungstalent neue Triumphe. In dem entzückenden ‚Kinder-Lustspiel für große Leute‘ *DIE ERZKOKETTE*, [...] spielt die Künstlerin einen zwölfjährigen Frechdachs so echt und so vollendet, dass man wirklich glaubt, ein ausgelassenes Kind auf der Leinwand toll zu sehen.“<sup>12</sup> *Der Kinematograph* meinte weiterhin: „Die Titelrolle gibt Rosa Porten. Sie sieht in jeder Weise glaubwürdig aus, zeigt viel echte Schelmerei, und nicht ein einziges Mal lässt sie sich, was bei derartigen Rollen so nahe liegt, zu Übertreibungen verleiten.“<sup>13</sup>

Bei verschiedenen Filmen, die Rosa Porten in diesen Jahren schrieb und inszenierte, deutet bereits der Titel auf eine weibliche Figur im Zentrum der Handlung hin. Neben *WANDA'S TRICK* und *DIE LANDPOMERANZE* gilt das für die Lustspiele *DIE WÄSCHER-RESL* (1917), *DIE BACCHANTIN* (1917), *DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ* (1917), *DAS MUSIKANTENMÄDEL* (1918) und *DIE FILM-KATHI* (1918). Im Bereich des Dramas gilt das neben *DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS FÜR GRÄFIN MARUSCHKA* (1917), *EINE UNGLÜCKLICHE* (1918), *DIE AUGEN DER SCHWESTER* (1918) und *IHR JUNGE* (1918). Die Betonung der Weiblichkeit der Hauptfigur fällt bei vielen Filmen von Rosa Porten auf. Außerdem thematisiert sie regelmäßig soziale Unterschiede, wenn etwa Frauen aus der Arbeiterschicht oder der Unterhaltungsbranche besser situierte Männer heiraten und ihre Ambitionen zu zwischenmenschlichen Komplikationen führen. Die Arbeiterin Wanda will den Direktor der Zigarettenfabrik heiraten, in der sie arbeitet. Die Zirkusreiterin Yella wird die Ehefrau des aus reicher Familie stammenden Stefan Rogesius, während Maruschka, die Tochter eines wohlhabenden Bauern, durch Heirat zwar zur Gräfin wird, in den adligen Kreisen aber keine Akzeptanz findet. Auch *DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ* erzählt von einer Artistin, die von einem Bürger „zwar geliebt, aber nicht geheiratet wird“; *DIE WÄSCHER-RESL* handelt indes „von einem resoluten

<sup>12</sup> Spectator: Rosa Porten (Zu unserem Titelbilde). In: *Illustrierte Filmwoche*, Nr. 26/27, 1917, S. 115.

<sup>13</sup> Argus: Neuheiten auf dem Berliner Filmmarkte. In: *Der Kinematograph*, Nr. 552, 1917.



Dr. R. Portegg: Rosa Porten (Becker & Maaß / Deutsche Kinemathek) und Dr. Franz Eckstein (Aus: *Das große Bilderbuch des Films*. Hg. vom Film-Kurier. Berlin 1925)

Wäschermädel und ihren Abenteuern am Hofe des Kurfürsten“, in dessen Sohn sie sich verliebt.<sup>14</sup>

Aus dieser im Grunde ernsten und zeitgemäßen Thematik schuf Rosa Porten Komödien mit recht übermütigen und kreativen Heldinnen sowie Dramen, in denen Frauen zwar leiden, aber auch Probleme pragmatisch zu lösen wissen, vor allem wenn es um Geld geht. So rettet Wanda die Zigarettenfabrik ihres Geliebten durch einen ausgeklügelten Marketingtrick vor dem Bankrott; Yella reitet anstelle ihres betrunkenen Mannes das Rennen um den großen Preis und gewinnt; Maruschka bewahrt ihren spielsüchtigen, unselbständigen und untreuen Grafen vor Untergang und Schande, indem sie Geld besorgt und seine Schulden begleicht. Natürlich retten die Frauen die Männer auch für sich selbst, doch ihr Einfallsreichtum und ihre Loyalität – ob komisch oder dramatisch eingekleidet – kontrastieren stark mit der Haltlosigkeit, Ideenarmut und Bequemlichkeit dieser Männer aus besseren Verhältnissen.

**Yella, Wanda und Isa schlagen auf.** Die drei erhaltenen Filme berechtigen zur Annahme, dass Rosa Porten die Geschichten der Frauen auch in anderen Fällen aus der Perspektive der Frauenfiguren erzählt hat. Bemerkenswert ist hier speziell

<sup>14</sup> DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ. In: *Der Film*, Nr. 20, 1917, S. 57; Inserat zu DIE WÄSCHER-RESL. In: *Der Film*, Nr. 8, 1917, S. 3.

DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS, dessen Drehbuch auf einem Roman von Lo Berger mit dem Titel *Die Ehre des Stefan Rogesius* basiert. Porten verschob die Perspektive und stellte die Figur der Yella (Wanda Treumann) ins Zentrum und mit ihr das Opfer der Frau statt die Ehre des Mannes. Auf diese Verschiebung wird im Film nicht weniger als vier Mal aufmerksam gemacht: Filmtitel und Buchtitel werden nicht nur im Haupttitel erwähnt, sondern auch zu Beginn jedes neuen Aktes – als sollten die Zuschauer immer wieder an den Perspektivwechsel erinnert werden.<sup>15</sup>

DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS geht für die Protagonistin schlecht aus. Sie weiß, dass sie jede Aufregung meiden soll und reitet trotzdem das Rennen. Sie gewinnt das Rennen und verliert ihr Leben. Dass sie das Risiko bewusst eingeht, wird in jener Szene deutlich, in der sie ihr Reitkostüm anzieht, von ihrem Kind in der Wiege Abschied nimmt und dann rasch den Raum verlässt. Dieser Abschied ist so undramatisch und flüchtig gestaltet, dass er auch eine gewisse Gelassenheit gegenüber dem Schicksal suggeriert.

Die Intoleranz der gehobenen Klasse gegenüber dem ehemaligen Zirkusmädchen wird subtil zum Thema gemacht. Scheinbar wird Yellas Liebe zu Stefan Rogesius von dessen Familie und den reichen Freunden akzeptiert, aber unterschwellig brodeln es. So beharrt die Cousine, die den Mann eigentlich umwirbt, weiterhin darauf, ihn finanziell zu unterstützen. Sie will – freilich erfolglos – einen Keil zwischen das Paar zu treiben. Als Yella das erfährt, ist sie enttäuscht, schlägt dann aber vor, Stefan solle selber Geld verdienen – worin sich ihre Liebe und ihr Realitätssinn zeigen. Gleichwohl glaubt ein Freund von Stefan, Yella ohne weiteres sexuell belästigen zu können. Weil sie sich dagegen sträubt, rächt er sich und macht Stefan vor dem Rennen betrunken. Yella entscheidet sich deshalb, das Rennen selbst zu reiten. Das ist das Opfer, das die Zirkusreiterin bringt. Jane Gaines zufolge rettet Yella damit den Mann.<sup>16</sup> Meiner Ansicht nach entlarvt sie ihn eher als verwöhnten Versager, der nicht imstande ist, sich und seine Familie finanziell unabhängig zu machen.

Auch im Lustspiel WANDA'S TRICK wird die weibliche Perspektive betont, wobei die Handlungsfähigkeit der Protagonistin noch augenfälliger hervortritt als in den Dramen. Gleich beim ersten gemeinsamen Spaziergang der Arbeiterin Wanda (Wanda Treumann) mit ihrem Chef (Heinrich Schroth), dem Direktor der Zigaretten-

<sup>15</sup> Eine ausführliche Inhaltsangabe von GRÄFIN MARUSCHKA deutet an, dass auch diese Geschichte aus der Perspektive der Frau erzählt ist. Die Protagonistin hält den durch Spielschulden verzweifelten Sohn eines Grafen vom Selbstmord ab, bietet ihm ein einfaches aber heilendes Leben auf dem Bauernhof, heiratet ihn dann und verlässt schweren Herzens das väterliche Haus. Obwohl er ihr untreu ist und in den höheren Kreisen auf sie herabgeblickt wird, hilft sie ihrem Mann ein zweites Mal aus der Klemme, als er sich wieder verschuldet hat. Sie gewinnt ihn schließlich dadurch zurück, dass sie immer seine Probleme löst und ihm so ihre große Liebe beweist. Vgl. die Rezension zu GRÄFIN MARUSCHKA in *Illustrierte Filmwoche*, Nr. 39/40, 1917, S. 183–184.

<sup>16</sup> Jane Gaines: *Sad Songs of Nitrate. Women's Work in the Silent Film Archive*. In: *Camera Obscura*, Nr. 66, 2003, S. 171–178, hier S. 176.

tenfabrik, schlägt sie vor, er solle bei ihrer Mutter um ihre Hand anhalten. Als er einen Rückzieher macht, lässt sie ihn einfach stehen. Im weiteren Verlauf des Films zieht Wanda das große Los bei einer Lotterie und rettet die fast bankrotte Fabrik mit einer glänzenden Marketingaktion. Zwischendurch lehnt sie den Heiratsantrag ihres Chefs ab, weil der ja nur auf ihr neu erworbenes Geld aus sei. Am Ende stellt sich heraus, dass Wanda doch nicht das Gewinnlose bei der Lotterie hatte: Auch ohne Mitgift will der Direktor Wanda jetzt nicht nur als Teilhaberin der Firma haben, sondern auch als Ehefrau. Die Komik des Stoffes inspirierte Rosa Porten zu einer fast utopisch-feministischen Geschichte, in der sich die Heldin aus der Arbeiterklasse als gewandte Geschäfts- und ideale Ehefrau eines Fabrikdirektors behauptet.<sup>17</sup>

Ähnlich kühn geht es in *DIE LANDPOMERANZE* zu. Isa (Rosa Porten), die Tochter eines Gutsbesitzers, hat überhaupt keine Lust, den von ihrem Vater ausgesuchten Mann zu heiraten, weil der Vorurteile gegen Mädchen vom Land hat. Deswegen verwandelt sie sich geradewegs in so eine „Landpomeranze“, als er zu Besuch kommt: Sie trägt eine Schürze, tappt unelegant auf Holzschuhen herum, schwatzt unaufhörlich und kratzt sich ungeniert, als hätte sie Flöhe. Als er wieder weg ist, fasst sie den Plan, den Mann mit ihrer scheinbaren Rivalin, einer „Finanzdame“, zu verheiraten, deren Mutter der Mann allerdings schrecklich findet. Isa verkleidet sich als Junge und nimmt inkognito eine Stelle als Diener bei dem Mann an. Im Namen des Hausherrn schickt sie nun eine Einladung an die „Finanzdame“ und ihre Mutter. Die erhaltene Kopie, deren letzter Akt fehlt, endet damit, dass die beiden eingeladenen Frauen für den Mann unerwartet zu Besuch kommen und Isa sich über das Gelingen ihrer Intrige freut.

**Die Schauspielerin und die Kamera.** Entscheidend für die weibliche Perspektive der Filme ist, welchen Darstellungsmodus Wanda Treumann und Rosa Porten in ihren Rollen der Yella, Wanda und Isa wählten. Sie selbst hatten die Figuren nach ihren Fähigkeiten und Qualitäten gestaltet, nicht nur in ihren Funktionen als Produzentin (Treumann) bzw. Drehbuchautorin und Regisseurin (Porten), sondern eben auch als Star und Darstellerin. Schon im jeweiligen Prolog der Filme, in dem die Hauptdarstellerin alleine zu sehen ist, wird die Beziehung der Schauspielerin zur Kamera hervorgehoben. Eine solche Etablierung des Serien-Stars im Prolog zwischen dem Haupttitel und dem Anfang des ersten Aktes findet sich bei den Dramen wie bei den Lustspielen. Rosa Porten schaut im Prolog zu *DIE LANDPOMERANZE* fortwährend in die Kamera, anfangs suchend, als frage sie „Ist

<sup>17</sup> Zu *WANDA'S TRICK* vgl. auch knapp Daniela Sannwald: *WANDA'S TRICK*. In: Stiftung Deutsche Kinemathek, Goethe-Institut (Hg.): *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe: Deutsche Filme der zehner Jahre*. Berlin 1995, S. 63, Thomas Brandlmeier: *Frühe deutsche Filmkomödien*. In: Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hg.): *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*. München 2002, S. 62–79, dort S. 71–72. Zum Zusammenhang von Frauenerwerbstätigkeit und Erstem Weltkrieg in *WANDA'S TRICK* vgl. auch Philipp Stiasny: *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929*. München 2009, S. 62–66.

da wer?“, dann mit einem bestechenden Lächeln und einem Kopfnicken zur Begrüßung. Ihre Tracht mit weißer Hemdbluse und krawattenartigem Halstuch ist burlesk und bäuerlich. Ihr auffälligstes Attribut ist ein Jagdgewehr, das sie an einem Riemen über der Schulter trägt, während sie selbst eher verlegen wirkt. Die ganze Szene läuft vor dunklem Hintergrund ab.

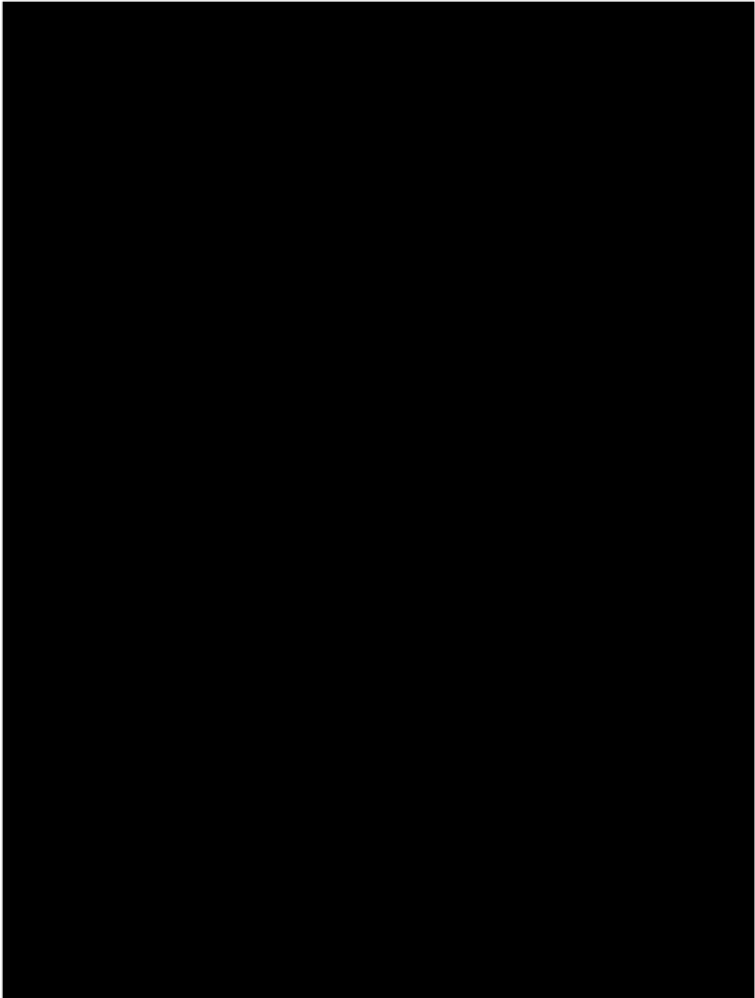
Im Prolog von *DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS* sitzt Wanda Treumann in neutraler Kulisse auf einem Stuhl, der ganz unter ihrem ausladenden weißen Kleid verschwindet. Sie schwingt leicht mit den Beinen und spielt mit einer Reitgerte herum. Sie blickt direkt in die Kamera und nickt dem Zuschauer wie zur Begrüßung oder Ermutigung leicht zu. Ihr Kleid könnte das Festkleid eines Mädchens oder ein Ballettkostüm sein. Die Reitgerte macht die Szenerie noch rätselhafter. Zu Beginn von *WANDA'S TRICK* ist Treumann ebenfalls sitzend zu sehen; dort trägt sie einen gemusterten Rock, eine einfarbige Stola und ein Tuch aus Spitze, dessen Rand ihr Gesicht umschließt. Sie führt eine Zigarette zum Mund, nimmt einen Zug und lacht einen Augenblick in die Kamera. Sie scheint etwas im Schilde zu führen. Danach wirft sie Zigarettenschachteln nach links und rechts und schaut ihnen ins Off nach, als ob sie sehen wolle, wo sie hingeflogen sind.

Jörg Schweinitz zufolge bedient Treumann hier die Konvention der Starpräsentation, die mit dem System des Monopolfilms und dem dazu gehörenden Star-kult Anfang der 1910er Jahre entstand und erst zehn Jahre später aus der Mode geriet.<sup>18</sup> Außerdem präsentiert sich der Film in dieser Passage selbstreflexiv, indem er ein diegetisches Off adressiert, das die von Wanda geworfenen Schachteln verschluckt. Zusätzlich werde eine Emblematisierung eingeführt, insofern Figur, Aktion und Attribute Eigenheiten der Protagonistin, der Narration und des Genres antizipieren. Den Blick in die Kamera, der den Zuschauer anspricht, versteht Schweinitz als selbstreflexives Moment. Hinzu kommt in den drei Prologen dieser Filme allerdings noch eine weitere Funktion: Der Blick von Rosa Porten in die Kamera antizipiert zugleich, dass die zentrale Perspektive der Narration die der weiblichen Hauptfigur sein wird.

Nach Heide Schlüpmann schufen die Schauspielerinnen sozialer Dramen der 1910er Jahre im Zusammenspiel mit der Kamera eine weibliche Erzählperspektive und nahmen so die Interessen der Frauen im Publikum wahr.<sup>19</sup> Die Grundlage bildete jenes selbstreflexive Schauspiel, das auch die Auftritte von Wanda Treumann und Rosa Porten bestimmt. Anstatt sich ihren Mitspielern zuzuwenden, setzen sie Theaterkonventionen ein, indem sie sich häufig zur Kamera wenden und sich fast frontal aufnehmen lassen. Treumann führt außerdem den kurzen Blick in die

<sup>18</sup> Jörg Schweinitz, *Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm*. In: *montage/av*, Nr. 2, 2003, S. 89–102.

<sup>19</sup> Siehe Heide Schlüpmann: *Die Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel, Frankfurt am Main 1990, S. 21; Heide Schlüpmann: *Asta Nielsen and Female Narration: The Early Films*. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *A Second Life. German Cinema's First Decades*. Amsterdam 1996, S. 118–122.



Anzeige aus *Der Kinematograph*, Nr. 574, 2. Januar 1918

Kamera in der eigentlichen Handlung der Filme weiter. Diese Stilmittel wirken aber nicht theatralisch, sondern unterstützen die sich etablierende weibliche Erzählperspektive. Wie funktioniert das?

In *WANDA'S TRICK* lenkt die Protagonistin durch diese Stilmittel die Aufmerksamkeit auf das, was ihr nicht gefällt. Ein Beispiel: Der Fabrikdirektor und Wanda machen einen Spaziergang im Park. Erst kommen beide Arm in Arm auf die Ka-

mera zu. Wanda ist halb frontal im Bild, dann drehen sie sich einander zu, halten sich an den Händen und küssen sich. Mehrmals wendet Wanda ihren Kopf Richtung Kamera und schaut dabei nach links ins Off. Nachdem er ihren Vorschlag, sie zu heiraten, abgelehnt und seine Hände aus ihren zurückgezogen hat, rückt sie ihr Hütchen gerade und schaut wieder links ins Off. Beim Zurückwenden ihres Kopfes aber streift ihr Blick kurz das Auge der Kamera, als wolle sie fragen: Habt ihr Zuschauerinnen das mitbekommen?

In *DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS* bringt Treumann dieses Stilmittel mehrfach zum Einsatz. Yella ist zu Beginn in ihrem Ankleideraum im Zirkus, als ihr Verlobter, der Clown Gregor, eintritt. Im Spiegel sehen wir, wie sie sich erst ihr Gesicht pudert und ihr Gesichtsausdruck sich dann verfinstert. Während sie sich nach Gregor umdreht, streift ihr Blick die Kamera. Dann wendet sie sich wieder dem Spiegel zu, dreht sich noch einmal nach ihm um, wirft der Kamera wieder einen kurzen Blick zu und legt quengelnd einen Arm um seine Schulter. Sie sagt ihm, er solle nicht eifersüchtig sein, aber er läuft erbost weg. Wieder wendet sich Yella dem Spiegel zu und blickt dabei abermals in die Kamera – „Seht ihr, was hier abläuft?“ – und zieht einen unzufriedenen Mund.

Rosa Porten wirft als Isa in *DIE LANDPOMERANZE* nach dem Prolog zwar keine Blicke in die Kamera. Dafür wird sie aber wiederholt frontal gefilmt, etwa wenn sie durch die Lektüre des Briefes erfährt, dass der von ihrem Vater ausgesuchte Mann sich vor unbeholfenen Mädchen vom Lande fürchtet. Isas Position wird hier dadurch verdoppelt, dass ihre ebenfalls frontal aufgenommene alte Amme mit neugierigem Gesichtsausdruck hinter ihrem Rücken mitliest und Isa erschrocken von der Seite anschaut, also kurz aus der Handlung heraus tritt und zur Zuschauerin im Film wird. Isa macht zunächst ein überraschtes und dann ein abweisendes Gesicht. Ihre Absicht, gegen diesen Unfug etwas zu unternehmen, unterstreicht sie, indem sie eine Hand in der Hüfte stemmt.

Mit diesen Gesten und Blicken und ihrem Minenspiel verkörpern die Heldinnen ihre Perspektive auf das Verhalten des jeweiligen Mannes. Die Stilmittel werden von den Schauspielerinnen eingesetzt, um ihre Unzufriedenheit und ihre Tatkraft, ob im Ernst oder mit gespielter Widerspenstigkeit, darzustellen. Die weibliche Perspektive auf die Geschlechterbeziehungen wird dadurch in diesen Filmen eine oppositionelle. Weil die Schauspielerinnen sich dabei der Kamera zuwenden, nicht ihren Mitspielern, vermitteln sie diese oppositionelle weibliche Perspektive direkt an die Zuschauer und wenden sich somit einem weiblichen Publikum mit ähnlichen Interessen und Erfahrungen zu.

*WANDA'S TRICK*, *DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS* und *DIE LANDPOMERANZE* wurden alle in realistischen Dekors oder vor Ort aufgenommen: auf der Straße, im Park, in einem Wohnhaus, auf der Rennbahn, auf einem Gut, im Zirkus, in einem Café. Das verstärkt den Eindruck eines sozialen Realismus sowohl der Dramen als auch der – damals oft „ernst-komisch“ genannten – Lustspiele. Dieser soziale Realismus und die Etablierung der weiblichen Erzählperspektive legen nahe, dass Rosa Portens Schaffen sich eher in die Tradition der sozialen Dramen und Komödien

der Asta Nielsen eingliederte als in die Tradition des Melodrams, dessen Exponentin ihre Schwester Henny Porten war. Das Genre des sozialen Dramas lässt sich dabei, wie Heide Schlüpmann nahegelegt hat, als ein Kino der Schauspielerinnen beschreiben, nicht als ein Kino des Autors oder Regisseurs. Womöglich erklärt das den Gebrauch des Pseudonyms als Mit-Regisseurin.

#### **MEISSNER PORZELLAN**

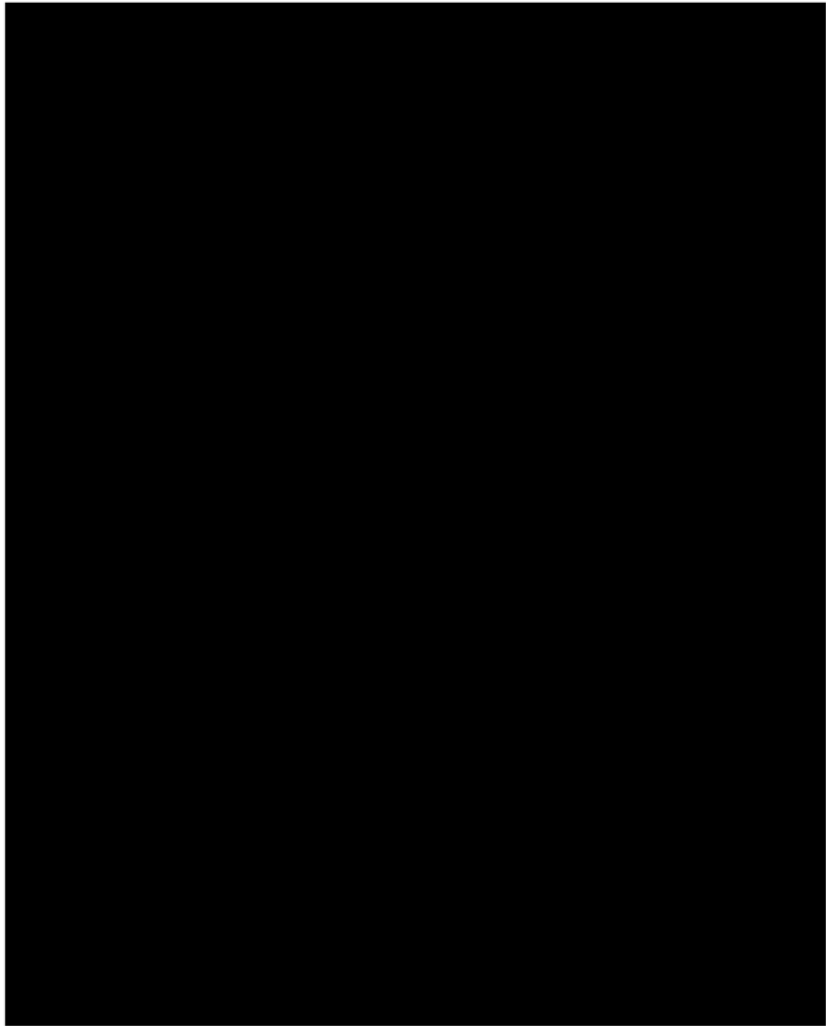
Deutschland 1906 / **Produktion:** Messter's Projektion GmbH, Berlin / **Regie:** Franz Porten / **Kamera:** Carl Froehlich / **Musik:** Salon-Gavotty von Carl Alfredy / **Text:** Leo Herzberg / **Gesang:** Rosa Porten, Henny Porten / **Darsteller:** Rosa Porten (Dame), Henny Porten (Kavalier) / **Drehort:** Messter-Film-Atelier, Berlin, Friedrichstraße 16 / **Drehzeit:** Januar/Februar 1906 / **Format und Länge:** 35 mm, 77 m, Tonbild  
**Kopie:** Deutsche Kinemathek, Berlin, 16 mm, s/w, stumm, 44 m (5 Minuten bei 18 Bildern pro Sekunde)

#### **DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS**

Deutschland 1917, **Produktion:** Treumann-Larsen-Film-GmbH, Berlin / **Regie:** Dr. R. Portegg [Rosa Porten und Franz Eckstein] / **Kamera:** Hans Bloch / **Buch:** nach dem Roman *Die Ehre des Stephan Rogesius* von Lo Bergner / **Darsteller:** Wanda Treumann (Yella Burg), Paul Hartmann (Stephan Rogesius), Franz Verdier (Kommerzienrat Ehrwaldt), Louise Verdier (Thea, seine Tochter), Rudolph Döll (Ralph, Yellas Bruder), Lupu Pick (Gregor Palitscheck), Bodo Serp (Werner von Finke), Eugen Burg (Trainer Braun) / **Zensur:** 7.12.1917, Berliner Polizeizensur, Nr. 41262, 4 Akte, 1.242 m; 29.6.1923, Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 7389, 1.174 m, Jugendverbot  
**Kopie:** Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35 mm, viragiert, stumm, 1.232 m (60 Minuten bei 18 Bildern pro Sekunde)

#### **WANDA'S TRICK**

Deutschland 1918 / **Produktion:** Treumann-Larsen-Film-Vertriebs-GmbH, Berlin / **Regie:** Dr. R. Portegg [Rosa Porten und Franz Eckstein] / **Darsteller:** Wanda Treumann, Heinrich Schroth, Marie Grimm-Eimodshöfer / **Zensur:** April 1918, Berliner Polizeizensur Nr. 41723, 3 Akte, 1.120 m, Jugendverbot / **Uraufführung:** 24.5.1918  
**Kopie:** Deutsche Kinemathek, Berlin, 35 mm, viragiert, stumm, französische und niederländische Zwischentitel, 986 m (48 Minuten bei 18 Bildern pro Sekunde. Die Kopie ist identisch mit der Fassung im Eye Film Instituut Nederland, Amsterdam.)



Anzeige aus *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, Nr. 18, 3. Mai 1919

**Ursula von Keitz**

## **Üppige Sinnlichkeit und tödlicher Furor**

### **Der historische Sittenfilm PEST IN FLORENZ (1919) und seine Ikonografie der Zeitenwende**

**Wiederentdeckt 175, 6. Mai 2011**

Dem Ende des Ersten Weltkrieges und der Abschaffung der Monarchie folgt in Deutschland eine Übergangsphase, die durch große ökonomisch-politische Instabilität gekennzeichnet ist. Einerseits müssen die privatwirtschaftlich agierenden Filmproduktionsfirmen auf einen schnellen Kapitalrückfluss setzen, da sie unter den Vorzeichen einer Verstaatlichung der Produktionsmittel arbeiten. Andererseits verknüpft der Mythos von Verabschiedung und Aufbruch – der Wilhelminismus ist zu Ende, die Republik im Entstehen begriffen – mit der faktisch nicht existierenden Zensurfreiheit eine Vorstellung von Anarchie und Regellosigkeit in der Filmproduktion und -distribution, was je nach Perspektive regressives Chaos oder künstlerisches Experiment bedeutet. Die Periode zwischen dem 12. November 1918 und dem 20. Mai 1920, in der es in Deutschland keine gesetzlich geregelte Filmzensur gab, wird von Malte Hagener und Jan Hans charakterisiert als „kurzes, heftiges Beben, eine revolutionäre Eruption, ein Überkochen des Triebstaus, eine Springflut von Schmutz und Schund – geologische und biologische Metaphern herrschen vor“.<sup>1</sup> Sie beschreiben damit eine Situation auf dem Filmmarkt, auf dem sich, breit rezipiert und erregt kommentiert, das Genre des Sitten- und Aufklärungsfilms etabliert. Zugleich geraten aber auch eingeführte filmische Erzählmuster und Semantiken in eine Krise, die in einer Fülle unkonventioneller Umgangsweisen mit der filmischen Dramaturgie und den Sujets greifbar wird. Daneben zeigt sich diese Krise in einer Bildpolitik, die kinematographische Attraktionswerte insbesondere aus der Provokation moralischer Normen zu gewinnen versucht.

Die Sitten- und Aufklärungsfilme des Jahres 1919 können wegen ihrer opulenten Inszenierung von Lust- und Schreckensszenarien und deren Dynamiken sowie den jähem Kippbewegungen zwischen den Emotionen als frühes deutsches *Exploitation Cinema* gelten. Differenzen zwischen den beiden Subgenres lassen

<sup>1</sup> Malte Hagener, Jan Hans: Von Wilhelm zu Weimar. Der Aufklärungs- und Sittenfilm zwischen Zensur und Markt. In: dies. (Hg.): *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918–1933*. München 2000, S. 7–22, hier S. 7. Zur Zensurfrage zwischen 1918 und 1920 siehe u.a. Ursula von Keitz: Filme vor Gericht. Einleitungsskizze zu: *Die Zensur-Entscheidungen der Film-Oberprüfstelle Berlin 1920–1938*. Hg. von Ursula von Keitz und Jürgen Keiper. ULR: <http://www.deutsches-filminstitut.de/dframe12/projekte/zensur.htm> (20.6.2012).

sich dabei weniger an bestimmten Themen- bzw. Motivkomplexen oder einschlägigen Plots aufzeigen, sondern vielmehr am Vorhandensein einer explizit oder implizit wirksamen moralischen Haltung. So fehlt dem Sittenfilm eine Position, die einen widerspruchsfrei hinzunehmenden moralischen Wert- und Normhorizont vertritt. Es gibt darin keine Figur, die als repräsentative ‚Stimme‘ einer filmischen Erzählinstanz identifizierbar wäre. Entsprechend der am Trauerspiel und sozialen Drama orientierten Form enden sexuelle Normverstöße unweigerlich im gewaltsamen Tod. Im Gegensatz dazu werden im Aufklärungsfilm Positionen formuliert, die im dargestellten Figurenspektrum und in den Lösungsmodellen interventionistische, lebensreformerisch inspirierte Ideen erkennen lassen.<sup>2</sup> Der einer Dramaturgie der Fatalität verpflichtete (historische) Sittenfilm verkoppelt demgegenüber Sexualität und (gewaltsamen) Tod in besonders enger Weise. Erzählungen von seriellen und promiskuitiven Sexualpraktiken geben dabei Anlass, über die Geschlechterverhältnisse allgemein zu reflektieren.

**Im Sinnesrausch.** Otto Ripperts nach einem Drehbuch von Fritz Lang inszenierter Sittenfilm *PEST IN FLORENZ* eröffnete 1919 die Reihe der Decla-„Weltklasse“-Titel.<sup>3</sup> Die Firma bewarb ihn in der Fachpresse mit aufwendigen Anzeigenkampagnen und lud Journalisten zu den Dreharbeiten ein. *PEST IN FLORENZ* erscheint als ‚Antwort‘ der Decla Bioscop auf die außerordentlich erfolgreiche, etwa gleichzeitig entstandene und im September 1919 uraufgeführte PAGU-Produktion *MADAME DUBARRY* von Ernst Lubitsch. Beide Filme, an denen die zeitgenössische Kritik vor allem die Massenregie lobte, handeln von der erotischen Macht, die Mätressen auf Fürsten und Könige ausüben, und von historischen Zeitenwenden, die durch das Ende der monarchischen Regime eingeläutet werden. In der Zuordnung der für dieses Ende verantwortlichen Kräfte unterscheiden sie sich freilich fundamental.

Julia, eine reiche Kurtisane aus Venedig, kommt in das strenge, durch den Rat der Alten regierte Florenz. Cesare, der Beherrscher der Stadt, kann ihren Reizen nicht widerstehen, ebenso wenig sein Sohn Lorenzo, dem sie den Vorzug gibt. Erbittert lässt Cesare sie foltern, doch sein Sohn rächt sie, indem er seinen Vater tötet. In opulenten Festen lässt sich das Liebespaar Lorenzo und Julia feiern, Arm und Reich erfasst ein Freudentaumel. Der Klerus verlässt die Stadt und

<sup>2</sup> Zum Aufklärungsfilm vgl. Ursula von Keitz: *Im Schatten des Gesetzes. Schwangerschaftskonflikt und Reproduktion im deutschsprachigen Film 1918–1933*. Marburg 2005, S. 58–63 und Jürgen Kasten: *Dramatische Instinkte und das Spektakel der Aufklärung. Richard Oswalds Filme der 10er Jahre*. In: ders., Armin Loacker (Hg.): *Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*. Wien 2005, S. 15–140.

<sup>3</sup> Meine Analyse greift Ideen aus dem folgenden Aufsatz auf: Ursula von Keitz: *Figuren der (Aus-)Löschung. Zum Bildfeld von Pest und Tod im deutschen Film um 1918*. In: Daniel Meyer, Bernhard Dieterle (Hg.): *Der Umbruchdiskurs im deutschsprachigen Raum zwischen 1900 und 1938*. Heidelberg 2011, S. 139–161. Zur Produktion und Presserezeption von *Pest in Florenz* und seiner Stellung im Werk Fritz Langs siehe Georges Sturm: *Die Circe, der Pfau und das Halbblut. Die Filme von Fritz Lang 1916–1921*. Trier 2001, S. 42–46, 112–120.

zieht sich in den Vatikan zurück. Der Einsiedler Medardus mahnt die Florentiner zur Einkehr, doch auch er erliegt den Verführungskünsten Julias und überwältigt schließlich den Nebenbuhler Lorenzo. Ein Sinnesrausch erfasst die Stadt, sogar die Kirchen werden zu Stätten der Liebe und des Rausches. Da bricht die Pest aus. Medardus ist bereit zur Sühne, doch unerbittlich fordert die Epidemie ihre Opfer. Medardus erkrankt. Aus der Stadt der Lebenslust wird eine Stätte des Grauens. Elend gehen alle zu Grunde, zuletzt Medardus und Julia.

Szenaristen und Setdesigner des historischen Sittenfilms bauten die Fassaden des politischen Zentrums von Florenz um 1348 detailgetreu nach und setzten bei den Kostümen der Protagonisten auf Stilechtheit, worauf viele Presseberichte abhoben. Die Außenaufnahmen entstanden u. a. im Innenhof der Alten Münze in München, und für den Lustgarten, in dem Julia ihre Feste feiert, fand die Decla – Stilbruch hin oder her – in der neobarocken Gartenanlage von Schloss Linderhof in den bayerischen Voralpen einen pittoresken Spielort. Im Atelier Berlin-Weißensee arbeitete Otto Rippert mit bis zu 10.000 Statisten, die in den vom königlichen Baurat Franz Jaffé errichteten Außenbauten der Piazza della Signoria das Volk spielten. „Ganz Weißensee war auf den Beinen“, berichtet die *Lichtbild-Bühne* am 20. September 1919, „teils in Zivil, als gaffende Zuschauer, teils aber auch, um als Edelknaben, Mädchen aus dem Volke, Ritter, Chorknaben und was nicht alles, mitzutun. Denn die Massenszene, die gekurbelt wurde, stellte eine ungeheure Komparserie auf die Beine und man bedauerte nur, dass unsere Films noch keine Farben hergeben können, so entzückend farbenfreudig wirkte das Bild in der mittäglichen Herbstsonne.“

Drei Tage nach der Premiere im Marmorhaus am Kurfürstendamm schreibt Fritz Olinsky am 26. Oktober 1919 in der *Berliner Börsen-Zeitung* mit leichter Ironie: „Der Film zeigt in verblüffenden Bildern, die von außerordentlichem Stilgefühl und Kunstverständnis zeugen, die Sittenverderbnis des mittelalterlichen Florenz und die Strafe, die über die lebenslustige Stadt in Gestalt der Pest zuletzt hereinbrach. Daß man den hl. Franziskus (nicht Antonius, sic!) und seine Versuchungen in die Savonarola-Epoche verlegt, die römischen Katakomben nach Florenz und noch einige andere Kühnheiten sich gestattet, sei schon deswegen verziehen, weil die Regie gerade hierbei Außerordentliches leistete.“

**Die Seuche und der Tod.** PEST IN FLORENZ stand 1919 auch am Beginn einer kleinen Serie von Seuchen-Filmen, deren Kern die Spekulation über Infektion, Verbreitungswege und Bekämpfung bildete. Fritz Langs Drehbuch arbeitete mit zahlreichen Horrorelementen, die – wie die Katakomben mit den Särgen unter dem Palast – in der Tiefe der städtischen Pracht oder vor den Toren der Stadt verortet sind – wie der Sumpf, aus dem die Pest hervorkommt, oder die Einsiedler-Höhle des Medardus, die den Eingang zum Totenreich markiert. Visuell rekurriert der Film vielfach auf Gestaltungspraktiken und Motive der Malerei und Graphik des Symbolismus, die damals dank neuer Reproduktionstechniken auch museumsmäßig Rezipientengruppen erreichten.

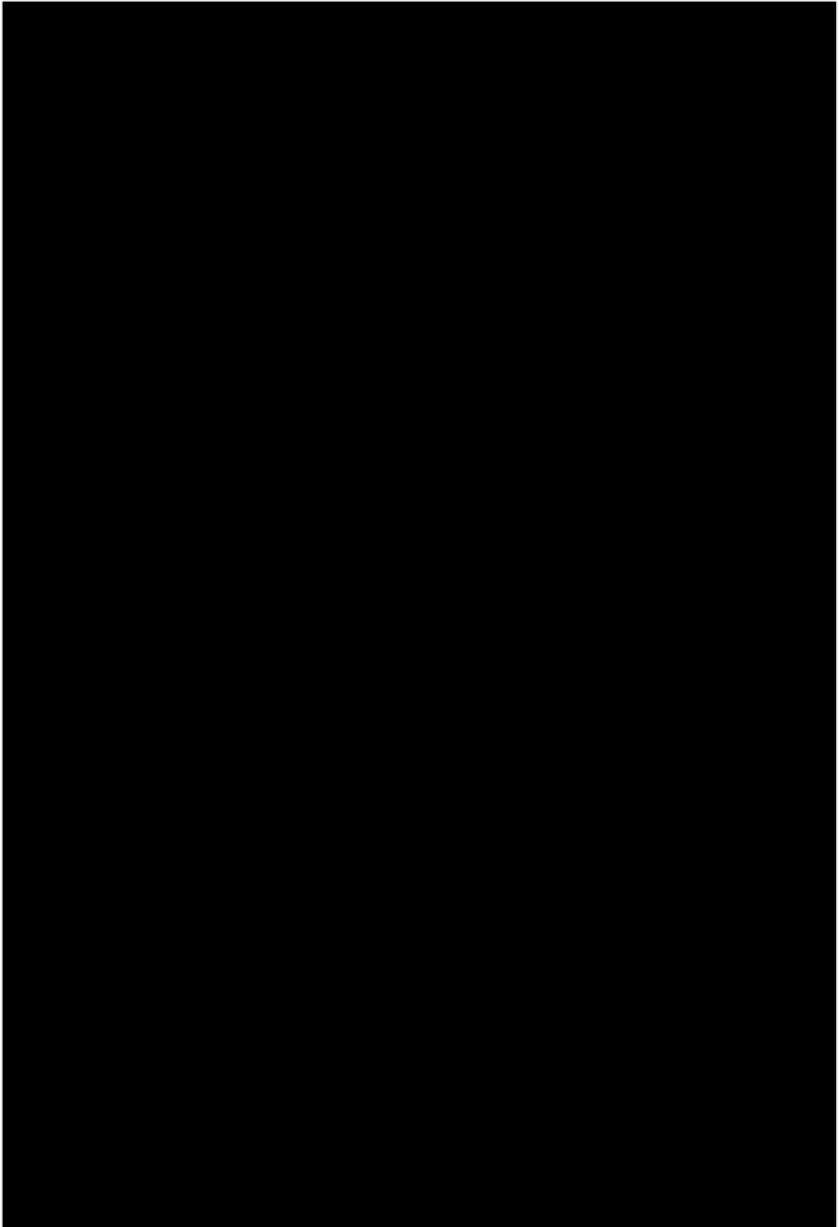
Damit treten den auf die historische Fiktion zielenden mimetischen Verfahren der Filmarchitektur und Kostümbildung dezidiert antinaturalistische Darstellungsmodi an die Seite, die aus der Graphik und der Malerei in die fotografischen Welten übernommen und weiterentwickelt werden.<sup>4</sup> Die statisch-unbeweglichen Schreckensgestalten aus den phantastischen Bildwelten insbesondere Arnold Böcklins und Félicien Rops' werden animiert, sie treten gleichsam aus ihrer ikonischen Starrheit heraus und als Personifikationen in die filmische Welt ein, bewegen sich darin als Hybride zwischen Körper und Begriff, filmischem Faktum und Imagination.

Die Art der Interaktion mit diesen Horrorwesen und ihr dramaturgisches Potential rekurrieren auf ein vormedizinisch-vormodernes Verständnis von Infektion, auf eine Poetik, die das Sterben in einer anthropomorphen Figuration der Seuche aufhebt. Mit dem Rückgriff auf Gestaltungsformen der mythischen und christlichen Motive vermischenden Malerei des Symbolismus entwirft das phantastische Kino der 1910er und frühen 1920er Jahre in Deutschland Gegenbilder zur sichtbaren und naturwissenschaftlich erforschbaren Wirklichkeit, macht Unsichtbares sichtbar, teilt Unaussprechliches mit und übt im Zeichen der Propagierung des Kunstfilms neue Verständnisformen des kinematographischen Bildes ein.<sup>5</sup>

Zusammen mit Walter Hasenclevers unverfilmtem, aber gedrucktem Science Fiction-Szenario *Die Pest* (1920) und mit Friedrich Wilhelm Murnaus *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (1921/22) eröffnet *PEST IN FLORENZ* ein Bildfeld des ent-individualisierten Sterbens, vor dessen Unentrinnbarkeit alle Sprache versagt. Die Figurationen der Pest weisen einen semiotisch fluiden Status auf, der zwischen reinem Symbol und körperhaft greifbarem Übertragungsmedium changiert. Dies ist keine originäre Kino-Idee: Schon in Oskar Panizzas Skandal drama *Das Liebeskonzil* (1895) zeugt der Teufel auf Geheiß der heiligen Dreifaltigkeit und der Jungfrau Maria mit Salomé die Syphilis, die als wunderschönes Mädchen die Männer verführt und sie in Scharen mit der Krankheit ansteckt. Die durch die Betten wandernde, ihr Zerstörungswerk verrichtende Gestalt changiert als ‚Krankheit Frau‘ zwischen Prostituierte, personifizierter Seuche und gänzlich heteronomem Objekt im Dienste eines zynischen Plans, durch den das himmlische Personal den menschlichen Glauben an seine Existenz und Bedeutung als geschichtsmächtige göttliche Instanz zu re-installieren sucht.

<sup>4</sup> Vgl. auch die Anzeige in der *Deutschen Lichtspiel-Zeitung*, Nr. 28, 1919, S. 57, die sich in ihrer zeichnerischen Stilisierung deutlich von der naturalistischen Üppigkeit der Räume, Dekors und Kostüme des Films abhebt und sich ganz anderen Bildquellen verdankt. Es ist die einzige Anzeige, die sowohl eine Todesgestalt – ein auf zwei Knochen Geige spielendes Skelett – zeigt als auch den unterirdischen Fluss der Toten in Gestalt nackter Leiber. Der gold-gelb-grüne Farbdruck der Anzeige verweist auf den „Premium“-Charakter des Films.

<sup>5</sup> Vgl. Ursula von Keitz: Der Blick ins Imaginäre. Über ‚Sehen‘ und ‚Erzählen‘ bei F.W. Murnau. In: Klaus Kreimeier (Hg.): *Die Metaphysik des Dekors. Licht, Raum und Architektur im klassischen deutschen Stummfilm*. Marburg 1994, S. 80–99.

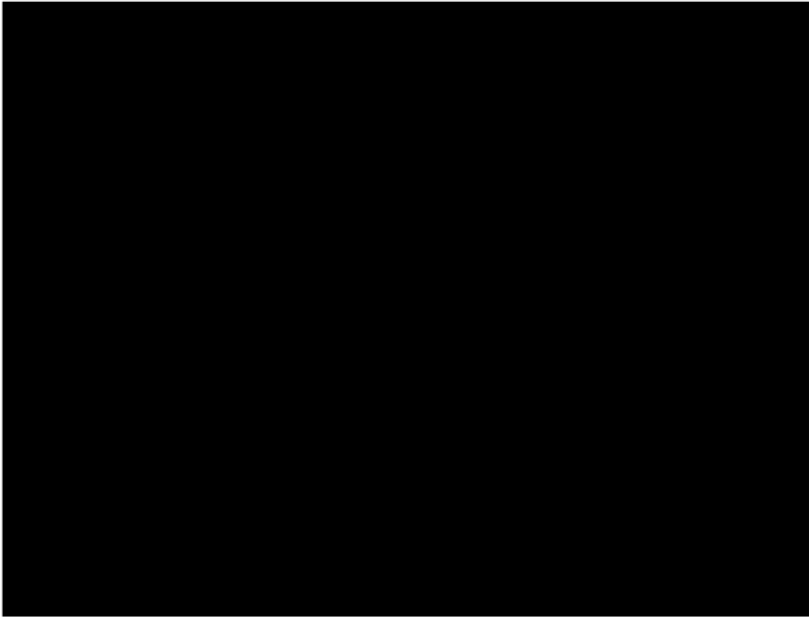


Julia (Marga Kierska), die *grande puttana* (oben). Der Einsiedler Medardus (Theodor Becker) im Hurengässchen

Das Sujet des durch Seuchen und Epidemien verursachten kollektiven Todes ist für die kinematographische Markierung eines Umbruchs nach dem Ersten Weltkrieg relevant, weil die Wahrnehmung einer gesellschaftlichen Krise und eines Epochen-Endes mit der Ausstellung gesteigerter kinematographischer Schauwerte im doppelten Sinne einhergeht – einerseits motivisch, über Kostüme, Setdesign und Maskenkunst, andererseits tricktechnisch, indem Gestalten wie durch einen magischen Handstreich erscheinen oder verschwinden. Die Pest, die nicht ‚von innen‘ kommt, sondern von außen ‚eingeschleppt‘ wird, wird für den kollektiven Tod haftbar gemacht. Das Massensterben steht für die historische Zäsur ganz allgemein, für die Wahrnehmung von Diskontinuität, abgebrochener Genealogie und für Vorstellungen davon, welche politischen und sozialen Faktoren für Krise und Auflösung der sozialen Welt verantwortlich sind. Stop Motion und Doppelbelichtung steigern den Effektreichtum des Erscheinens und Verschwindens der Gestalten des Schreckens und radikalisieren ihr Wirken im diegetischen Raum. Ätiologie und Phänomenologie der Pest bilden ein Pendant zur Syphilis in einer Zeit, in der Geschlechtskrankheiten ein bedeutendes Sujet populärmedizinischer Lehr- und Aufklärungsfilme sind.<sup>6</sup> Während die Syphilis indes als akutes Zeitphänomen in den semifiktionalen und dokumentarischen Filmen verhandelt wird und gleichsam den Kinozuschauern durch die direkte Referenz auf ein Hier und Jetzt ‚zu Leibe‘ rückt, erscheint die faktisch gebannte Seuche, die Pest, auf der Leinwand in fiktionalen Welten: PEST IN FLORENZ spielt im Spätmittelalter, Hasenclevers Szenario *Die Pest* im Jahr 2020 und Murnaus NOSFERATU in einer hochfragilen Biedermeierwelt.

**Arnold Böcklins Gemälde als Inspiration.** Die wichtigste Referenz für die gedankliche Auffassung der Seuche in PEST IN FLORENZ ist nicht Hans Makarts gleichnamiges, monumentales Triptychon von 1868, sondern vielmehr Arnold Böcklins letztes, unvollendet gebliebenes Gemälde *Die Pest* (1898), das im Kunstmuseum Basel hängt. Die Epidemie ist in eine Bewegungsmetapher umgesetzt, die die direkte Inspiration für die mediale Essenz der Pest im Film bildet. Böcklins Figur ist ein Wesen mit dunklen, fledermausähnlichen Flügeln, voluminösem Rumpf und bläulichem Vogelkopf. Sein Schlund ist weit aufgerissen und stößt weißen Atemhauch aus. Auf dem langen Hals sitzt rittlings eine weibliche Todesfigur mit dünnen Gliedern, zerfetztem Kleid, schwarzen Augenhöhlen, dünnen Zöpfen und einer Sense, die sie im Begriff ist, nach vorn zu schwingen. Die Komposition des in die Tiefe gestaffelten Bildraums narrativiert das Geschehen, indem sie die Effekte der ‚Passage‘ des geflügelten Wesens aufnimmt und die Geschwindigkeit von Ansteckung und Sterben unterstreicht. Das Hochformat verleiht der Doppelfigur von Flugwesen und Sensengestalt

<sup>6</sup> Vgl. Anita Gertiser: „Falsche Scham“. *Strategien der Überzeugung in Aufklärungsfilmen zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten 1915–1935*. Diss. Universität Zürich 2009.



Die Pest (Julietta Brandt) auf der Dorfstraße

durch horizontalen Anschnitt und frontale Ausrichtung Unausweichlichkeit und betont das Konfrontative zwischen Bild und Betrachterposition.

Lang und Rippert verändern den Bewegungsmodus der Pestgestalt: Im Film wird daraus eine schreitende Figur. Mit ihren dünnen Zöpfen, dem zerfetzten Gewand und den schwarzen Augenhöhlen gleicht sie der reitenden Gestalt Böcklins. Mit ihren Attributen Geißel und Violine wechselt allerdings auch ihr Bewegungsschema: Die Geißel streckt sie zuerst gebieterisch hoch, schreitet marschierend aus. Am Ende verfällt die Pest, sich selbst auf der Geige im verlassenen Lustgarten aufspielend, in eine Tanzbewegung.

Die Darstellung des Massensterbens in *PEST IN FLORENZ* greift den von Böcklin über die frontale Perspektive auf das Monster eingeführten Unausweichlichkeitstopos auf. Die Ausbreitung der Seuche visualisiert der Film als Bewegung der *Pest-personificatio* vom peripheren Naturraum eines nicht näher lokalisierten Sumpfes, aus dem die ‚Krankheit‘ als Rauch aufsteigt und sich dann, über dem feuchten Gelände schwebend, zur körperlichen Gestalt formt, über deren beschleunigten Gang durch das Dorf und weiter bis ins Stadtzentrum und in den Palast. Ihre visuellen Materialisationsformen wechseln zwischen transparenter Erscheinung und manifester Körperlichkeit. Wenn die Pestfigur mit erhobener Geißel zügig durch die Dorfstraße schreitet, sinken in jeder Bildebene, die sie passiert, menschliche Figuren zu Boden und bleiben leblos lie-

gen – eine verzeitigte, direkte Referenz auf Böcklins Visualisierung der Dynamik des Pesttodes.

Der ambige Status ihrer Erscheinung zwischen Körper und Symbol ist für die Pestfigur im Film singulär. Andere Gestalten der Angst und des Grauens im Film sind die Hexenerscheinungen in Medardus' Einsiedlerklausen, die gekreuzigte Frau, die Gequälten im Fegefeuer, der Fluss der Leichname, zu dem Medardus Julia in der unterirdischen Höhle führt, und schließlich das beiden gleichende, an Abaelard und Heloise gemahnende mittelalterliche Paar, das die Reihe beschließt. Im Unterschied zur Pestfigur können diese Gestalten der Angst und des Grauens als visualisierte Gedanken aufgefasst werden, wobei das filmische Bild die Referenzobjekte von Medardus' Ansprache visualisiert, in der er Julia die möglichen Formen der Bestrafung ihres sündhaften Lebens *post mortem* vorführt.

Der semantische Status der Pestfigur changiert demgegenüber zwischen einer Erscheinung, die auch die Figuren wahrnehmen, und einer Externalisierung des Status der Erkrankung einer Figur. Wenn die Pest im Doppelbelichtungs-trick schemenhaft hinter Medardus hergeht, so ist dies lesbar als Latenz der Krankheit, als ‚Keim‘, der bereits in seinem Körper steckt. Wenn sie als plastischer Körper mit erhobener Geißel durch die Dorfstraße und schließlich durch den Lustgarten geht, so gibt dies Maß und Manifestationsgrad der Epidemie an. Vergeblich fliehen die jungen Leute vor ihr und brechen unvermittelt, wie von Giftpfeilen getroffen, zusammen.

**Sexualität und Verderben.** Entstehung und Ausbreitung der Pest sind verknüpft mit dem Hedonismus einer unter weiblicher Herrschaft stehenden, sich Lust und Vergnügen, Rausch und Fest hingebenden Gesellschaft – die Entstehung der Pest stellt die Peripetie ihrer sexuellen Entgrenzung dar.

Doch bedroht die Epidemie nicht nur die Jugend des Florentiner Patriziats, die dem Genuss der eigenen Körper frönt, sondern trifft die Gesellschaft als Ganze – wahllos und ohne dass ihr Einhalt geboten werden könnte. Der zu Beginn von Lorenzo beklagte metaphorische „Tod der Stadt“ wird überführt in reale Tote. Das Sterben ist ubiquitär, es kennt keine Grenze, ebenso wie vorher die Sinnenlust grenzenlos war. Am Ende dringt die Pest ins Zentrum der Sinnlichkeit zum Liebeslager von Julia und Medardus vor. In einer vormodernen Auffassung gibt der Film mit der bricolagierten Fiktion einer spätmittelalterlichen Welt die Ursache der Seuchenverbreitung als ‚Aufstand‘ der Natur aus: „Und die Natur empört sich gegen das Liebesleben wider die Natur“, heißt es in einem Zwischentitel. Die sich aus dem organisch-feuchten Boden des Sumpfes bildende Seuche und nicht, wie in *MADAME DUBARRY*, eine revolutionäre Gruppe vollstreckt das Urteil über den erotischen Exzess und die Auflösung der Ordnung, die die Stadt Florenz erfasst hat. Das martialische Moment ihrer Bewegung, das Ausschreiten mit langem Schritt, das am Ende in den hüpfenden Tanz übergeht, verleiht der Pestfigur den Charakter einer biologischen Waffe

(und ruft damit auch allegorisch das Massensterben in den Gasangriffen des Ersten Weltkriegs auf).

Während sich die Pest mit der Bewegung ihrer Personifikation – anfangs durch die körperliche Berührung der Opfer untereinander oder der Gesunden mit der Seuchengestalt – verbreitet und in den Massentod führt, wird das Modell der ‚Ansteckung‘ auch auf das Feld des Eros projiziert. Die Leidenschaft, in der die Männer zu der *grande puttana* Julia entbrennen, ‚befällt‘ sie und breitet sich quasi als Kettenreaktion ihrerseits wie eine ‚Infektion‘ aus. Dies kommt in der Serie der tödlichen Duelle um Julias sexuellen Besitz (von Cesare zu Lorenzo, von diesem zu Medardus) zum Ausdruck. Diese ‚Infektion‘ durch serielle männliche Affektion hat, analog zu Lubitschs *Dubarry*, ihre Wurzel in einem Blickverhältnis, das männliches Sehen und Begehren in eins setzt.

Den zentralen Antagonismus des Films machen freilich zwei weibliche Figuren unter sich aus, deren Funktionen ein konsequentes *Type Casting* unterfüttert: Julia (Marga Kierska), welche die unter den asketischen Alten leidende städtische Gesellschaft zu Lust und Freude anhält, und die von der Tänzerin Julietta Brandt gespielte Pest. Wo die aus der Lagunenstadt Venedig eingereiste Kurtisane den revolutionären Aufstand der hedonistisch gesinnten Jungen gegen die sittenstrengen Alten entfacht und ein Regime der Sinnenfreude errichtet, beendet die Seuchenfigur dieses Fest der Sinne. „Die ‚Pest von Florenz‘ ist die Frau, die jung verführt und Morde provoziert und alt zur Massenmörderin wird.“<sup>7</sup> Letzteres legt freilich nur eine zeitgenössische Werbegrafik zum Film nahe, in der die Pestfigur als alte Frau mit Hängebrüsten und wirrem Haar, als ein mit Pestbeulen übersätes Schreckgespenst in einem Festsaal die Geige spielt.<sup>8</sup> (Abb. S. 31) Der Film folgt dieser Ikonografie nicht; die Jugendlichkeit der Pest ‚hinter‘ ihrer Totenmaske und ihre energetische Gespanntheit sind unverkennbar.

**Karambolage der Attraktionen.** Die komplementären Figuren Kurtisane und Pest führen je eine Klasse visueller Film-Attraktionen an: einen szenisch opulenten, von Max Reinhardt inspirierten ‚theatralen‘ Kostüm- und Ausstattungshistorismus, den *PEST IN FLORENZ* ausstellt, um ihn am Ende mit ein paar Geigenstrichen erledigen zu lassen, und eine schauerromantisch inspirierte Sphäre mystischer Spiritualität, des Grauens und der Angst, in der das Kino seine mediale Differenz vom Theater unterstreicht und seine technische Überlegenheit exponiert. Indem sich mit der Pest-Gestalt Tod und Vernichtung ausbreiten, exekutiert der Film einen Ikonoklasmus eigener Art: Schock und Horror triumphieren über die üppige Sinnlichkeit, eine vektorieLL den Bild-

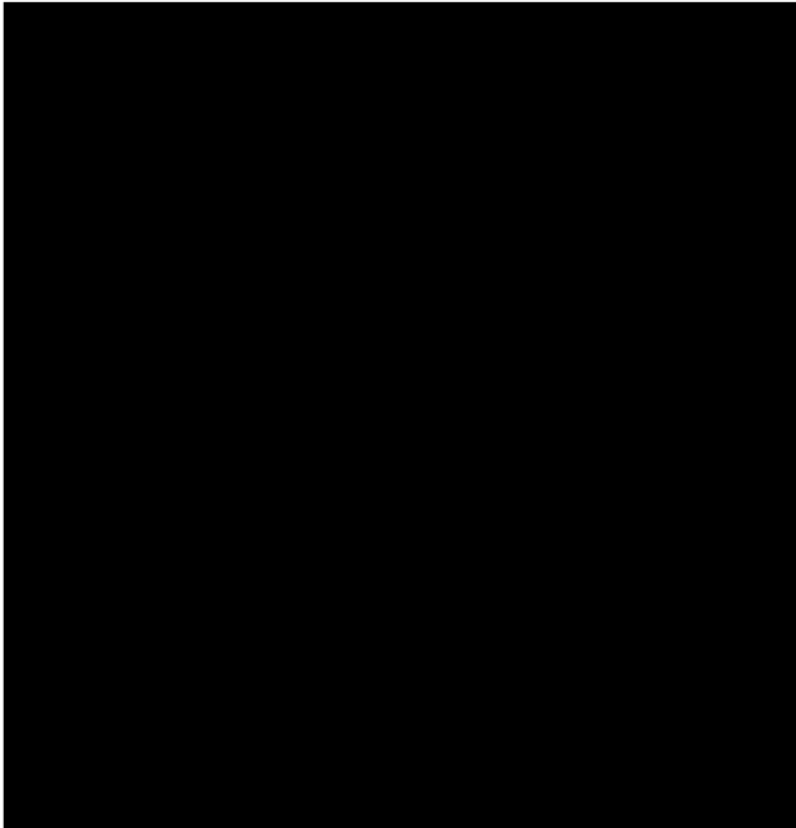
<sup>7</sup> Sturm: *Die Circe*, S. 120.

<sup>8</sup> Vgl. die Titelgrafik in *Der Film*, Nr. 18, 3.5.1919. *Der Film* veröffentlichte in seiner Ausgabe vom 28.6.1919 eine Grafik der Pestfigur als alte Riesin mit Fackel und Geißel, die in einer Stadt über tote Leiber steigt, vgl. Sturm: *Die Circe*, S. 117.

raum ungehemmt durchquerende Seuchenfigur dominiert über die divenhaft-träge Kurtisane, die ihrerseits Blickvektoren ins Bild zeichnet und damit mehr in Bewegung setzt, als sich selbst zu bewegen. Julia ist die Verführerin durch den Blick in doppelter Hinsicht: Von außen kommend, zieht sie die Blicke zuerst während der Fronleichnamsprozession in der Anfangssequenz auf sich. Eine regelrechte Karambolage der Attraktionen (erzählt in einer ‚Montage der Prozessionen‘) ereignet sich mitten in der dichtgedrängten Menschenmenge auf der Piazza della Signoria und streitet um die ‚Vorfahrt‘. Julia, die sich prachtvoll drapiert in der Sänfte tragen lässt, stiehlt den Kirchenoberen unter ihrem Baldachin die Schau. (Abb. S. 25) Das Spektakel der Monstranz, also die Anbetung des in der Hostie repräsentierten Leibes Jesu (des ‚Mensch gewordenen Gottes‘), wird substituiert durch die Venus-Imitation Julia (den ‚vergötterten weiblichen Menschen‘), die die Schaulust von der symbolischen Leiblichkeit abzieht und sie der konkreten Körperlichkeit und deren Lustversprechen zuführt. Sie schöpft aus einer sinnlichen Fülle, die weniger das allgemeine Interesse auf sich allein zu konzentrieren strebt, als vielmehr das gesamte Gefüge der, so ein Zwischentitel, „freudlosen“ Florentiner Gesellschaft erschüttert. Der Regimewechsel von den alten Männern zu jungen Frau ist unumkehrbar, die ganze Stadt wird zu einem Bordell, die Gesellschaftsstruktur bricht auseinander.

Julia agiert, indem sie zunächst den Fürstensohn in eine tödliche Konkurrenz zum Vater bringt und sich dann in Medardus ein Objekt ihres Begehrens auserwählt, dessen spirituelle Introvertiertheit vor ihrer Schönheit kapituliert. Medardus' Weltabgewandtheit und Selbstkasteiung schlägt unter ihrem Einfluss in ein umso fanatischeres Begehren um, das zur Tötung des Nebenbuhlers führt. Drei Regime lösen einander ab: der asketische Bund von Kirche und bigottem Patriziat unter Cesare, das sich Julia vergeblich zu unterwerfen trachtet, die temporäre Utopie der Gleichheit, gepaart mit erotischer Finesse unter Lorenzo, und schließlich das derbe, sexuelle Fest unter Medardus, dem der Ritt des Gauklers auf einem Schwein seine Signatur aufprägt und das die Pest als Vollstreckerin einer Naturgewalt schließlich beendet. Die kirchlichen Repräsentanten im Film haben sich ins Exil nach Rom begeben, die verwaiseten Altäre dienen nicht mehr Opferritualen, sondern der Liebe. Es ist der auf einer verschiebbaren Wandpaneele stehende Schriftzug mit der alttestamentarischen Untergangsprophetie „Mene tekem u pharsin“ („Du wurdest gewogen und für zu leicht befunden“, aus Daniel 5,25), der das Ende des Liebesfestes einläutet und bei dessen Gewährwerden die Anwesenden in Furcht erstarren.

Die Pest, eine abgemagerte, hoch gewachsene Gestalt mit dünnen Zöpfen und abgerissenem Fetzenkleid (ganz ähnlich der Böcklin'schen Reiterin), produziert den Tod als Stillstand und in der Erstarrung sich gleich werdende Körper dort, wo sich das Liebesregime trotz Julias Geste der Gartenöffnung für das Volk wesentlich auf die elegant gekleidete *Jeunesse dorée* konzen-



Anzeige aus *Der Film*, Nr. 18, 3. Mai 1919

triert.<sup>9</sup> Ihr hoch gestreckter rechter Arm trägt die Geißel, die sie in der letzten Szene mit der Violine vertauscht und sich selbst, als einzige ‚lebendige‘ Figur im Bildraum zurückbleibend, ein einsames Lied spielt. Während sie die Geißel (deren metaphorische Bedeutung 1926 der medizinische Syphilis-Lehrfilm

<sup>9</sup> Die Anspielung auf bayerische Verhältnisse des Jahres 1919 ist unübersehbar: Am 8.11.1918 wurde Bayern Republik und von einem Arbeiter-, Soldaten- und Bauernrat unter dem Vorsitz von Kurt Eisner repräsentiert, der bald auch Ministerpräsident einer aus SPD, USPD und einem Parteilosen gebildeten Regierung wurde. Bis Mai 1919 währte die Räterepublik. Die Dreharbeiten zu *PEST IN FLORENZ* begannen im April 1919. Das zur Zeit des Königreichs abgeriegelte Schloss Linderhof Ludwigs II., eine architektonische Hommage an Ludwig XIV., öffnete sich dem Filmteam im Sommer 1919. Die Kostüme schneiderte das Münchner Atelier Dieringer. Vgl. *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, 5.7.1919, S. 10.

der Ufa, GEISSEL DER MENSCHHEIT, in den Titel transferieren wird) wie einen Zeremonienstock führt, spielt sie mit der Geige den Todgeweihten auf, ohne sich freilich wie in einer Totentanz-Ikonografie in den menschlichen Reigen selbst einzureihen. Sie liefert die Musik zum Sterben, mit jedem Geigenstrich entzieht sie gleichsam den Figuren Leben. Je höher der in die Pandemie weisende Infektionsgrad und die Präsenz von Leichnamen, desto sichtbarer wird die Gestalt den Lebenden. Wenn sie sich am Ende in Julias Garten zeigt und rasch von der Treppe zum Gebäude hin strebt, rennen die Gäste panisch vor ihr davon.

In der gestischen Reihe der Geißelführung finden sich Spuren soldatischer Bewegungsschemata (z. B. präsentiert die Pestfigur mit angewinkeltem Arm die Geißel wie ein Gewehr und reckt den Arm mit der Geißel hoch wie ein Tambourmajor) wie auch tierischer Haltungen, so etwa in der ‚Rattenpose‘, wenn sie stehend die abgewinkelten Arme und gekrümmten Finger eng an den Körper zieht (eine Geste, die auch Max Schrecks Nosferatu ausführt). Ihr Blick indes bleibt in allem ungerichtet, unterstreicht die Wahlllosigkeit ihres Wirkens.

„Die Strafe hat ebenso wie die Sünde göttliches Ausmaß“, bemerkt Georges Sturm.<sup>10</sup> Das verkehrt die Logik von Panizzas *Liebeskonzil* und seine Drei-Ebenen-Bühne: Der Welt von PEST IN FLORENZ fehlt das Komplott zwischen Himmel und Hölle und das entsprechende Personal. Denn die „Natur“ wirkt hier als moralische Instanz. Drehbuchautor Fritz Lang zeigt sich in PEST IN FLORENZ gleichwohl fasziniert von einer ganz irdischen, über die Architektur vermittelten vertikalen Ordnung, in der die geschichtlichen Sedimente verräumlicht sind. Katakomben, in denen das lagert, was das prächtige Antlitz der Florentinischen Paläste verbirgt, müssen durchschritten werden wie das enge ärmliche Hurengässchen, unterirdische Höhlen müssen aufgesucht werden als Medien zwischen Diesseits und Jenseits. Kein Wunder: Da findet schließlich auch das Kino statt.

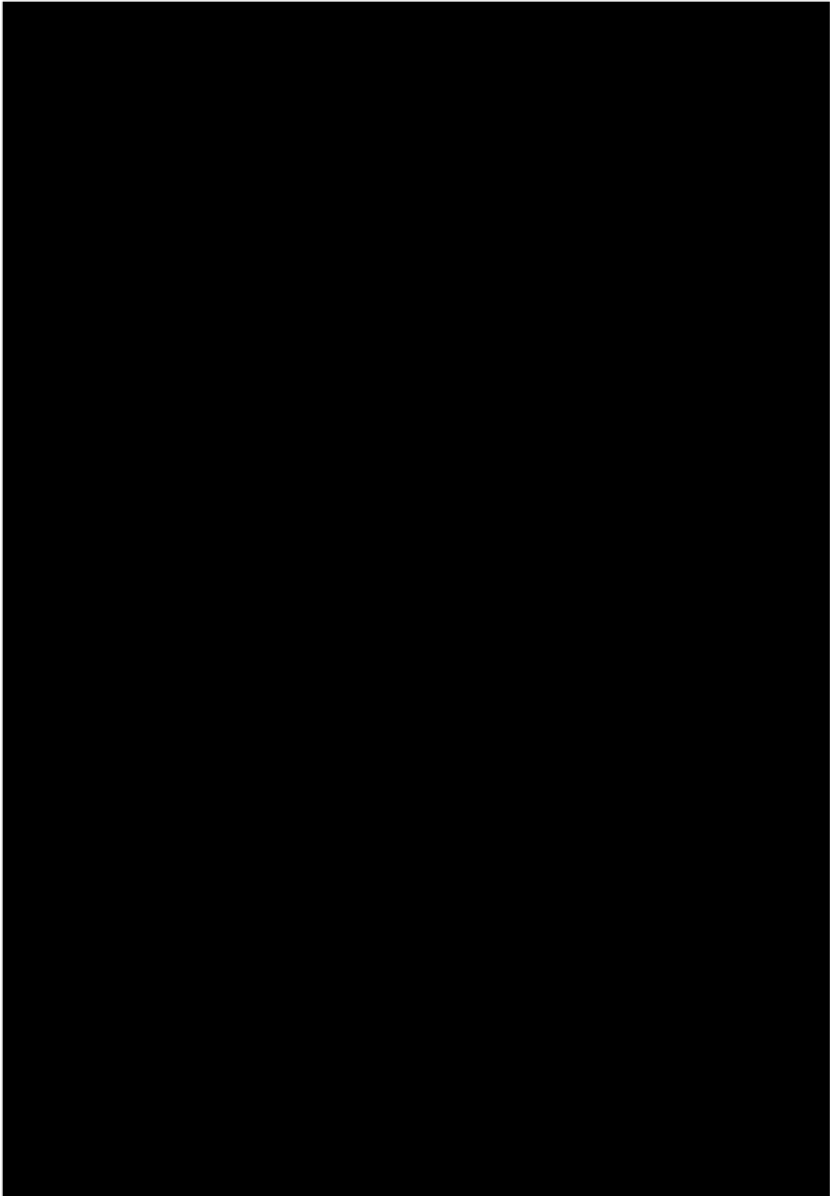
#### PEST IN FLORENZ

Deutschland 1919 / Regie: Otto Rippert / Produzent: Erich Pommer / Drehbuch: Fritz Lang / Kamera: Willy Hameister, Emil Schünemann / Bauten: Hermann Warm (Innen), Franz Jaffé (Außen), Walter Reimann, Walter Röhrig (Malereien) / Produktion: Decla-Filmgesellschaft Holz & Co. / Darsteller: Theodor Becker (Franziskus), Marga Kierska (Julia), Julietta Brandt (die Pest), Otto Mannstaedt (Cesare, der Machthaber von Florenz), Anders Wikman (Lorenzo, sein Sohn), Karl Bernhard (Lorenzos Vertrauter), Franz Knaak (Kardinal), Erner Hübsch, Auguste Prash-Grevenberg, Hans Walter, Erich Bartels / Prüfdatum: Nr. 43747, Oktober 1919, 2.622 m; B.1640, 3.5.1921, 7 Akte, 1.979 m, Jugendverbot / Drehort: Studios Lixie, Berlin Weißensee, und Süddeutschland / Uraufführung: 23.10.1919, Marmorhaus, Berlin

<sup>10</sup> Sturm: *Die Circe*, S. 119.

**Kopie:** Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden, 35mm, s/w, 2.086 m (Rekonstruktion aus dem Jahr 2000)

**Anmerkung:** In der 1919 geprüften Fassung des Films heißt der Mönch „Franziskus“; in der 1921 geprüften Fassung heißt er dagegen „Medardus, ein Einsiedler“ (vgl. Zensurkarte B.1640); die rekonstruierte Fassung des Films aus dem Jahr 2000 übernimmt den Wortlaut der Zwischentitel von 1921.



Der Maharadscha (Gunnar Tolnaes) und die Tänzerin (Aud Egede Nissen) (oben).  
Der Bruder des Maharadscha (Fritz Kortner) und die Sklavin (Erna Morena) (Fotos:  
Deutsche Kinemathek)

Jürgen Kasten

## Exotik der Gegensätze

### Zur Kontrastdramaturgie von **DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA III. Teil (1920/21)**

Wiederentdeckt 172, 4. Februar 2011

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ist die eskapistische Vorspiegelung exotischer Welten en vogue im deutschen Film. Eine bei weitem nicht vollständige Auflistung benennt aufgrund von Wortanalogien in Titeln mehrere Dutzend Spielfilme, deren Sujets in Afrika, im Orient und vor allem in China und Indien angesiedelt sind. Im märchenhaft geheimnisvollen Indien der Maharadschas spielen 1919 wenigstens acht und 1921 mindestens zwölf deutsche Spielfilme.<sup>1</sup> Wie schon in der exotischen Populärliteratur des frühen 20. Jahrhunderts geht es darin nicht um eine realitätsnahe Abbildung fremder Völker und Zivilisationen, sondern um Sehnsüchte und Sehnsüchte, um Projektionen, Uneingestandenes und Erträumtes, für das fremdländisch anmutende Ikonografien einen Fantasierahmen innerhalb vertrauter Narrationsmuster abgeben.

**Projektionsflächen des weiblichen Publikums.** Für die Unterhaltungsliteratur und das Erzählkino bedeutet das vor allem, melodramatische Konstruktionen und romantische Liebesvorstellungen mit exotischen Figuren, Vorfällen und Anordnungen neu zu besetzen und durchzuspielen. Das hatten bereits zwei dänische Filme aus den Kriegsjahren vorgemacht. Robert Dinesens **MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU (1916)**<sup>2</sup> war Anfang 1917 unter dem Titel **DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA** einer der erfolgreichsten Filme im wilhelminischen Deutschland. Auch August Bloms Fortsetzung **MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU II (1918)**,<sup>3</sup> die im Februar 1919 in Berlin anlief, erzeugte im Hungerwinter 1918/19 lange Schlangen vor dem U.T.-Theater am Berliner Kurfürstendamm. Die deutsche Übersetzung des dänischen Originaltitels „Die Lieblingsfrau des Maharadscha“ wurde schnell zu einem geflügelten Wort für exotische oder romantische Liebesvorstellungen. Von Anfang an war also der fremdländische Fürst konnotiert mit einem Liebesabenteu-

<sup>1</sup> Jörg Schöning: Rund um den Erdball. Exotische Reise- und Abenteuerfilme 1919–1945. In: Ders. (Red.): *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme 1919–1939 in Deutschland*. München 1997, S. 200–202.

<sup>2</sup> Vgl. zum Film Ron Mottram: *The Danish Cinema before Dreyer*. Metuchen, N.J., London 1988, S. 220f.

<sup>3</sup> Vgl. die Kritiken zu deutschen Aufführungen in *Der Kinematograph*, Nr. 633, 19.2.1919 und *Film-Kurier*, 30.4.1919.

er und mit erotischer Projektion bzw. Wunscherfüllung, die vom heimischen Mann nur noch bedingt ausging. Dessen lange Abwesenheit während der Kriegsjahre 1914–18 scheint sich auch in solchen Surrogatfiguren niederzuschlagen.

Der Hauptdarsteller der dänischen Filme, der Norweger Gunnar Tolnaes, avancierte ab 1917 zum Schwarm vor allem des jugendlichen weiblichen Publikums.<sup>4</sup> Obwohl der 1879 geborene Schauspieler fast der Vater dieser jungen Frauen sein konnte, dürfte er doch beträchtliches erotisches Wirkungspotential im figuralen Ineinanderfließen von Star und Rolle, physischer Kontur und Kostüm gehabt haben. Der hochgewachsene, fast hagere Körper mit recht ausdruckslosen flächigen Gesichtszügen wurde in edle Seidenanzüge, Federschmuck und Schals gehüllt. Die fast nur als Silhouette präsente Gestalt bekam in dieser Drapierung fast etwas Puppenhaftes. Auf Tolnaes' exotische Männlichkeit konnten die Mädchen und jungen Frauen im Publikum eigene Romantik- und Erotikwünsche projizieren. Das fiktional Märchenhafte des vorgeführten männlichen Ideals leugneten bereits die beiden dänischen Filme nicht. Sie trugen den Untertitel: „Ein indischer Liebesroman“ und kündigten damit ein belletristisches Wunscherfüllungsangebot schon in der Genrebezeichnung an.

**Die Autorin Marie Luise Droop.** Hersteller der dänischen MAHARADSCHA-Filme war die Nordisk Film-Compagnie in Kopenhagen, deren deutsches Geschäft Ende 1917 zum Gründungsstock der Ufa gehörte. Der Kinopark wie der Verleiharm Nordische Filmgesellschaft waren im Krieg die einzigen ausländischen Vertriebsunternehmen in Deutschland, die nicht enteignet oder zwangsgermanisiert wurden und deshalb hier Filme vertreiben konnten. Die Nordische unterhielt eine Werbeabteilung, die eine eigene Filmzeitschrift für den umfangreichen Kinotheaterpark herausgab: Sie hieß *Der Eisbär* und wurde von Marie Luise Droop redigiert.<sup>5</sup> Droop war für die deutschen Versionen, für die Zwischentitel-Redaktion und Werbematerialien zuständig, die oft mit ausführlichen Nacherzählungen und Inhaltsangaben versehen waren. Anscheinend hatte sie aber auch Anteil an der Stofffindung, -beratung und -ausarbeitung von neuen Drehbüchern der Kopenhagener Nordisk-Zentrale. Schließlich war Deutschland seit 1915 deren wichtigster Absatzmarkt.

Ob Droop bereits 1916 am Drehbuch des Ursprungsfilms MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU mitgearbeitet hat, ist fraglich. Die dänische National-Filmografie nennt Svend Gade als Drehbuchautor. In der Fortsetzung des zweiten Teils von

<sup>4</sup> Vgl. zu Tolnaes die beiden zeitgenössischen Fan-Publikationen, die zwar von professionellen Filmautorinnen stammen, die aber beide in ihrem schwärmerischen Ton von unverhohlener persönlicher Faszination zeugen: Marie Luise Droop: *Gunnar Tolnaes. Aus seinem Leben und Wirken*. Berlin o.J. (1920); Else Schmid: *Plaudereien über Gunnar Tolnaes*. Berlin o.J. (1922).

<sup>5</sup> Vgl. zu Marie Luise Droop den Eintrag von Jörg Schöning in: Hans-Michael Bock (Hg.): *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München 1984ff.; sowie Wolfgang Jacobsen, Heike Klapdor: Merhameh – Karl Mays schöne Spionin. Ein Dialog über die Autorin Marie Luise Droop. In: Schöning (Red.): *Triviale Tropen*, S. 124–141.

1918 wird Droop neben dem Drehbuchautor Alfred Kjerulf ausgewiesen. Droop brachte 1918 zudem einen entsprechenden Film-Roman in der neu aufgelegten Reihe *Eisbärbücher* heraus.<sup>6</sup> In ihren (Nach-)Erzählungen betonte sie die Attribute starker Männlichkeit: die „gebieterische Schönheit“ und die „Kraft und Überlegenheit“ des Maharadschas. Komplementär dazu akzentuierte sie die Hingabe der Frau: „Und Du ergibst Dich mir auf Leben und Tod?“, lautet denn auch die Schlüsselfrage des Orientalen an die europäische Frau.<sup>7</sup> Ähnliche Charakterisierungen wird auch Marie Luise Droops Stoffvariante für *DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA III*. Teil enthalten, ein Ufa-Film von 1920/21, der hier im Weiteren vorgestellt wird.

1920 gründet Droop zusammen mit ihrem Mann Dr. Adolf Droop sowie den Erben Karl Mays (den sie glühend bewunderte) eine eigene Filmgesellschaft, die Ustad-Film GmbH, die Stoffe aus dem umfangreichen Werk Mays verfilmen wollte. Bei zwei Ustad-Produktionen führt sie auch Regie. Die Firma übernimmt sich und geht bald in Konkurs. Verschuldet kehrt die Autorin und kurzzeitige Produzentin und Regisseurin wieder zum Drehbuchsschreiben zurück. Sie adaptiert den Maharadscha-Stoff abermals und verkauft ihn an die Ufa, die erneut ein gutes Geschäft wittert. Gezielt knüpfen die Autorin und der Filmkonzern im Titel an die erfolgreichen dänischen *MAHARADSCHA*-Filme an und deuten mit dem Zusatz „III. Teil“ eine Fortsetzung an, was die deutsche Ablegervariante von 1920/21 trotz der erneuten Besetzung der männlichen Hauptrolle mit Gunnar Tolnaes aber nicht ist.

Die Ufa stellte für den Film kein Budget eines prestigeträchtigen Großfilms zur Verfügung. Somit unterschied sich das Vorhaben schon in der finanziellen Ausstattung von der späteren Eigen-Produktion *DIE PERLE DES ORIENTS* (1921) von Karl Heinz Martin oder dem von Joe May inszenierten Monumentalfilm *DAS INDISCHE GRABMAL* (1921) des Konkurrenten EFA. Gedreht wurde *DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA III*. Teil im November 1920 in wenigen Wochen im relativ kleinen Messter-Atelier in Berlin-Tempelhof. Regie führte Max Mack,<sup>8</sup> der zuvor noch nie für die Ufa gearbeitet hatte, aber bekannt dafür war, kostengünstig zu drehen und in relativ knapper Zeit solide Genrefilme abzuliefern.<sup>9</sup> Sein Film verzichtet denn auch weitgehend auf Außenaufnahmen und aufwändige Bauten. Mack arbeitet mit zusammengewürfelten Dekor-Versatzstücken, die durch geschickte Anschnitte und mehr verdeckende als enthüllende Kamerastandpunkte einen irgendwie exotisch anmutenden Bilderbogen abgeben sollen: ein bric-à-brac-Indien aus dem Fundus.

<sup>6</sup> Marie Luise Droop: *Die Lieblingsfrau des Maharadscha*. Leipzig 1918. Drei Jahre später bringt sie außerdem ein kurzes Bühnenspiel unter dem Titel *Die Erlösung des Maharadscha* (Leipzig 1921) heraus. Die ausführlichen deutschen Programmhefte der beiden dänischen Maharadscha-Filme sind im Schriftgutarchiv der Deutschen Kinemathek, Berlin, erhalten.

<sup>7</sup> Programmheft zu *Die Lieblingsfrau des Maharadscha. Ein indischer Liebesroman in 4 Abteilungen* (Schriftgutarchiv der Deutschen Kinemathek, Berlin).

<sup>8</sup> Vgl. Michael Wedel (Hg.): *Max Mack. Showman im Glashaus*. Berlin 1996.

<sup>9</sup> Vgl. ebd.

**Ursprung und Ableger.** Im dänischen Ursprungsfilm MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU geht es einmal mehr um den Aufbruch einer jungen Frau in eine fremde, aber verlockende Lebenswelt. Elly (Lilly Jacobson), im dänischen Original großbürgerlicher Herkunft, erhält in der deutschen Verleihfassung mit Baroness Engelen von Pylswert einen ausgesucht fantasievollen, dabei Charakterfarben andeutenden Namen. Sie verliebt sich in einen Maharadscha und folgt ihm nach Indien. Als er bestimmt, dass sie in seinem Harem leben soll, will sie fliehen. Zunächst sind alle Türen ihres Gemaches versperrt, dann öffnen sie sich. Der Maharadscha hat aber seine Diener angewiesen, jeden umzubringen, der ihr folgt. Elly flieht, und eine verummte Gestalt folgt ihr. Es ist der Maharadscha. Er will auf diese Weise Selbstmord begehen, weil sie ihn verlässt. Elly erkennt darin seine Liebe und bleibt bei ihm.

MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU II spinnt diese Liebesgeschichte fort. Nach mehr als zwei Jahren gibt es noch immer Vorurteile gegen die fremde Maharani. Ein intriganter Minister arrangiert ein Rendezvous mit einem englischen Gesandten, das der Maharadscha missversteht. Er verstößt die geliebte Frau, und lässt sie lebenslang gefangen setzen. Sie bittet einen yoghi um Gift, nimmt es und fällt ins Koma. Wütend und verzweifelt will der Maharadscha alle Beteiligten an der Intrige dem Scheiterhaufen übergeben, da erwacht Elly. Durch die Flammen hindurch eilt der Fürst zu ihr, nimmt sie in seine Arme und begnadigt die Täter und den unschuldigen yoghi.<sup>10</sup>

Mit dem II. Teil war die MAHARADSCHA-Geschichte eigentlich zu Ende erzählt. Das sah wohl auch Marie Luise Droop so. Vor allem aus Marketinggründen greift sie erneut zu dem zugkräftigen Titel und behauptet mit der Bezeichnung III. Teil eine Fortsetzung. Er ist dramaturgisch aber nur als Ableger der beiden gleichnamigen dänischen Filme anzusehen, übernimmt das Sujet, die ethnische und charakterliche Grundanlage sowie den Grundkonflikt der beiden Hauptfiguren, nicht jedoch ihre Namen, die spezifische Figurenanordnung und Plotverwicklungen, die nun durch einen Parallelstrang erheblich erweitert werden. Zwar agiert Gunnar Tolnaes erneut als Maharadscha, aber er trägt nun einen anderen Namen.

<sup>10</sup> Zu den beiden Filmen vgl. die filmografischen Angaben und Materialien auf: <http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Nationalfilmografien.aspx>. Eine Kopie von Teil I ist in Det Danske Filmarchiv erhalten, ein Video-Clip daraus in den o.g. Materialien ansehbar. Die dänischen Filmhistoriker haben stillschweigend eine nachträgliche Klarstellung der Teil-Nummerierung vorgenommen. Ausweislich des in den Materialien eingestellten Original-Programmheftes trug MAHARADJAHENS YDLINGSHUSTRU I zunächst keine Teilbezeichnung, weil eine Fortsetzung 1916 noch nicht beschlossen war. Das Original-Programmheft von MAHARADJAHENS YDLINGSHUSTRU II weist sie auf. Kompliziert wird es dadurch, dass 1925/26 ein weiterer dänischer Film unter dem Titel MAHARADJAHENS YDLINGSHUSTRU in der Regie von A. W. Sandberg herauskam. Er ist ein Remake von Teil I, trägt aber keine Teilbezeichnung. Aus diesem Grund wurde es notwendig, zur Unterscheidung den Film von 1916 nachträglich als I. Teil und den von 1918 als II. Teil zu deklarieren. Die Bezeichnung III. Teil war bereits durch den deutschen Film von 1920/21 besetzt.

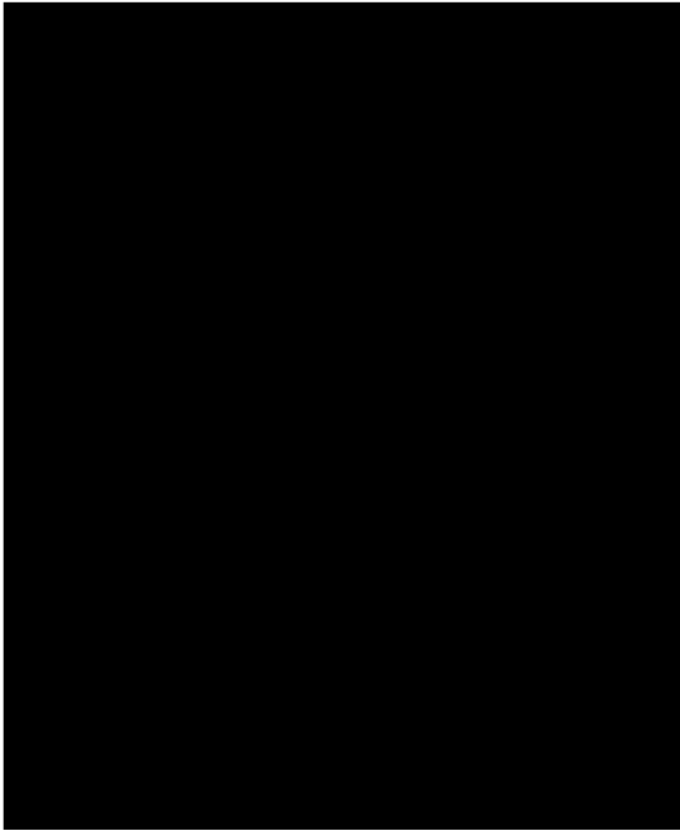
Zudem ist Lilly Jacobson nicht mehr Darstellerin der weiblichen Hauptrolle. Damit ist klar, dass es sich bei dem ungleichen Paar nicht mehr um Elly und den Fürsten von Baghalpur aus den dänischen Filmen handelt. Vielmehr gibt Tolnaes nun den Maharadscha von Odhapur und Aud Egede Nissen eine englische Tänzerin. Das hat wahrscheinlich im breiten Publikum kaum jemanden interessiert, da die exotische Grundkonstellation und die damit einhergehenden Projektionsflächen intakt blieben.

**Konfliktwiederholung und figurale Gegensatz-Varianten.** Der Maharadscha, nun der von Odhapur, und die junge europäische Frau sind trotz früh erkennbarer Differenzen voneinander angezogen. Wie in den Vorgänger-Filmen reist sie ihm auch in der deutschen Version von 1920/21 in das fremde Indien nach. Erneut kommt es zu Intrigen und Missverständnissen, sodass beide an der Liebe des Anderen zweifeln. Auch in *DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA III*. Teil unternimmt einer der Liebenden – diesmal die Tänzerin – aus Verzweiflung einen Selbstmordversuch. Und wiederum ist es diese ultimative Tat bzw. ihr Versuch, wodurch die beiden wieder zueinander geführt werden. Das dramatische Grundmuster bleibt gewahrt: Die große romantische Liebe wird hintertrieben, das große Vertrauen, das jede Hingabe rechtfertigt, enttäuscht; und erst im Angesicht des Todes stellt sich die Liebe wieder her. Das Konfliktmuster erscheint einfach, wirkungsvoll, radikal, ja, fast existenzialistisch – und ist ein bekanntes Mittel funktionaler Überdramatisierungen von Kitsch- und Kolportageromanen. Durch die Ansiedlung der Handlung an einem fremdländischen Ort wird ihm noch einmal Übersteigerungspotential zugeführt sowohl hinsichtlich der Verwicklungen, der Hintertriebung wie der Bekräftigung des Rassengrenzen überschreitenden Liebesentschlusses.

Die interessanteste Hinzufügung des Ablegers *DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA III*. Teil stellt der Handlungsstrang dar, in dem es abermals um ein sehr ungleiches Paar geht: um die extremen Charakter-Divergenzen in der Beziehung zwischen dem Prinzen Bhima (Fritz Kortner), dem Bruder des Maharadschas, und dessen Liebblingssklavin Sangia (Erna Morena). Bhima ist die Inkarnation des abgefeymten Schurken und brutalen Bösewichts, Sangia der Inbegriff von sanfter Liebe, Treue, Hingabe und Zärtlichkeit. Größere Gegensätze sind eigentlich kaum denkbar.

Der Kritiker Willy Haas war ebenso beeindruckt wie belustigt über die schurkische Überintensivierung des Bhima, die man seit der Schablonendramatik eines August Kotzebue aus dem späten 18. Jahrhundert eigentlich für ausgestorben hielt, die aber im Sensationsfilm neue Urstände feierte. Die Figur enthalte, gesteigert durch die Darstellung Fritz Kortners, in der exorbitanten Kumulierung negativer Eigenschaften nicht einen Schurken, sondern „[s]echs Schurken, zwanzig Schurken, ein ganzes Regiment von Schurken – in einer Person. Er macht Dinge – unerhört“.<sup>11</sup> Bhima trinkt, missachtet mit breitmäuligem Grinsen die religiösen

<sup>11</sup> W.H. [Willy Haas], in: *Film-Kurier*, 21.1.1921.



Die ungleichen Brüder I (Fritz Kortner, Gunnar Tolnaes)

Riten, er schlägt seinen Vater, der darauf zu Tode stürzt. Er verführt Sangia, die Frau, die sein Bruder heiraten will, protzt damit und bringt die beiden, die sich eigentlich lieben, auseinander. In einer ähnlich abgefeimten Intrige führt er die englische Tänzerin dem Bruder als Bajadere (als Hure) vor, was die beiden zutiefst verletzt. Als der enttäuschte Maharadscha deshalb von ihr fordert, sie solle wie eine käufliche Frau für ihn tanzen, will sie sich erdolchen. (Abb. S. 34) Da erkennt der Herrscher, wie sehr sie ihn liebt. Was wiederum heraufbeschwört, dass Sangia, da ihre Liebe zum Maharadscha nun unerfüllbar geworden ist, sich durch einen Schlangenbiss töten will. Er führt aber ‚nur‘ zur Erblindung.

DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA III. Teil malt die Intrigen des Bösewichts breit aus und benötigt noch einmal so viel Erzählzeit, um zu zeigen, wie sie auf den Urheber zurückschlagen. Auch das ist ein bekanntes trivialdramatisches Element, das der moralischen Befriedigung und dem Spannungsabbau beim Publi-



Die ungleichen Brüder II (Gunnar Tolnaes, Fritz Kortner)

kum dient. Der Maharadscha belässt es nach der abermaligen erotischen Intrige nicht bei Peitschenhieben, wie nach dem Tod des Vaters. Bhima wird zum Tode verurteilt, Löwen sollen ihn zerreißen. Analog zum Märchenmuster des letztlich weise entscheidenden guten Königs lässt er ihm jedoch noch eine Chance. Wenn es eine reine Seele gäbe, die für den Schurken bittet, dann soll ihm verziehen werden. Angstvoll (und groß aufgenommen) weiten sich nach der Verkündung des Todesurteils Bhimas Augen. Es ist ausgerechnet Sangia, die für ihren Verderber bittet, der sie verführt, um ihr Liebesglück und ihr Augenlicht gebracht hat. Sie ist bereit, für ihren schlimmsten Feind einzutreten, ja ihn zu lieben, und übertrifft damit den Edelmut des Maharadscha und der englischen Tänzerin, die zunehmend an den Rand des Geschehens gerückt sind, noch einmal beträchtlich.

Auch die wohlwollende Kritik rieb sich angesichts der gleich doppelt behaupteten Happy End-Stereotypen verwundert die Augen. Sie überschritten selbst die

Grenzen des Märchenhaften, sodass DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA III. Teil „am Schluss bedenklich in kitschige Sentimentalität und von Edelmüt triefende Großmütigkeit“ entgleise.<sup>12</sup> Das bezog sich insbesondere auf das Frauenbild der beiden weiblichen Hauptfiguren, deren Mitleids-, Hingabe- und Demutsfähigkeit äußerst strapaziert wird. Diese bemüht der Film gleich doppelt und stellt sie jeweils den Stärke behauptenden, aber dabei regelrecht neurotisch verletzlischen männlichen Antagonisten gegenüber.

**Darstellerische Kontraste: Tolnaes und Kortner.** Die Charakter-Divergenzen der Brüder sind immens: Auf der einen Seite der große, schlanke, charakterfeste, den Triebstau sublimierende Maharadscha, auf der anderen der lauernde, boshafte, zügellose Bhima. Entsprechend unterschiedlich sind die Darstellungen dieser beiden Figuren. Bhima wird verkörpert von Fritz Kortner, dem aufstrebenden Theaterstar, der zeitgleich am Berliner Staatstheater für Furore sorgt und nun mit artifizieller Übersteigerung und berserkerhafter Dynamik auch im Film Aufsehen erregt.<sup>13</sup> Von den vielen Schurkenrollen, die Kortner seit 1912 auf der Bühne und seit 1915 auch im Film gespielt hat und weiter spielen wird, ist die des Bhima eine besonders hervorstechende.

Während Tolnaes als Maharadscha kerzengrade, steif und aufrecht, also fast immer in einer vertikalen Linie agiert, legt Kortner seine Figur breit, geduckt, mit ausladenden, den Raum horizontal erschließenden Gesten an. Mit zugekniffenen Augen und einem spöttischen Zug um den Mund markiert er Bhimas lauerndes Intrigantentum auch mimisch breit. Mit jedem Zoll seines nicht sehr attraktiven Körpers markiert er den „Brunnenvergifter und [das] Überscheuschal“.<sup>14</sup> Im Gegensatz dazu agiert der gertenschlanke Tolnaes fast ausdruckslos, mit einem merkwürdig vereist wirkenden, eigentlich nur als Fläche präsenten Minenspiel. Der Regisseur Max Mack nimmt sich Zeit für Kortners übertreibende Gebärden des Abgefeynten und stellt sie als darstellerische Sensation aus, während er Tolnaes eher als statische Mittelpunktfigur im räumlichen Arrangement neutraler Halbtotales inszeniert. Mimische Variationen und die besonders grotesken Kortnerschen Gesichtsverzerrungen bringt Mack hingegen wiederholt nah und gelegentlich auch groß ins Bild, wohl wissend, dass hierin ebenso ein Schauwert für

<sup>12</sup> *Der Kinematograph*, Nr. 728, 30.1.1921.

<sup>13</sup> Kortners bekannteste Schurkenrolle am Theater war 1919/20 der Geßler in Leopold Jessners Inszenierung von Schillers *Wilhelm Tell*. Vgl. dazu die Kritiken in Günther Rühle (Hg.): *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik 1917–1933*. Frankfurt am Main 1988, S. 190–198. Zu Kortner gibt es zwar eine Reihe von Biografien und Spezialuntersuchungen, aber erstaunlicherweise keine film- und/oder theaterhistorische Gesamtdarstellung seines Werks. Die wichtigsten Referenzpublikationen sind noch immer Kortners Autobiografie *Aller Tage Abend* (München 1959) sowie der kommentierende Materialienband von Klaus Völker: *Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur* (Berlin 1987). Eine Untersuchung zu dem umfangreichen filmischen Werk Kortners steht aus.

<sup>14</sup> *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, Nr. 46, 1920, S. 2.

das Publikum zu finden ist wie in der Noblesse, die Tolnaes starr und förmlich darbietet. Die Variation von Nah- und Großaufnahmen mit den um 1920 noch oft vorherrschenden Halbtotalen gelingt Mack dabei recht flüssig. Das ist 1920 im deutschen Film noch nicht selbstverständlich.

Kortner spielt den Überschurken zwar gelegentlich spöttisch, aber kaum mit Selbstironie. Dazu steht der Schauspieler Fritz Kortner zu sehr im Banne seiner eigenen, ihm wohl bewussten Kraftmeierei und ihrer berechneten Wirkung der Auffälligkeit. Wann immer möglich zeichnet er auffallende Gesten und Gebärden in den Raum, wenn er sich etwa abrupt um 180 Grad wendet, quasi eine halbe Ausdruckschleife dreht. Kortner arbeitet mit vielen Unterstreichungsgesten, ballt die Faust oder krallt die Hände zusammen. Auch mimisch ist er überaktiv, hebt das Kinn und verzieht grotesk die Mundwinkel oder lässt die Augen weit aufquellen. Auf der Stirn betont er Intrige- oder Rachegeanken wie mit Ausrufezeichen. In der Schlussequenz bekommt er noch die Möglichkeit, eine menschliche Wandlung von beinahe expressionistischem Ausmaß zu spielen. Mit einer ungewöhnlich zarten Regung dankt Bhima seiner Retterin Sangia und streicht ihr einfühlsam über das Gesicht und die Augen. Mit einer Geste himmelwärts, die den Weg anzeigt, gehen die beiden ab. Sein Arm ist nun lang gestreckt, nicht mehr angewinkelt oder verkrampft, geballt oder verdreht; nicht mehr im artifiziellen Gestus, den Kortner sonst herausstellt.

**Projektionsfläche für das männliche Publikum.** Selten sah man ein ungleicheres Paar als die zarte Sangia und den grobschlächtigen Bhima. Was Gunnar Tolnaes und die von ihm verkörperte Figur des edlen Fremden für die Projektionen des weiblichen Publikums und insbesondere der Mädchen und jungen Frauen war, das bot weniger die blass und unakzentuiert bleibende Darstellung der Tänzerin durch Aud Egede Nissen. Es ist die Figur der schönen Sklavin Sangia in der sehr sinnlichen Verkörperung Erna Morenas, die besonders die männliche Klientel angesprochen haben dürfte. In der Exposition liegt sie, wie in vielen ihrer Filme seit 1913, als überaus feminines Versprechen lang ausgestreckt auf dem Diwan. Doch ihr sanftes Lächeln wirkt traurig, obwohl der Maharadscha, den sie liebt, ihr zärtlich über das Haar streicht. Sie würden ein schönes Paar abgeben, doch sie werden nicht zusammenkommen. Der Fürst ist in seinem männlichen Stolz gekränkt, der ihm wichtiger zu sein scheint als sein Edelmut und sein Liebesbegehren. Er ist deshalb ein ewig Liebe Suchender, der sich bei einem Auslandsaufenthalt in eine nur mäßig attraktive englische Tänzerin verückt, der Sangia nun dienen muss – eine Konstellation von fast masochistischem Ausmaß.

Das Weiblichkeitsbild der Sangia betont das filigran Weibliche wie auch das Fürsorgliche und Ausgleichende – und das in einer extrem zerrissenen persönlichen Situation, in der sich nicht wenige deutsche Familien nach Kriegsende ebenfalls befanden. Es erscheint also sowohl antiquiert wie auch aktuell. Die anmutig zarte Gestalt Erna Morenas, ihre tastenden Gesten, ihre filigrane Empfindsamkeit und

ihr melancholisches Lächeln formen eine atemberaubend schöne Hoffungsfigur. Es war gerade die intellektuelle männliche Kritik, die das begeisterte: Morena „wirkte geradezu wie eine Offenbarung, hatte letzte innere Reife, ein über-sinnliches Leuchten des Gesichts, beseelteste Hände“.<sup>15</sup> Die elegisch dargebotene Antinomie von Schönheit und Leid hatte bereits viele ihrer Rollen zwischen 1913 und 1918 ausgezeichnet.<sup>16</sup> Willy Haas sah in der Sangia nun sogar eine Verkörperung der Anima, der weiblichen Seele schlechthin: „Wundervoll die Morena. ‚Die einzigen Frauenaugen, die sprechen können‘, hat der große Peter Altenberg im Gespräch über sie gesagt. Diese Sprache: die märchenstille Sprache der dienenden Anmut; die beseelteste, weichste, melodisch-süßeste Sprache, die irgendeine Filmkünstlerin in Deutschland spricht; manchmal fast herüberglänzend wie aus einer anderen Welt.“<sup>17</sup>

Haas war regelrecht geblendet von Morenas Anmut und Demut, dabei vor allem von ihrem Augenspiel, das den Blick nach innen öffnete. Er übersah dabei, dass gerade in dieser süßlichen Sprache des weiblichen Versprechens von Hingabe bis zur Selbstaufgabe ein einseitiges Frauenbild quasi mit Zuckerguss überzogen und konserviert wurde. Das galt ebenso für den stark, edel und aufrecht, verletzlich und geheimnisvoll anmutenden Orientfürsten. Natürlich hatten solche Vorstellungen der Geschlechterrollen nichts oder wenig mit der tatsächlichen Erfahrungswelt der Zuschauer zu tun, doch wirkten sie als romantisches Traum- und Wunschbild in die Geschlechterbeziehungen der Wirklichkeit hinein.

DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA III. Teil bedient – wie schon die dänischen Vorläuferfilme – ebenso punktgenau wie unverblümt die Fantasien und Projektionsflächen des Publikums. Wichtigste Bindeglieder sind die durch das exotische Sujet ermöglichten Übersteigerungen romantischer Liebesvorstellungen sowie die erotische Ausstrahlung der Hauptfiguren Tolnaes und Morena, wobei bereits vorhandene Star-Images gezielt einbezogen wurden. Relativ ungewöhnlich sind die extremen Charakter-Divergenzen und Verwicklungen, die nur durch märchenhaft verklärte Happy Ends aufzulösen waren. Letztere dürften auch im Dienste der Wiederherstellung familiärer und damit gesellschaftlicher Ordnungen gestanden haben. Die Heilung selbst extremster Geschlechtergegensätze scheint auch der Wiederherstellung des durch traumatische Kriegserfahrungen erschütterten männlichen Selbstbewusstseins zu dienen. In exotischen Traumwelten – so die Behauptung vieler exotischer Melodramen der Nachkriegszeit – funktionieren die diametral unterschiedlichen, sich dabei aber am Ende glücklich komplementär fügenden Geschlechterrollen doch noch bzw. wieder.

<sup>15</sup> *Film-Tribüne*, Nr. 5, 1921, S. 13.

<sup>16</sup> Vgl. zu früheren Rollen Jürgen Kasten, Ursula von Keitz u. a.: *Erna Morena*. München 2005, S. 11–79.

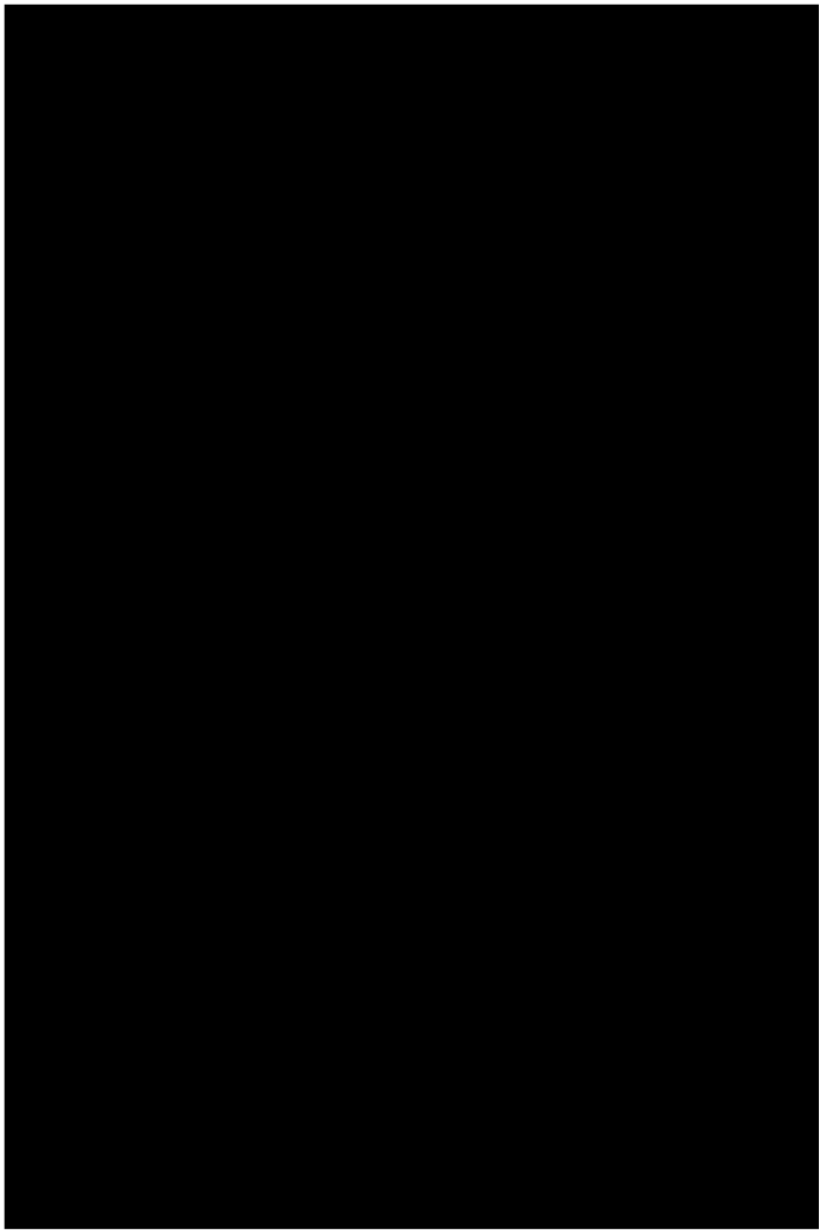
<sup>17</sup> *Film-Kurier*, 21.1.1921.

### **DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA, III. TEIL**

Deutschland 1920/21 / **Produktion:** Projektions AG Union (PAGU) im Ufa-Konzern, Berlin / **Regie:** Max Mack / **Drehbuch:** Marie Luise Droop, Adolf Droop / **Kamera:** Günther Krampf / **Bauten:** Stefan Lhotka / **Darsteller:** Gunnar Tolnaes (Narada, Maharadscha von Odhapur), Fritz Kortner (Bhima, sein Bruder), Erna Morena (Sangia, eine indische Sklavin), Aud Egede Nissen (Ellen Esmond, eine englische Künstlerin), Leopold von Ledebur (Konsul), Eduard Rothauser (Martino, Impressario), Emil Rameau (Naradas Vater), Adolf Klein (ein Maharadscha), Albert Paulig (Hotelportier) / **VERLEIH:** Universum Film-Verleih GmbH, Berlin / **DREHZEIT:** November 1920, Messter-Atelier, Berlin-Tempelhof / **ZENSUR:** II.1.1921, Film-Prüfstelle Berlin B.1055, 35 mm, 5 Akte, 1952 m / **Uraufführung:** 20.1.1921, Union-Theater, Kurfürstendamm, Berlin

**Kopie:** Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin, 35mm, s/w, 1.943 m

**Anmerkung:** Die Kopie wurde 1973 von Gosfilmofond Moskau an das damalige Staatliche Filmarchiv der DDR übergeben.



WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE (Fotos aus der Kopie des Bundesarchiv-Filmarchivs: Jeanpaul Goergen)

Jeanpaul Goergen

## Handkamera als Weltanschauung

Walter Frentz als filmender Kajakfahrer 1931/32

FilmDokument | 13, 20. April 2009

Die Beachtung, die der Kameramann und Regisseur Walter Frentz (1907–2004) in jüngster Zeit vornehmlich als „Auge des Dritten Reiches“ sowie „Hitlers Kameramann und Fotograf“<sup>1</sup> erfuhr, hat leider den Blick auf seine vielbeachteten Anfänge als Filmamateur in den letzten Jahren der Weimarer Republik verstellt. Die Umkopierung des von mir im Bundesarchiv-Filmarchiv entdeckten Kajaksportfilms *WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE* von 1932 ermöglicht es nun, Frentz' ersten auf 35mm gedrehten Film anhand einer hervorragend überlieferten Kopie angemessen zu bewerten. Der Film ist zwar seit längerem auf VHS erhältlich, allerdings nur in einer unvollständigen und wenig kontrastreichen Fassung.<sup>2</sup>

Walter Frentz' Anfänge als Foto- und Filmamateur lagen in der „Subkultur des Kajaksports“.<sup>3</sup> Als Student der Elektrotechnik an der Technischen Hochschule München beteiligte er sich im Sommersemester 1928 an der Gründung des Hochschulrings Deutscher Kajakfahrer (HDK) und amtierte in der Folgezeit als deren 1. Schriftführer.<sup>4</sup> Fotos seiner Wasserwanderungen erschienen in *Fluß und Zelt* sowie in *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, der Zeitschrift des Deutschen Kanu-Verbandes, in dem auch der HDK Mitglied war. Sie fallen weniger durch die Motivwahl als durch ihren dynamischen Bildaufbau und ein sicheres Gespür für Situationen und Stimmungen auf. Bald folgten erste öffentliche Auftritte. Am 25. Januar 1930 hielt Frentz an der Technischen Hochschule Berlin unter dem Motto „Lose Bilder aus einem Fahrtenbuch“ einen ersten Diavortrag über seine Kajakwanderungen.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Hans Georg Hiller von Gaertringen (Hg.): *Das Auge des Dritten Reiches. Hitlers Kameramann und Fotograf Walter Frentz*. München, Berlin, o.J. [2006].

<sup>2</sup> Kanuexpedition 1932. Erstbefahrung der Tara. Wildwasserfahrt durch die Schwarzen Berge von Walter Frentz und Wildes Bergland Hellas. Auf dem Aspropotamos von Walter Frentz. VHS. Oberschleißheim: Pollner Verlag, o.J.

<sup>3</sup> Matthias Struch: Walter Frentz – der Kameramann des Führers, In: Hiller von Gaertringen (Hg.): *Das Auge des Dritten Reiches*, S. 15–42, hier S. 15. Dieser biografischen Skizze verdanke ich die Hinweise auf die Veröffentlichungen der Kajaksportler.

<sup>4</sup> *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 6, 9.2.1929, S. S43. Vgl. auch Frentz' „Aufruf zur Mitarbeit“ in *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 8, 23.2.1929, S. S93.

<sup>5</sup> Vgl. *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 3, 18.1.1930, S. A17.

Um 1929 begann Frenz auch zu filmen; ein Mitstudent hatte ihm eine 16mm-Kamera überlassen.<sup>6</sup> Über die Anfänge der Filmproduktion im Hochschulring Deutscher Kajakfahrer und Frenz' Anteil daran ist allerdings kaum etwas bekannt. Ende Oktober 1930 müssen aber bereits mehrere Filme vorgelegen haben, denn in einer Ankündigung zu einem Großringtreffen zu Pfingsten 1931 in Prag wird die „Vorführung sämtlicher HDK.-Wildwasserfilme“<sup>7</sup> in Aussicht gestellt. Es fällt auf, dass Kanu- und Kajakfahrer besonders oft filmten: Zwischen 1923 und 1939 realisierten sie rund zwei Dutzend dokumentarische Filme über ihren Sport, so dass man Kanu- und Kajakfilme durchaus als Subgenre des Sportfilms bezeichnen kann.<sup>8</sup>

Im September 1930 war Frenz mit vier Kameraden und seiner Schmalfilmkamera sechs Wochen lang in Jugoslawien unterwegs.<sup>9</sup> Anfang Januar 1931 stellte er in der Aula der Technischen Hochschule Berlin Lichtbilder sowie einen Film von dieser Fahrt vor. Zu sehen waren „Sloweniens prächtige Alpenseen, Hochwasserfahrten auf der Save, kultureiche Städten der Adria, muslimisches Leben reiner als im Orient, einsame Wildflußschluchten und großartige Cañons.“<sup>10</sup> Hier zeigte sich bereits Frenz' Handschrift, über die Aufnahmen der Kajakfahrten hinaus auch Land und Leute in die dokumentarische Erzählung einzubeziehen. Der ebenfalls durch Fotos und Schmalfilme hervorgetretene Kajakfahrer Franz Schulhof kritisierte zwar einige Aufnahmen als „technisch nicht einwandfrei“, lobte aber insgesamt „das hervorragende Einfühlen“ in die Eigenart der Landschaft.<sup>11</sup> Im Laufe des Jahres zeigte Frenz seine Aufnahmen auch bei Werbeveranstaltungen für den Kajak sport in Göttingen, Hamburg, Ljubljana und Zagreb.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Frenz' Biografie unter <http://www.walter-frenz.de/main.swf> (28.2.2012). Es handelte sich um eine Kamera mit drei Objektiven, vermutlich eine Cine Nizo 16 D3. Frenz benutzte auch die 1932 herausgekommene Movikon 16 von Zeiss Ikon, die er in der ARD-Dokumentation *DAS AUGE DES KAMERAMANNES* (1992, R: Jürgen Stumpfhaus) vorstellte. Vielen Dank an Karl Stamm für diesen Hinweis.

<sup>7</sup> *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 43, 25.10.1930, S. A436.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., Nr. 45, 8.11.1930, S. A445 f. Auch der Ruderverband unterhielt eine eigene Filmproduktion. Vgl. *Wassersport*, Nr. 1, 7.1.1932, S. IV: Anzeige (Filme des Deutschen Ruderverbandes). Der Deutsche Kanu-Verband unterhielt ein Lichtbild- und Filmamt und veröffentlichte auch Ratschläge über die Organisation von Film- und Lichtbildabende. Vgl. *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 37, 3.12.1932, S. A 320. Auch der Deutsche Ruderverband rief seine Mitglieder zum Anlegen von gefilmten Vereinschroniken auf. Vgl. Bruno J. Mittelstraß, Wilim Schroeder: Filmen Sie ihren Sportbetrieb! Das Werbemittel der Zukunft. In: *Wassersport*, Nr. 37, 15.9.1932, S. 750.

<sup>9</sup> Walter Frenz: *In den Schluchten Europas*. Stuttgart 1952, S. 127.

<sup>10</sup> *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 2, 17.1.1931, S. A10.

<sup>11</sup> F. Schulhof: Jugoslawienfahrt im Kajak. In: Ebd., Nr. 10, 4.4.1931, S. A86. Schulhof schreibt den Film Oskar Bernhardt zu; Ankündigungen im amtlichen Teil von *Kanu-Sport und Faltboot-Sport* dagegen Walter Frenz.

<sup>12</sup> Ebd., Nr. 12, 18.4.1931, A106; Nr. 13, 25.4.1931, S. A119; Nr. 15, 9.5.1931, S. A143; Nr. 24, 11.7.1931, S. A222.

**Wildwasserparadiese.** Anfang 1932 gelangte der in Gemeinschaftsarbeit mit seinen Ruderfreunden realisierte Schmalfilm **WILDWASSERPARADIESE ÖSTERREICH UND JUGOSLAWIEN** in den Verleih. Es war der erste Film des HDK, der von der Film-Prüfstelle zensiert und freigegeben wurde und somit auch öffentlich vorgeführt werden durfte. Der mit rund 73 Minuten Laufzeit beinahe programmfüllende Schmalfilm wurde direkt vom HDK über Walter Frenz verliehen.<sup>13</sup> Die Zeitschrift *Kanu-Sport und Faltboot-Sport* stellte **WILDWASSERPARADIESE ÖSTERREICH UND JUGOSLAWIEN** stets als Frenz-Reischauer-Film vor. Der Breslauer Arzt und HDK-Angehörige Fritz Reischauer (1896–1963) steuerte in der Tat einen Teil der Aufnahmen bei. Die Zulassungskarte der Film-Prüfstelle weist aber einzig Walter Frenz als verantwortlich für die Gesamtbearbeitung aus. Am 3. Februar 1932 zeigte der HDK den Film in einer öffentlichen Veranstaltung vor 1.100 Zuschauern im neuen Physik-Hörsaal der Technischen Hochschule Berlin.<sup>14</sup> Noch 1936 erinnerte sich der *Film-Kurier* an einen Film „ohne Handlung, ohne ‚Faden‘ und Verwicklung“ und schwärmte von einer Stunde „der absoluten filmischen Steigerung um das Thema ‚Wasserparadiese‘.“<sup>15</sup>

**WILDWASSERPARADIESE ÖSTERREICH UND JUGOSLAWIEN** war offenbar eine gelungene Mischung aus belehrenden und touristischen Bildern, durch Zeitlupen und Trickzeichnungen ergänzt. Frenz und Reischauer zeigten „systematisch in Zeitlupenaufnahmen die beinahe an das Artistische grenzende Wildwassertechnik der modernen Wildwasserspezialisten. Genaue Trickzeichnungen unterstreichen das Wesentliche dieser Technik. [...] Der in Österreich gedrehte Teil des Filmes bringt vorwiegend sensationelle Wildwassertechnik auf erstbefahrenen und bekannten Wildflüssen. Der zweite Teil versetzt uns mitten in den Orient. Über die gleißende Adria, durch die geheimnisvolle Herzegowina, führt uns die Kamera nach Sarajevo. Unerhört schöne Aufnahme vom Leben der Muslime auf dem Bazar, in der Moschee und auf den Straßen.“<sup>16</sup>

Auch ein Bericht von der Uraufführung in Breslau schreibt Frenz das Hauptverdienst an dem Film zu. Der Film beweise, „welch sicheren Blick er für die Schön-

<sup>13</sup> Voranzeige! Der neueste Schmalfilm des HDK. In: *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 37, 21.11.1931, US3. Im Oktober 1932 gab Frenz den Filmverleih wegen „zu starker Arbeitsanhäufung“ ab. Vgl. ebd., Nr. 34, 22.10.1932. Ab Ende 1933 wurden die HDK-Filme vom Lichtbild- und Filmamt des Deutschen Kanuverbandes verliehen. Noch Anfang der 1950er Jahre konnte eine 40-minütige Fassung über Walter Frenz ausgeliehen werden. Erwin Nikolai: *Sportfilm-Katalog 1952/53 (Schmalfilm und Normalfilme) nach dem Stande vom Oktober 1952*. Hilden 1953, S. 70. Der Film gilt heute als verschollen.

<sup>14</sup> Vgl. *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 2, 23.1.1932, S. A13. Vgl. Frenz: *In den Schluchten Europas*, S. 32. Für die Großbildprojektion des 16mm-Films verwendete man einen neuentwickelten Siemens-Projektor.

<sup>15</sup> Rund um Leni Riefenstahls Olympiafilm. Köpfe an der Kamera. II. Walter Frenz. In: *Film-Kurier*, Nr. 159, 10.7.1936.

<sup>16</sup> *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 2, 23.1.1932, S. A10. Vier Abbildungen in Nr. 23, 4.7.1931, S. 264f.

heiten der Natur und des Kajaksportes im besonderen besitzt [...]. Ganz fabelhaft seine Zeitlupenaufnahmen, wie auch die sicheren Bildschnitte, die seine Phototechnik beweisen und den geschulten Blick für das Wesentliche erkennen lassen.“<sup>17</sup> Die Regie-Einfälle der HDK-Kameraleute „könnten in den Ateliers einer Ufa nicht besser gemacht werden. [...] Von ganz großer Wirkung ist das schlichte Bild der gegen das Abteifenfenster prasselnden Regentropfen auf der Heimfahrt.“<sup>18</sup> Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht erkannte *WILDWASSERPARADIESE ÖSTERREICH UND JUGOSLAWIEN* als Lehrfilm für Hochschulinstitute für Leibesübungen an und lobte die schönen Landschaftsaufnahmen sowie die volkskundlich interessanten Aufnahmen.<sup>19</sup> Der Film lief mit Erfolg auch in Österreich, Ungarn und den USA.<sup>20</sup> Offenbar existierte aber nur eine einzige Vorführkopie; für einen Sportfilmwettbewerb im Rahmen der Olympischen Spiele 1932 in Los Angeles stellte der HDK daher zusätzlich eine englische Fassung her.<sup>21</sup>

Zusammen mit Reischauer realisierte Frenz 1931 noch die Schmalfilme *PFINGSTRINGFAHRT AUF DER MOLDAU* 1931 und *GROSSE DRESDNER KANUREGATTA UND ERSTE MITTELDEUTSCHE HOCHSCHULMEISTERSCHAFTEN IM FALTBOOT* 1931, die vermutlich eher Berichtscharakter hatten.<sup>22</sup> Nicht auszuschließen ist, dass er auch an dem vom Berliner Ring des HDK produzierten Film *D'SCHEIBUM* (1934) mitarbeitete.<sup>23</sup>

**Durch Felsendome.** 1932 produzierte der HDK mit *DURCH FELSENDOME ZUM MITTELMEER* einen weiteren langen Frenz-Reischauer-Film,<sup>24</sup> der ebenfalls der Film-Prüfstelle vorgelegt wurde. Der rund 53-minütige Schmalfilm handelte von der „ersten Bezwingung der engsten Schlucht Europas, dem Grand Cañon de

<sup>17</sup> *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 4, 20.2.1932, S. A36.

<sup>18</sup> Ebd., Nr. 5, 5.3.1932, S. A39.

<sup>19</sup> Vgl. *Mitteilungen der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht*, Nr. 8/9, 1.4.1932, S. 35.

<sup>20</sup> Vgl. *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 19, 11.6.1932, S. A168.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., Nr. 25, 23.7.1932, S. A232 und Frenz: *In den Schluchten Europas*, S. 32.

<sup>22</sup> Vgl. *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 13, 30.4.1932, S. A116. Frenz nahm diese Arbeiten in einer 1982 veröffentlichten „Kajak-Filmologie“ nicht auf. Vgl. Walter Frenz: Vom Kajakfahrer zum Kameramann, eine „Kajakologie“. In: *Kanusport*, H. 17, 1.9.1982, S. 359f. Die Filme sind nicht überliefert.

<sup>23</sup> Zensur: 6.2.1934, Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 35654, 16mm, 159 m. „Durch Zeichnungen und praktische Beispiele weiht der Film in die Künste des Wildwasserfahrens ein, wirkt aber andererseits durch seine Lebendigkeit und seine guten Landschaftsaufnahmen absolut nicht wie ein trockener Lehrfilm.“ (*Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 8, 24.3.1934, S. A62). Eine Kurzbeschreibung des Films mit einem Foto von Walter Frenz in *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 35, 16.12.1933, S. 378. Der Film ist nicht erhalten.

<sup>24</sup> Vgl. Walter Frenz: *Durch Felsendome zum Mittelmeer*. In: *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 3, 4.2.1933.

Verdon, und dem bisher unerforschten, zugleich aber imposantesten Wildfluß der Westalpen, der gefällreichen Duranca“<sup>25</sup> im April 1932. Stärker noch als in WILDWASSERPARADIESE bezogen Frentz und Reischauer „Land und Leute, Sitten und Gebräuche“<sup>26</sup> in die Handlung ein. Der *Hamburger Anzeiger* feierte DURCH FELSENDOME ZUM MITTELMEER als „ein Stück echter Filmkultur, für den Schmalfilm vielleicht die erste wirklich klassische und für jedes Archiv reife Arbeit.“ Ausschlaggebend dafür sei, „mit welchem fast genialen Blick eine einzigartige Gebirgslandschaft eingefangen wurde. Es geht hier also [...] um die Bestätigung eines aus der sportlichen Schmalfilmarbeit erwachsenen ungewöhnlichen filmischen Könnens.“<sup>27</sup>

Diese Linie wird Frentz bei seinem am 3. Januar 1933 uraufgeführten Kinofilm WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE über die Erstbefahrung der Tara in Montenegro weiterführen.<sup>28</sup> Es war sein erster Film, den er nicht mehr für den HDK, sondern in eigener Produktion realisierte.<sup>29</sup> Die Zulassungskarte der Film-Prüfstelle weist Curt Oertel und Rudolf Bamberger als Produzenten aus<sup>30</sup> – zwei Filmemacher, die selbst an Filmen arbeiteten, die vorrangig vom Bildlichen und einem künstlerischen Kamerablick her konzipiert waren. Glaubt man der Zeitschrift *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, so handelte es sich um einen Auftragsfilm der Deutschen Universal, die den Film auch im Verleih hatte.<sup>31</sup> Sie habe ihn, so erinnerte sich Frentz, der Ufa „weggeschnappt“.<sup>32</sup>

**Mit dem Kinamo unterwegs.** In WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE filmte Walter Frentz zum ersten Mal auf 35mm-Normalfilm.<sup>33</sup> Noch Anfang der

<sup>25</sup> Staelin: Filmproduktion 1932. In: Ebd., Nr. 37, 3.12.1932, S. A328. Vgl. Walter Frentz: Durch Felsendome zum Mittelmeer. In: Ebd., Nr. 3, 4.2.1933, S. 29–31.

<sup>26</sup> Kramer: Uraufführung des Frentz-Dr. Reischauer-Filmes Durch Felsendome zum Mittelmeer in Breslau. In: *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 2, 21.1.1933, S. A10.

<sup>27</sup> Erich Lüth im *Hamburger Anzeiger*, zit. n. dem Abdruck in *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 8, 1.4.1933, S. A76. Der Film konnte noch Anfang der 1950er Jahre über Walter Frentz ausgeliehen werden. Vgl. Nikolai: *Sportfilm-Katalog 1952/53*, S. 70. Heute gilt er als verschollen.

<sup>28</sup> Pionierarbeit des HDK im Jahre 1932. In: *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 3, 4.2.1933, US3. Die Expedition fand im August 1932 statt.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., Nr. 37, 3.12.1932, S. A 328.

<sup>30</sup> Bundesarchiv-Filmarchiv.

<sup>31</sup> Hus.: Kajaksport im Tonfilm. In: *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 2, 21.1.1933, S. 15f, hier S. 15.

<sup>32</sup> Frentz: Vom Kajakfahrer zum Kameramann, eine „Kajakologie“, S. 360; Frentz: *In den Schluchten Europas*, S. 33.

<sup>33</sup> Frentz war nicht der einzige Kajakfahrer, der seine Fahrerlebnisse auf 35mm festhielt und ins Kino brachte. Bereits 1927 hatte der Hamburger Sportamateur W. F. Eddebüttel den Film IN SONNE, WIND UND WELLEN (Zensur: 24.2.1927, Prüfnummer 15078, 35mm, 2.048 m

1960er Jahre erinnerte er sich voller Begeisterung an den damals benutzten Kinamo-Apparat: „Diese älteste deutsche 35mm-Handkamera [...] war und erlaubte eine andere ‚Weltanschauung‘“<sup>34</sup>

Der Kinamo der Ica AG in Dresden war 1921 als Handkamera für Filme im 35mm-Format in den Handel gekommen.<sup>35</sup> Um 1924/25 erhielt er ein Federwerk und konnte somit ohne Stativ, direkt aus der Hand bedient und geführt werden.<sup>36</sup> Der Film wurde in einer praktischen, bei Tageslicht einsetzbaren Kassette mit 25 Meter 35mm-Film geliefert. Ab 1926 führte die aus den Fotounternehmen Ica, Contessa-Nettel, Goerz und Ernemann neu gebildete Zeiss-Ikon AG die Produktion weiter. Der nur drei Kilogramm wiegende Kinamo N 25<sup>37</sup> entwickelte sich rasch zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel auch für professionelle Kameramänner. Der Filmamateur nutzte ihn ebenso wie die Vertreter der Filmavantgarde. Mit dem Kinamo bekamen sie eine preiswerte und zuverlässige Kamera an die Hand, die mit ihrer Beweglichkeit eine neue Ästhetik des Unmittelbaren ermöglichte.

Anzeigen platzierte Zeiss-Ikon auch in *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*; der Kinamo N 25 wurde 1930 mit dem Slogan „Den rechten Augenblick erfassen!“ angepriesen.<sup>38</sup> Nach der erfolgreichen Uraufführung von *WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE* bedankte sich Frentz überschwänglich beim Hersteller: „Ich hatte keine Zeit mehr vor der Abreise, den Apparat zu prüfen, wie ich überhaupt nie zuvor Normalfilmaufnahmen gedreht hatte. [...] Sämtliche Aufnahmen wurden aus freier Hand gemacht, ausgenommen zwei Szenen, die länger als 6 m werden mußten und daher von Hand zu drehen waren. Eine schwere Kamera mitzunehmen, war, abgesehen davon, daß keine zur Verfügung stand, unmöglich, da sie im Heck eines Kajaks untergebracht werden mußte, denn der Tara-Fluß, den wir erstmalig durchfuhren, führt durch eine 50 km lange, 1.200 m hohe weglose Schlucht, die noch nie in ihrer ganzen Länge von zivilisierten Menschen durchquert wurde und deren wundervolle Landschaftsbilder daher bisher noch völlig unbekannt waren. [...] Niemand glaubte, die Aufnahmen seien nur mit einem einzigen Handapparat, dem Kinamo, gemacht, und

bzw. 812 m) herausgebracht. In einer Kurzfassung schaffte er es sogar ins Vorprogramm der Ufa-Kinos. (Vgl. *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 39, 28.9.1929, S. S358).

<sup>34</sup> Walter Frentz: Fahraufnahmen – nicht nur beim Spielfilm. In: *Der Kameramann*, Nr. 11, 1961, S. 215.

<sup>35</sup> Vgl. Michael K. Buckland: *Vom Mikrofilm zur Wissensmaschine: Emanuel Goldberg zwischen Medientechnik und Politik*. Berlin 2010; Ralf Forster: Der Kinamo. Emanuel Goldbergs entfeselte Kamera. In: *Filmblatt*, Nr. 46/47, Winter 2011/12, S. 3–14.

<sup>36</sup> *Zeiss Ikon Hauptliste über Projektions-Apparate, Vergrößerungs-Apparate, Epidiaskope, Groß-Schulgeräte, Kino-Kameras, Kino-Projektoren, Zubehörteile zu allen diesen Apparaten ... 1930/31*. Liste P 446. Dresden 1931, S. 60.

<sup>37</sup> „N“ bezieht sich auf 35mm-Normalfilm, „25“ auf die Filmlänge in der Kassette.

<sup>38</sup> Vgl. *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 30, 26.7.1930, S. A323.

niemand glaubte, daß alles aus der Hand gedreht sei, ebensowenig wie, dass es mein erster Normalfilm-Versuch war. Der Ausschuß war sehr gering, so daß der Film sogar als Kulturfilm über 700 m lang wurde.“<sup>39</sup>

**Erlebnis Kajakfahrt.** WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE ist nicht nur ein Sport-, sondern auch ein Expeditionsfilm. Expeditionsfilme berichten von oft abenteuerlich verlaufenden Reisen, die in kaum erforschte und daher auch gefahrenreiche Gegenden führen. Dem Genre zu Grunde liegt der Mythos vom unberührten Territorium; der Kameramann schießt seine bisher nie gesehenen Bilder wie die Jäger die seltenen Tiere. Seine Dramaturgie bezieht er aus der Vorbereitung und dem Ablauf der Reise. Meist visualisieren Trickkarten den Reiseweg. Da die Reisen von der „zivilisierten“ Welt in unterentwickelte, „primitive“ Gegenden führen, dominiert der imperialistische Blick auf die als geringwertig eingeschätzten Kulturen. Häufig siegt die Vorliebe für Exotisches über die Darstellung des Alltags, das Oberflächliche über eine intensive Auseinandersetzung mit dem Anderen. Auch Frenzt stellte seine Filmaufnahmen von der Erstbefahrung der Tara in einen Diskurs des Eroberns und Eindringens in eine unberührte Natur: „Diese einsame Schluchtenwelt sollte zum Mittelpunkt unseres Kajaksporfilmes werden, in welchem Bilder gezeigt werden, die noch nie ein Mensch zu zeigen imstande war, weil die oft unbegehbaren Felswände keinen Fremdling in ihrem Reich duldeten. Der Wildfluß ist der einzige ‚Weg‘, dessen Schwierigkeiten sich jedoch gegen den Ausgang des Canons bis zu den Grenzen des Möglichen steigern. Wer also filmen will, muß zu der Kamera auch den Wildfluß meistern.“<sup>40</sup>

Der mit 26 Minuten für einen Kulturfilm im Kino-Vorprogramm ungewöhnlich lange Film ist klar gegliedert. Eine gleich lange Ouvertüre und eine Coda rahmen den Mittelteil, der das eigentliche Wildwasserabenteuer schildert. Der erste Teil (ca. 6'45") stellt drei junge Männer vor, wie sie den Plan fassen, die Tara zu befahren, zeigt die Anreise nach Sarajewo und den Transport der Kajaks nach Montenegro, dem „Land der Schwarzen Berge“, bis zum Einstieg in die Schlucht. Der etwa doppelt so lange Mittelteil (ca. 11'45") dokumentiert die Befahrung der Tara. Der letzte Teil (ca. 6') lässt den Film mit Eindrücken aus Mostar, der Bucht von Kotor sowie aus Dubrovnik ausklingen. Der Film ist mit einer von Fritz Wenneis komponierten Begleitmusik unterlegt; ein Sprecher kommentiert die Handlung.

WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE beginnt mit hellen Lichtreflexen auf leicht gekräuseltem Wasser – ein halbabstraktes Motiv, das auch gerne von der deutschen Filmavantgarde eingesetzt wurde. Frenzt benötigt nur wenige Einstellungen, um das Ziel des Films vorzustellen. Drei Studenten freuen sich

<sup>39</sup> Rund um Leni Riefenstahls Olympiafilm. Gedreht hatte Frenzt 1.150 Meter.

<sup>40</sup> Walter Frenzt [Vorbemerkung zu]: Hannspeter Klink: Wildwasserfahrt durch die Schwarzen Berge. In: *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 2, 21.1.1933, S. 15–18, hier S. 17.

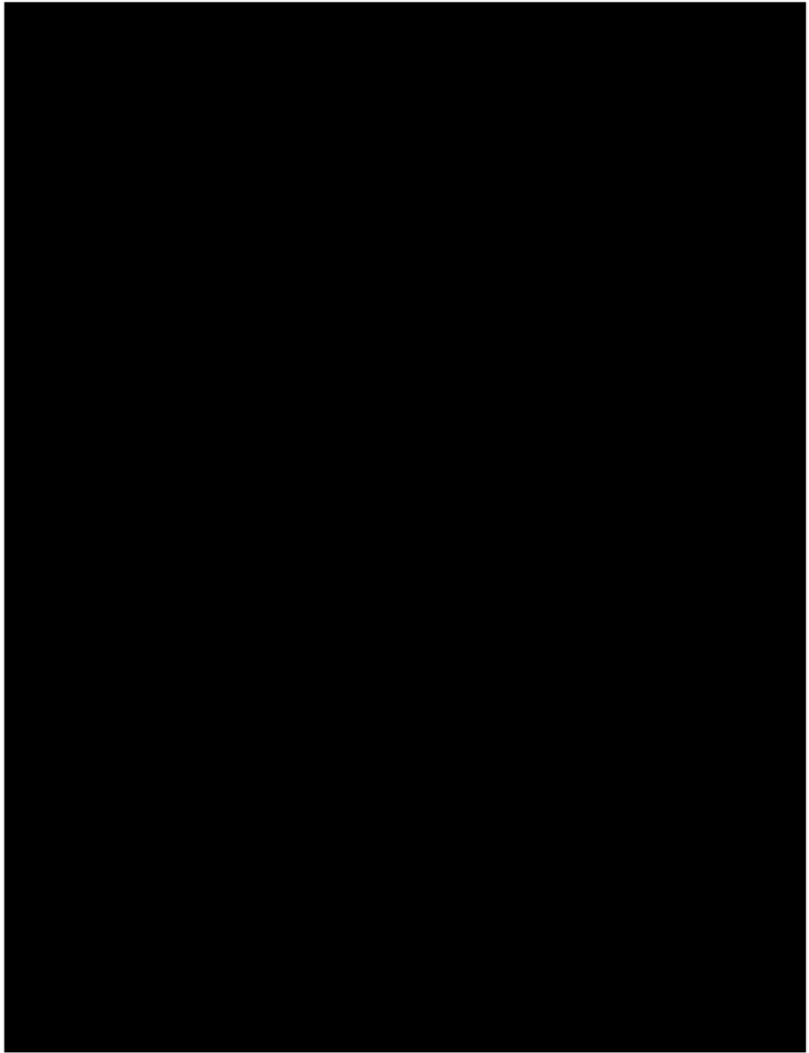
auf die Tour; es werde Zeit, dass sie wieder aus der Stadt herauskommen, sagt einer. Auf einer Parkbank beugen sie sich über die Landkarte. Mit dem Finger zeichnet einer die Zugfahrt bis nach Sarajevo nach. Dann werden sie bereits im Abteil von den Rufen „Sarajevo“ geweckt; das Bahnhofsschild bestätigt ihnen, dass sie angekommen sind.

Die drei Kajakfahrer schlendern durch den Basar von Sarajevo. Frenzt' Kamera übernimmt ihren touristischen Blick auf die für sie fremde Welt. Kritisch prüfen sie eine Wassermelone, blicken tiefverschleierten Frauen nach, beobachten einen Fez-Macher, probieren seine Filzhüte und bewundern die Fertigkeit der Blechschläger (Abb. S. 55, oben). Ältere Männer schlendern durch die Straßen, in Nahaufnahme fokussiert die Kamera ihre kunstvoll geflochtenen Lederschuhe. Mit diesen Straßenszenen greift Frenzt Motive auf, die er bereits im Jahr zuvor zusammen mit Reischauer in *WILDWASSERPARADIESE* dokumentiert hatte. Die meisten Einstellungen sind als kleine Schwenks angelegt: Sei es, dass Frenzt den Menschen auf der Straße folgt oder dass er Arbeitsvorgänge nachvollzieht. Diese Schwenks gleichen auch die leichte Unruhe aus, die sich beim Führen des Kinamo ohne Stativ nicht ganz vermeiden ließ. Eine Totale über den Fluss Miljacka beschließt diese Sequenz. Der Sprecher erklärt, warum ein Film über eine Wildwasserfahrt derart ausführliche Aufnahmen von Land und Leuten enthält: „Kajakfahren heißt nicht allein Sporttreiben, nicht allein Höchstleistungen erzielen, sondern Kajakfahren heißt vor allem Wandern. [...] Da gibt es immer wieder Neues zu sehen, andere Lebensgewohnheiten, andere Sitten. Wir bekommen Einblick in das Dasein anderer Völker, ihren Alltag, ihre Arbeit.“

In einer Zwischensequenz beugen sich die Kajakfahrer über eine Landkarte von Montenegro und stellen den 35 km langen Fußweg bis zur Einstieg in die Tara-Schlucht vor: Aufnahmen, die mit Stativ und Selbstauslöser gemacht wurden, da nun auch Frenzt im Bild zu sehen ist.

Die Sequenz über den beschwerlichen Marsch von Sarajevo bis zur Tara beschließt den ersten Teil des Films. Zusammen mit Einheimischen verladen die Studenten die Faltboote und den Proviant auf drei Lastpferde. Die Wanderung führt über die „Schwarzen Berge“, vorbei an einsamen Bauerngehöften und durch kahle Wälder. An der Tara angekommen, werden die Kajaks über einen Steilhang zum Fluss hinuntergelassen. Erneut tönt der Kommentar: „Kajakfahren heißt kämpfen – nicht nur mit dem rauschenden Wildfluss, sondern mit allen Widerständen, die sich entgegen stellen. Kämpfen, um eines Zieles willen.“

Die Mittelsequenz des Films und eigentliche Wildwasserfahrt beginnt mit einem Schwenk von einer Holzbrücke hoch über der Schlucht auf die abliegenden Kajakfahrer. Für die nächste Einstellung ist Frenzt zur Brücke hochgestiegen, um die Montenegriner aufzunehmen, wie sie zum anderen Brückengeländer laufen, um die Kajakfahrer weiter beobachten zu können. Die dritte Einstellung zeigt die Kajakfahrer vor steil abfallenden Felswänden; sie ist leicht erhöht vom Ufer aus aufgenommen. Dann filmt Frenzt vom Kajak aus seine vor ihm fahrenden Kameraden und schwenkt erneut auf die Felswände. Es ist dieser ständige



WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE (1932)

Perspektivwechsel, der die besondere Qualität der Aufnahmen ausmacht. Dazu musste Frenz immer wieder an Land, um entweder vom Ufer oder von einer noch höher gelegenen Position aus zu filmen. Verhältnismäßig wenige Aufnahmen entstanden dagegen aus der Perspektive des Kajakfahrers. Frenz ist kein Freund von sehr kurzen Einstellungen; er setzt sie nur selten ein. Im Durch-

schnitt dauert eine Einstellung im ersten Teil sechs, im Rest des Films neun Sekunden.

Drei Einstellungen sind deutlich länger und dauern zwischen 22 und 37 Sekunden. Frentz stieg für diese Bilder sehr hoch, um Eindrücke von der Tiefe der Schlucht sowie der Fahrt durch eine gefährliche Enge zwischen dicken Felsbrocken und einem mächtig aufstrebenden Wasserfall einzufangen. Diese Aufnahmen musste er kurbeln, da der Federaufzug des Kinamo nur 6 m Film durchzog. Sie sind ein Beleg dafür, wie filmisch Frentz dachte und wie er weder Aufwand noch Mühe scheute, um wirkungsvolle Einstellungen zu finden.

Klug wechseln Passagen, in denen die Kajakfahrer ruhig dahingleiten oder sich an kleinen Wasserfällen erfrischen (Abb. S. 55, Mitte), mit dramatischeren Stellen von Stromschnellen und Schwällen, dem Unterqueren riesiger Mühlräder und dem Transport der Kajaks über das felsige Ufer, wo angestaute Baumstämme die Weiterfahrt unmöglich machen. Diese Komposition verleiht dem Film Rhythmus und verhindert, dass die Darstellung der Fahrt eintönig wirkt.

Schließlich ist Mostar erreicht; die Kajakfahrer unterqueren die historische Brücke. Auch hier begibt sich Frentz wieder auf die Brücke, um die Ankunft in der Draufsicht festzuhalten (Abb. S. 55, unten). Er scheut aber auch nicht davor zurück, nochmals die Holzbrücke vom Beginn der Fahrt einzuschneiden. Es geht ihm nicht um einen exakten chronologisch-dokumentarischen Bericht, sondern um die Darstellung des Kajak-Erlebnisses. Dazu passt, dass er offenbar auch Szenen einschneidet, die nicht an der Tara entstanden waren.<sup>41</sup> Schließlich legen die Kanuten an und bauen ihre Faltboote auseinander (Abb. S. 46, oben).

Die dritte und letzte große Sequenz des Films beginnt mit einer kurzen Szene, in der einer der Kajakfahrer den Einheimischen die Paddeltechnik erklärt. Diese Einstellung ist unscharf und abgespielt und wurde vermutlich aus Frentz' 16mm-Film über Jugoslawien kopiert. Wie bereits in Sarajevo, dem Ausgangspunkt der Reise, filmt Frentz auch in Mostar orientalisches Straßenleben. Aufnahmen eines Tanzes, bei denen er sehr nah an die Tanzenden herankommt, verstärken das Gefühl der Erleichterung und der Freude über die geglückte Reise. Mit dem Auto geht es dann die Serpentina hinunter zur Bucht von Kotor. Frentz bringt die Kamera außen am Wagen an, um dynamische Nahaufnahmen des Vorderrades zu bekommen. Wagemutig filmt er im Stehen im offenen Wagen, um seine Kameraden in Draufsicht aufzunehmen.

In der Bucht von Kotor paddeln die Kajakfahrer zu einer kleinen Insel mit einer Kirche. Nun ist Entspannung angesagt. Zum ersten Mal sieht man die Männer beim Zelten, beim Essen, beim faulen Rumliegen in der Sonne (Abb. S. 46, unten). Es folgen Eindrücke aus Dubrovnik und von der Heimreise auf einem Dampfer. Der Film endet mit einer rückwärts abgespielten Einstellung von einem in seichtes Wasser geworfenen Stein.

<sup>41</sup> Vgl. A.N.: Wildwasserfahrt durch die Schwarzen Berge. In: *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 3, 4.2.1933, S. A21.

**Avantgarde?** Frenz rafft die vier Tage dauernde und keineswegs ungefährliche Reise<sup>42</sup> für den Film auf einen Tag und schildert sie als ein einzigartiges Erlebnis, als das Ideal einer Kajakfahrt. Das erkannte auch der HDK, als er *WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE* bescheinigte, „von dem Wertvollsten unseres Sports“ zu sprechen, nämlich vom „inneren Erlebnis“<sup>43</sup> Noch 1936 lobte der *Film-Kurier* den Film „als ein Avantgardewerk eigener Prägung“, der „vielleicht bisher nicht ganz nach Verdienst eingeschätzt“ werde.<sup>44</sup>

Tatsächlich gehörte Frenz nicht zum Kreis der Weimarer Filmavantgarde; die *WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE* wurde bei ihrem Erscheinen auch nicht als ein Avantgardewerk wahrgenommen. Allerdings bildete die Filmavantgarde keine festgefügte Gruppe mit einem eigenen ästhetischen oder politischen Programm. Die Grenze zu künstlerisch begabten Amateurfilmern war besonders offen, wie die Beispiele des aus der Münchner Amateurfilmszene kommenden Willy Zielke oder der Frankfurterin Ella Bergmann-Michel zeigen. Frenz griff vor allem das von der Avantgarde entwickelte Konzept des filmischen Films auf – die Vorstellung eines Films, der nur vom Bild her gedacht und nur aus den ihm eigenen Mitteln komponiert ist, ohne Rückgriff auf die als filmfremd angesehenen Schauspieler und Zwischentitel.<sup>45</sup>

In *WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE* zeigt sich Frenz' Talent, filmisch zu sehen – im Kinamo hatte er das optimale Werkzeug dafür gefunden. Häufig wechselt er die Einstellungsgrößen, wobei er die Totale und Halb-Totale bevorzugt; nur selten geht er ganz nah an seinen Gegenstand heran. Schrägen Perspektiven oder neusachlicher Konzentration auf bildbestimmende Details ist er nicht abgeneigt, setzt diese aber nur als Akzent ein. Mit einem ausgeprägten Rhythmusgefühl organisiert er den Fluss der Bilder so, dass sich eine Einstellung wie zwangsläufig an die nächste anschließt. Noch 30 Jahre später schwärmte Frenz: „Alles zog, ständig seine Perspektive verändernd, vor der Optik vorbei [...] – es war, ‚als ob‘ man selbst dabei wäre.“<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Einmal kenterte das Boot mit der Filmkamera und den bereits belichteten Filmen. Frenz und seine Freunde eilten zur nächsten Bahnstation und brachten die Filme zum Entwickeln nach Agram; die Aufnahmen konnten gerettet werden. Vgl. Klink: *Wildwasserfahrt durch die Schwarzen Berge*, S. 17.

<sup>43</sup> Staelin: *Filmproduktion 1932*. In: *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 37, 3.12.1932, S. A328.

<sup>44</sup> *Rund um Leni Riefenstahls Olympiafilm*.

<sup>45</sup> Vgl. Walter Frenz: *Der filmische Film*. In: *Film-Kurier*, Nr. 28, 3.2.1938, Reprint in Hiller von Gaertringen (Hg.): *Das Auge des Dritten Reiches*, S. 248. Zur Problematik der Avantgarde im Nationalsozialismus vgl. Kay Hoffmann: *Rhythmus, Rhythmus, Rhythmus! Avantgarde und Moderne im Faschismus*. In: Ders., Ursula von Keitz (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marburg 2001, S. 169–191.

<sup>46</sup> Walter Frenz: *Fahraufnahmen – nicht nur beim Spielfilm*. In: *Der Kameramann*, Nr. 11, 1961, S. 215.

**Reaktionen.** Der *Film-Kurier* reagierte begeistert auf WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE: „So wünscht man sich das Kulturbeiprogramm: Etwas Neues zu sehen in schönen gutgeschnittenen Bildern.“ „Eine frische Arbeit“, so kurz und knapp die *LichtBildBühne*, „die durch besonders schöne Aufnahmen auffiel.“<sup>47</sup> Kurt London lobte in *Der Film* ebenfalls „ganz famose Aufnahmen“ und die besondere Begabung von Walter Frentz: „Das Herz wird einem weit bei der Schilderung dieser großartigen, unberührten Natur, für die Frentz einen unverbildeten, ja künstlerischen Blick gehabt haben muß, denn seine Bilder überschreiten das Maß der alltäglichen Naturaufnahmen durch ihren klaren, gestaltenden Blick.“<sup>48</sup>

Ebenso wie die Filmfachpresse widmete die Tagespresse dem Beiprogramm in der Regel nur wenige Sätze. Aber auch hier wurde gelobt: Die *Berliner Volks-Zeitung* pries die „wundervollen Landschaftsaufnahmen und den gesunden Sportgeist“, der den Film durchwehe und der *Tag* schwärmte von „unvergleichlich schönen Bildern“. Auffallend ist die durchgehende Bewertung von Frentz' Aufnahmen als „schön“. Diese Konzentration auf das „schöne Bild“ unabhängig von Inhalt und Motiv ist in der Tat ein dominierendes Merkmal auch seiner späteren Filmarbeiten – ein ästhetisches Programm, das er nie hinterfragte.

Für Kommentartext und Sprecher fanden der *Vorwärts* („allzu hoch gesteigerter Stil“), die *Kreuz-Zeitung* („ästhetisch aufgeputzt und daher leicht lächerlich“) und die *Germania* („allzu pathetisch und daher störend“)<sup>49</sup> kritische Worte. Tatsächlich ergeht sich der auf Grund der filmischen Erzählweise eigentlich überflüssige Off-Kommentar in aufgesetzt wirkenden und ausschweifenden Beschreibungen, die sich vom Tenor her allerdings mit den zeitgenössischen Veröffentlichungen der Kanusportler decken. Hier kann sich Frentz' noch nicht vom didaktischen Gestus des Kulturfilms lösen.

Kajakfahren war ein von Männern dominierter Sport.<sup>50</sup> So wundert es auch nicht, dass WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE ein reiner Männerfilm ist, in dem Frauen nur als verschleierte Muslime vorkommen. Frentz ist auch kein Freund der „Berliner Lebertran- und Küchenabwasserfließpaddelei“. <sup>51</sup> Als 1930 Richard Nordhausen in der Ruderer-Zeitschrift *Wassersport* dafür plädierte, Studenten vom „Faltboot über das Wasserruderboot fort zum Rennboot“ zu führen und so für den Rudersport zu gewinnen,<sup>52</sup> antwortete Frentz, indem er „Wandern und Kampf – beides in höchster Gestaltung“ als des „Rätsels Lösung für den Auf-

<sup>47</sup> H.H.: Iglu. In: *LichtBildBühne*, Nr. 4, 4.1.1933.

<sup>48</sup> K.L. [Kurt London]: Iglu, das ewige Schweigen. In: *Der Film*, Nr. 2, 7.1.1933.

<sup>49</sup> Rezensionen jeweils zu IGLU (USA 1932): *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 5, 4.1.1933; *Der Tag*, Nr. 5, 6.1.1933; *Germania*, Nr. 5, 5.1.1933; *Vorwärts*, Nr. 6, 4.1.1933, *Kreuz-Zeitung*, Nr. 4, 4.1.1933.

<sup>50</sup> Vgl. Eine Kajakfrau wehrt sich. In: *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 3, 6.2.1933, S. 32.

<sup>51</sup> Walter Frentz: In den slowenischen Bergen. In: Ebd., Nr. 24, 11.7.1931, S. 271–274, hier S. 271.

<sup>52</sup> Richard Nordhausen: Der rudernde Student. In: *Wassersport*, Nr. 7, 13.2.1930, S. 101f.

schwung des Faltbootsports unter der akademischen Jugend“ angab. Der Rudersport sei im Gegensatz zum Kajaksport „eben nur ein Kampf mit dem Zeiger der Stoppuhr, ein Kampf ohne Gefahr.“ Einzig und allein mit dem Kajak könne „der Kampf mit den ungebändigten und unberechenbaren Naturkräften, mit dem tobbenden Element droben zwischen den Bergen und draußen auf sturmgepeitschter See“ geführt werden. Und Nordhausen zitierend, führt er weiter aus, dass gerade dort „das Feld liegt, auf dem die ‚männlichen Tugenden der Kameradschaft, Zähigkeit, Geistesgegenwart und Entschlossenheit‘ nicht nur entwickelt, sondern auf eine oft harte und ernste Probe gestellt werden.“<sup>53</sup> Noch 1982 bezeichnete Walter Frenz den HDK als „Wildwasser-Elite“.<sup>54</sup> Frenz’ heroische Männlichkeit, gepaart mit einem ausgeprägten Elitegedanken, fügt sich durchaus in nationalsozialistische Eroberungsfantasien ein. Was sich in *WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE* noch unschuldig-spielerisch als Bezwingung feindlicher Naturgewalten darstellt, findet wenige Jahre später in den Kriegswochenschauen ein kriegerisches Pendant.

**Gleichschaltung.** Am 23. April trafen sich die Verantwortlichen des HDK in Frankfurt am Main und beschlossen, „daß bis zur satzungsmäßigen Verankerung des Arierparagraphen ohne Satzungsvorschrift Juden nicht in den HDK aufgenommen werden dürfen. Weiter dürfen neben dem HDK- und DKV-Stander nun anstandslos die Farben der nationalen Revolution, die Flagge Schwarz-weiß-rot und die Hakenkreuzflagge am Boot geführt werden.“<sup>55</sup> Frenz veröffentlichte den formgerechten Antrag auf Satzungsänderung im amtlichen Teil von *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*.<sup>56</sup> Aktive Mitglieder des HDK mussten nun der SA, SS oder dem Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbund angehören.<sup>57</sup>

Unter dem Motto „Doch der schaffende Genius bringt ahnend hervor was die Epoche bewirkt“ – die Verballhornung eines Spruchs des Lyrikers Emanuel Geibel: „Was die Epoche besitzt, das verkündigen hundert Talente, aber der Genius bringt ahnend hervor, was ihr fehlt“<sup>58</sup> – veröffentlichte Frenz im Namen des HDK eine bizarre Stellungnahme. Matthias Struch charakterisiert sie pointiert als „kleiner

<sup>53</sup> Walter Frenz: Student und Wasserwandern. In: *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 15, 12.4.1930, S. 147f. Nachdruck unter dem Titel Ein Student zur Frage: Ruderboot – Faltboot. In: *Wassersport*, Nr. 19, 8.5.1930, S. 364.

<sup>54</sup> Frenz: Vom Kajakfahrer zum Kameramann, eine „Kajakologie“, S. 360.

<sup>55</sup> *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 12, 29.4.1933, S. A116.

<sup>56</sup> Ebd., Nr. 11, 6.5.1933, S. A127. Eine lapidare Notiz in Nr. 14 vom 20.5.1933 (S. A144) meldet die Annahme der Satzungsänderungen.

<sup>57</sup> Vgl. *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 21, 8.7.1933, S. A212.

<sup>58</sup> Zit. nach [http://www.gutzitiert.de/zitat\\_autor\\_emanuel\\_geibel\\_thema\\_anlage\\_zitat\\_4084.html](http://www.gutzitiert.de/zitat_autor_emanuel_geibel_thema_anlage_zitat_4084.html) (12.3.2012).

*Mein Kampf* für Kajaksportler“.<sup>59</sup> Mit der nationalsozialistischen Weltsicht ist sie in der Tat kompatibel, wenn auch nicht deckungsgleich, handelt es sich doch vornehmlich um eine Eloge auf den antidemokratischen Elite- und Führergedanken. Statt „Biervereinsparlamentarismus“ forderte Frentz eine „ziel- und sportbewußte einheitliche Führung durch die Tatkräftigsten“ im HDK. „Vereinzelt hochgezüchtete Rennkanonen als Aushangsschild einer breiten Masse untätiger Philister ist fremdartiger undeutscher Bluff.“<sup>60</sup> Diese Auslassung richtete sich einerseits gegen das als amerikanisch angesehene Streben nach Rekorden, grenzte sich andererseits aber auch gegen die breite Masse unsportlicher Kleinbürger ab, bei denen er eine „Verspießerung und Vergesellschaftung sportlichen Lebens“ sah.<sup>61</sup> Stattdessen betonte Frentz erneut, dass Wildwasser- und Wetterkampffahrten der „wesenseigene Ausdruck höchster Leistung, tiefsten Erlebnisses und echter Kameradschaft im Kajaksport“ seien.<sup>62</sup> Gleich zweimal gab er in diesem Text als Motto „Vorne bleiben“ aus – es steht bei ihm für das Führerprinzip sowie den Glauben an den genialen Einzelnen.

**Vom Kajakfahrer zum Kameramann.** Nach dem Erfolg von *WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE* wurde Frentz von der Ufa verpflichtet. Sein erstes Engagement bekam er Ende 1933 in dem Werbekulturfilm *WASSER HAT BALKEN*. Überwiegend an Bord des Überseedampfers „Hamburg“ aufgenommen, warb der Film für Amerika-Reisen mit den Dampfern der Hapag. Frentz war einer von sechs Kameramännern; er sollte „in den Schluchten der Wolkenkratzer von New York“ Aufnahmen machen.<sup>63</sup> Im fertigen Film sind aber nur wenige New York-Bilder zu sehen.

Anfang 1932 wirkte Frentz zusammen mit anderen Sportlern aus dem HDK und dem Österreichischen Kajak-Verband in dem Spielfilm *DIE WASSERTEUFEL VON HIEFLAU* von Erich Kober mit.<sup>64</sup> Beworben als „der erste große Faltboot-Tonfilm“<sup>65</sup> mit sensationellen sportlichen Leistungen, wurde der sich an *MENSCHEN AM SONNTAG* (1930) anlehrende Film trotz zahlreicher Sportszenen und dramatischer

<sup>59</sup> Struch: Walter Frentz – der Kameramann des Führers, S. 17. Als erster wies Thomas Theisinger auf Frentz' Anteil an der Gleichschaltung des HDK hin. Thomas Theisinger: Walter Frentz – kritische Würdigung eines Faltbootfahrers mit Vergangenheit. In: *Binsenbummeln und Meeresrauschen. Internationales Jahrbuch des Faltbootsports 2005/2006*. Hg. von Herbert Kropp. Oldenburg 2005, S. 195–213.

<sup>60</sup> *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 14, 20.5.1933, S. A143f.

<sup>61</sup> Ebd., Nr. 5, 3.3.1934, S. A44.

<sup>62</sup> Ebd., Nr. 14, 20.5.1933, S. A143f.

<sup>63</sup> Frentz: *In den Schluchten Europas*, S. 33.

<sup>64</sup> Frentz: Vom Kajakfahrer zum Kameramann, eine „Kajakologie“, S. 360. Unvollständige Kopie im Bundesarchiv-Filmarchiv.

<sup>65</sup> *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 5, 5.3.1932, S. A 45.

Wildwasserfahrten von den Wassersportlern äußerst reserviert aufgenommen.<sup>66</sup> Zwar lobte die Zeitschrift *Wassersport* die „ganz hervorragenden Leistungen der Mitglieder des Hochschulrings der Kajakfahrer auf schäumenden Wildwässern“, sie kritisierte aber eine Reihe von Unwahrscheinlichkeiten sowie insbesondere die Aufmachung als Publikumsfilm; statt Filmstars wünschte man Wassersportler selbst als Schauspieler.<sup>67</sup> Als großen „Film-Kitsch“ tat ihn später auch Frentz ab.<sup>68</sup>

An dem mit großem technischen Aufwand wie Luftaufnahmen, Kartentricks und Zeitlupe produzierten Ufa-Kulturfilm *DIE WILDWASSER DER DRINA* (1934) war Frentz nur als Kajakfahrer beteiligt.<sup>69</sup> Mit diesem Beiprogrammfilm wollte das Unternehmen offenbar den Erfolg von *WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE* kopieren. Die Ufa-Kameramänner filmten die Kajakfahrer mit ihren schweren Normalkameras, die, auf Flößen platziert, den Faltbooten folgten. Nähe entsteht so nicht, auch keine Neugierde; das ‚Erlebnis‘ einer Kajakfahrt will sich nicht einstellen.

Im Dezember 1934 gab Frentz die Führung des HDK ab, da der Beruf als Kameramann „und das mir dabei von höchster Stelle entgegengebrachte Vertrauen [...] eine restlose Hingabe“<sup>70</sup> an seine Arbeit verlangten. Zur gleichen Zeit – nach seiner Mitarbeit an Leni Riefenstahls *DER SIEG DES GLAUBENS*, Aufnahmen im Auftrag des Reichspropagandaministeriums von den Winterkampfspielen im Harz und Berchtesgaden sowie einem Film über den 1. Mai 1934 – adelte der *Film-Kurier* den 27-jährigen Frentz als „jungen Meister des schnellen und künstlerischen Bild-Ergreifens durch die Kamera.“<sup>71</sup>

Anfang 1935 beschwor Frentz weiterhin „die Handkamera als wesentliches Werkzeug mit natürlicher Beweglichkeit“ und setzte sich damit von den meisten seiner Berufskollegen ab. Er träumte von einem künstlerisch gestalteten Tonfilm, in dem alle Mitwirkenden in ihren Ansichten übereinstimmen und einen „einheitlichen Stil im Stoff, in den filmischen Elementen und in der gesamten Komposition von Bild und Ton“ verfolgten.<sup>72</sup> Allerdings hatte er danach kaum noch Gelegenheit, auf sich aufmerksam zu machen. Zwar vermutet Jürgen Trimborn, dass

<sup>66</sup> *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 5, 5.3.1932, S. A 45.

<sup>67</sup> R.R.: Ein neuer Kanufilm. In: *Wassersport*, Nr. 10, 10.3.1932, S. 126. Vgl. auch die Kontroverse um den im Rudermilieu angesiedelte Spielfilm *8 MÄDELS IM BOOT* (1932, R: Erich Waschneck) in *Wassersport*, Nr. 40, 6.10.1932, S. 805f sowie in Nr. 41, 13.10.1932, S. 824 und Nr. 42, 20.10.1932, S. 839f.

<sup>68</sup> Vgl. Frentz: *In den Schluchten Europas*, S. 31.

<sup>69</sup> Vgl. Ufa dreht *Drina-Cañon* und *Dolni-Bug*. In: *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 26, 12.8.1933, S. A250.

<sup>70</sup> Walter Frentz: *An meine Kameraden!* In: Ebd., Nr. 34, 1.12.1934, US3.

<sup>71</sup> Herein... ohne anzuklopfen. Junger Meister der Kamera: Walter Frentz. In: *Film-Kurier*, Nr. 297, 19.12.1934.

<sup>72</sup> Walter Frentz: *Von der Kamera her*. In: *Film-Kurier*, Nr. 11, 14.1.1935.

sich viele der optischen Lösungen aus *WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE* „fast identisch“ in Riefenstahls Parteitagfilmen wiederfinden.<sup>73</sup> In Parteitagfilmen und Kriegswochenschauen mit 30 und mehr Kameramännern verschwanden aber die einzelnen Handschriften; individuelle Könnerschaft ging in der Endmontage am Schneidetisch unter. Durch seinen Karrieresprung vom filmenden Kajakfahrer zu „Hitlers Kameramann und Fotograf“ verbaute sich Walter Frenz die Chance, sich als Künstler mit einer unverkennbar eigenen Handschrift zu etablieren.

#### **WILDWASSERPARADISE ÖSTERREICH UND JUGOSLAWIEN (1932)**

**Produktion:** Hochschulring Deutscher Kajakfahrer, Vorsitzender: Walter Frenz, Berlin-Grunewald, Dauerwaldweg 3 / **Gesamtbearbeitung:** Walter Frenz / **Kamera:** Fritz Reischauer, Walter Frenz, Eugen Oskar Bernhardt, Richard Quincke / **Trickzeichnungen und Filmtitelschrift:** Konrad Weidenbaum / **Zensur:** 2.2.1932/22.1.1936, Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 30958, 16mm, s/w, Ton, 5 Akte, 604 m (= 73'30" bei 18 Bildern pro Sekunde), jugendfrei / **Erste öffentliche Aufführung:** 3.2.1932, Berlin (Technische Hochschule); **Aufführung einer Neufassung:** 19.1.1933, Berlin (Technische Hochschule)<sup>74</sup>

Der Film gilt als verschollen.

#### **DURCH FELSENDOME ZUM MITTELMEER (1932)**

**Produktion:** Walter Frenz, Berlin-Grunewald, Königsweg 95, für Hochschulring Deutscher Kajakfahrer / **Kamera:** Fritz Reischauer, Walter Frenz / **Schnitt:** Sergei von Holbeck / **Zeichnungen:** Konni Weidenbaum / **Zensur:** 17.1.1933/22.11.1935, Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 32976, 16mm, s/w, stumm, 440 m (= 53'30" bei 18 Bildern pro Sekunde), jugendfrei / **Uraufführung:** 26.1.1933, Berlin (Technische Hochschule)

Der Film gilt als verschollen.

#### **WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE. EIN KAJAKSPORTFILM (1932)**

**Produktion:** Curt Oertel und Rudolf Bamberger, Berlin / **Verleih:** Deutsche Universal-Film AG, Berlin / **Regie und Kamera:** Walter Frenz / **Kajakfahrer:** Walter Frenz, Hannspeter Klinke, Carl Egon Esser, Eugen Oskar Bernhardt im Hochschulring Deutscher Kajakfahrer / **Musik:** Fritz Wenneis / **Ton:** Carl Heinz Becker / **Zensur:** 12.11.1932, Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 32524, 35mm, s/w, Ton, 2 Akte, 705 m, jugendfrei / **Uraufführung:** 3.1.1933, Berlin (Ufa-Pavillon am Nollendorfplatz), im Vorprogramm zu *IGLU – DAS EWIGE SCHWEIGEN*; der Film wurde auch im Vorprogramm zu *DER REBELL* (D 1932, R: Kurt Bernhardt) eingesetzt.

**Kopie:** Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, Ton, 695 m (= 25'24")

<sup>73</sup> Jürgen Trimborn: Ein Meister der subjektiven Kamera. Karriere im Windschatten Leni Riefenstahls. In: Hiller von Gaertringen (Hg.): *Das Auge des Dritten Reiches*, S. 69–77, hier S. 69. Belege für diese Annahme führt er aber nicht an.

<sup>74</sup> *Kanu-Sport und Faltboot-Sport*, Nr. 1, 7.1.1933, S. A5 (Anzeige).

**WASSER HAT BALKEN. EIN TON-KULTUR-FILM DER UFA (1933)**

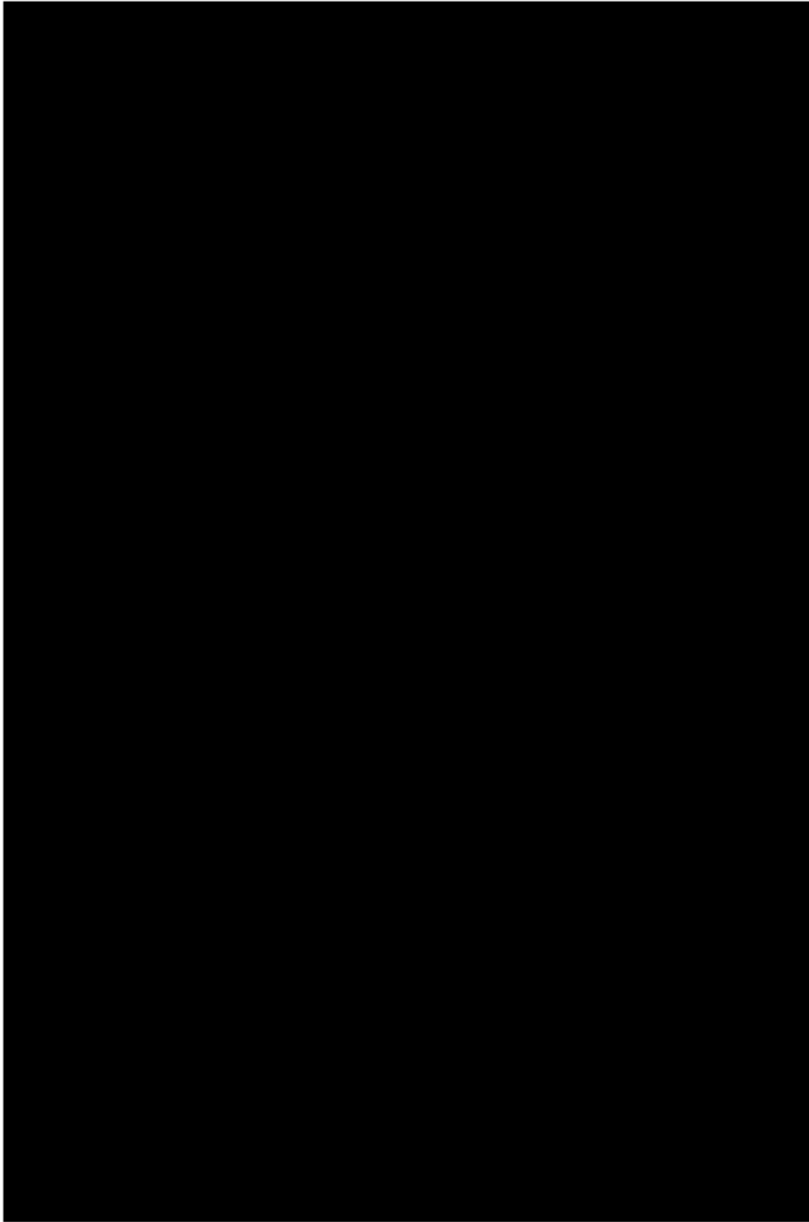
**Produktion und Verleih:** Universum-Film AG (Ufa), Herstellungsgruppe Nicholas Kaufmann / **Manuskript und Regie:** Wilhelm Prager / **Kamera:** Kurt Stanke, H. O. Schulze, Werner Hundhausen, Wilhelm Lehne, Walter Frentz, Clemens Jansen / **Ton:** Heinz Orlich / **Musik:** Clemens Schmalstich / **Zensur:** 23.II.1933, Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 35075, 35mm, s/w, Ton, 3 Akte, I.163 m, jugendfrei

**Kopie:** Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, Ton, I.131 m (= 41'20")

**DIE WILDWASSER DER DRINA (1934)**

**Produktion und Verleih:** Universum-Film AG (Ufa), Herstellungsgruppe Nicholas Kaufmann / **Aufgenommen unter Mitwirkung des Hochschulrings Deutscher Kajakfahrer:** Walter Frentz, Hannspeter Klinke, Carl Egon Esser / **Expeditionsleitung und Regie:** Ulrich K. T. Schulz / **Kamera:** Kurt Stanke, Wilhelm Mahla / **Ton:** Heinz Orlich / **Musik:** Clemens Schmalstich / **Sprecher:** Aribert Mog / **Zensur:** 16.2.1934, Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 35721, 35mm, s/w, Ton, 301 m, jugendfrei

**Kopie:** Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, Ton, 298 m (= II')



Walter Frentz bei der Arbeit und als Protagonist in *ARTISTEN DER ARBEIT* (1938)  
(Fotos aus der Filmkopie des Bundesarchiv-Filmarchivs)

**Matthias Struch**

## **Unterwegs in Krieg und Frieden Reisebilder vom Kameramann und Filmgestalter Walter Frentz**

**FilmDokument 128, 22. November 2010**

Walter Frentz (1907–2004) ist heute nicht mehr nur Eingeweihten ein Begriff. Eine umfassende Monografie aus dem Jahr 2006 hat wesentlich für eine Einordnung und Neubewertung seines Lebens und Schaffens gesorgt.<sup>1</sup> „Das Auge des Dritten Reiches“ war durch seine Bilder, seine Arbeit – als Kameramann von Leni Riefenstahl, als Kulturfilmer und als Filmberichter für die Deutsche Wochenschau – an der filmischen Inszenierung nationalsozialistischer Ideologie und somit an ihrem Transfer maßgeblich beteiligt. Von Frentz, auf dessen Filmaufnahmen und Fotografien jeder, der sich mit dem ‚Dritten Reich‘ beschäftigt, stößt, stammen nicht nur einige der bekanntesten Aufnahmen von Adolf Hitler, wie dessen Fahrt durch Nürnberg in TRIUMPH DES WILLENS (1935), Hitler auf dem Trocadéro beim Parisbesuch am 23. Juni 1940 oder Hitler bei der Auszeichnung von Kindersoldaten am 20. März 1945 aus der Deutschen Wochenschau, sondern auch weitverbreitete Fotografien von fast allen bedeutenden Funktionsträgern des ‚Dritten Reichs‘.

Ihren Ausgangspunkt nahm diese erstaunliche Karriere schon in der Jugend, für die zwei Prägungen von besonderer Bedeutung waren: Frentz war seit der Kindheit begeisterter Wasserwanderer mit dem Kajak und begann früh, auf seinen Touren zu fotografieren. Später kam das Filmen mit der Handkamera hinzu, es entstanden Wildwasser- und Kajakfilme.<sup>2</sup> Mit Hilfe von Albert Speer und Leni Riefenstahl schaffte Frentz den Sprung vom Amateurfilmer zur professionellen Filmarbeit, was ihn schließlich ins Führerhauptquartier und in unmittelbare Nähe zu Adolf Hitler bringen sollte. Auf diesem Teil seiner Tätigkeit liegt heute im Allgemeinen der Fokus des Interesses.

Doch neben seiner Beteiligung an den Filmen Riefenstahls, seiner Kameraarbeit für die Deutsche Wochenschau sowie seinen zahlreichen Kajakfilmen vor und nach 1945, drehte Frentz eine Vielzahl anderer Filme. Als gesichert gelten derzeit etwa 38 eigenständige Kultur-, Reise-, Lehr- und Industriefilme, von denen sechs

<sup>1</sup> Hans Georg Hiller von Gaertringen (Hg.): *Das Auge des Dritten Reiches. Walter Frentz – Hitlers Kameramann und Fotograf*, Berlin und München o.J. [2006]. Das Buch enthält zahlreiche Fotos von Walter Frentz und Aufsätze u. a. von Klaus Hesse, Kay Hoffmann, Karl Stamm und dem im September 2012 verstorbenen Jürgen Trimborn sowie eine Biografie und Filmografie des Autors.

<sup>2</sup> Vgl. Jeanpaul Goergen: Handkamera als Weltanschauung. Walter Frentz als filmender Kajakfahrer 1931/32, in dieser *Filmblatt*-Ausgabe.

vor 1945 und ca. 32 zwischen 1950 und 1978 entstanden. Zumeist war Frentz als „Filmgestalter“ für Gesamtkonzept und Umsetzung ganz oder überwiegend verantwortlich, wirkte als Regisseur, Kameramann, nicht selten als Autor und Produzent und montierte die Filme häufig auch selbst. Als Auftraggeber vor 1945 sind die Reichspropaganda-Leitung der NSDAP zu nennen, die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht oder die Kulturfilmabteilung der Universum Film AG (Ufa), nach 1945 sind es dann das Württembergische Kult[us]ministerium, der Land- und Hauswirtschaftliche Auswertungs- und Informationsdienst e.V. (SO SOLL ES SEIN DAS SCHWEIN, 1957), das Deutsche Jugendherbergswerk (KEIN SCHÖNER LAND... EIN FILM VOM JUGENDWANDERN, 1956), der Deutsche Naturschutzring (ALARM! ALARM!, 1969) oder die Alfred Töpfer-Stiftung (DIE KUNST ZU BAUEN, DAS ERBE EUROPAS, 1976). Daneben erhielt er reine Privataufträge für Filmproduktionen (ZU ZWEIT ALLEIN DURCH AFRIKA, o. J.) oder erteilte sich den Auftrag selbst (E. T. F., o. J. – Ein Porträt der Malerin und Zeichnerin Edeltrude Frentz, der Ehefrau von Walter Frentz).

Betrachtet man seine überlieferten Filme, lassen sich einige Konstanten feststellen, die sich durch das gesamte Werk von Walter Frentz ziehen und die in der Summe die These nahe legen, dass es eine Handschrift gegeben hat, deren Qualität auch die Riefenstahl-Filme und die Frentz-Aufnahmen für die Deutsche Wochenschau mitbestimmten.

Durch die Arbeit an den Kajakfilmen war Frentz zu einem Meister der Handkamera geworden. Er lässt den Zuschauer durch den Einsatz von subjektiver Kamera an der Bewegung, am Sehen, am Geschehen teilnehmen. Ereignisse, Personen, Handlungen werden selten nur von außen aufgenommen, sondern immer wieder durch Bilder ergänzt, die das subjektive Empfinden und Sehen einzufangen versuchen. Bei seiner Art des Erzählens scheint es egal zu sein, ob die Kamera einen Kajakfahrer, einen Marathonläufer, einen Radfahrer, einen Segelflieger oder Adolf Hitler begleitet, egal auch, ob das Geschehen in der Luft, auf den Flüssen Jugoslawiens oder Albaniens, in Nürnberg auf den NSDAP-Parteitag oder in Danzig auf der Siegesfeier während des Polenfeldzugs stattfindet. Dem subjektiven Blick von Frentz entsprangen die Straßenschluchten mit den hakenkreuzfah-nengeschmückten Häuserfassaden und den am Rande sich hinziehenden Menschenstreifen ebenso wie die Wildwasserschluchten und Felswände. Die Straße entspricht dem Fluss, das Auto dem Kajak, die Häuserfassade der Felswand.

Andere Merkmale seiner Filmgestaltung sind ein sicheres Gefühl für Rhythmus, kurze Einstellungen, wechselnde Perspektiven, Detail- und Nahaufnahmen, die Fragmentierung körperlicher oder technischer Bewegungsabläufe, ohne diese dadurch jedoch zu zerstören. Dabei interessieren ihn handwerkliche und industrielle Technologien - bei der Spiegelherstellung, beim Handeln auf albanischen Märkten, bei künstlerischer oder gärtnerischer Tätigkeit – ebenso wie sportliche Bewegungsabläufe: Hände, Arme, Beine beim Segeln, Eiskunstlauf, Radfahren, Segelfliegen. Es sind Elemente, wie sie auch in der Deutschen Wochenschau beim

Laden des Eisenbahngeschützes „Dora“ und beim Abschuss der Granaten auf Sewastopol zu sehen sind.

Die Suche nach der Herkunft des bildnerischen Wollens bei Frentz führt auf verschiedene Fahrten. Befragt nach seinen filmischen Vorbildern, seinem bildnerischen Koordinatensystem, gab Frentz gern Walter Ruttmann, Willy Zielke oder René Clair an. Béla Balázs' *Der Geist des Films* (1930) nannte er seine filmische Bibel. Auch die sowjetische Kinematographie und ihr – so Frentz – „Primat des Bildes“ beeindruckten ihn. Daneben begeisterten ihn Arnold Fancks Bergfilme, vor allem wegen der Natur- und Sportelemente, Fancks Verbindung des „mitunter auch gesuchten menschlichen Dramas“ mit der „gewaltigen Dramatisierung der Naturkräfte und Katastrophen“ (Frentz). In seinem im Februar 1938 in Berlin gehaltenen Vortrag „Der filmische Film“ präsentierte Frentz eine Art Plädoyer für den abstrakten Film und versuchte am Beispiel von Willy Zielkes STAHLTIER – er konnte zum Vortrag Teile des verbotenen Films vorführen –, seine Vorstellungen vom Film als „dynamische Fotografie“ zu vermitteln, von der sich aus Bildeinstellung und Bildrhythmus ergebenden „Bildmelodie des Films“ und von „optischen Gesetzen gehorchender Filmgestaltung“, die mit der „Harmonie- und Kompositionslehre [...] der Musik“ vergleichbar sei.

Auch wenn sich einige dieser Bezugspunkte, Anregungen und Verweise vereinzelt oder mitunter in Kombinationen in seinen Filmen ablesen lassen, wirklich einzulösen oder gar konzeptionell umzusetzen vermochte er sie nicht – aus welchen Gründen auch immer. In der Ausformulierung filmischer und bildnerischer Ideen sind Frentz' Filme mit Ausnahme von HÄNDE AM WERK nicht prägnant. Seine Singularität geht über das Stilistische nicht hinaus. Hier aber ist er erkennbar.

**Im Kajak auf dem Balkan.** In FAHRTENBUCH ALBANIEN (1936) begleitet Frentz eine Wassersportgruppe von vier Jungen auf den Balkan. In einer Art Erstbegegnung sollte ein Teil der Schwarzen Drin bewältigt werden. Der Film folgt der üblichen, auch Frentz vertrauten Dramaturgie des Genres: Anreise, Eintreffen, Begegnung mit den Menschen, der fremden Kultur, die Vorbereitungen auf das eigentliche Ereignis, das Abenteuer selbst, das Erleben, Dinge drumherum, das Erreichen des Ziels. Ende. Ein auf den ersten Blick üblicher Kajakfilm, wie ihn Frentz schon Ende der 1920er Jahre gedreht hat und wie er ihn ähnlich wieder in der Bundesrepublik für das Jugendherbergswerk drehen wird.

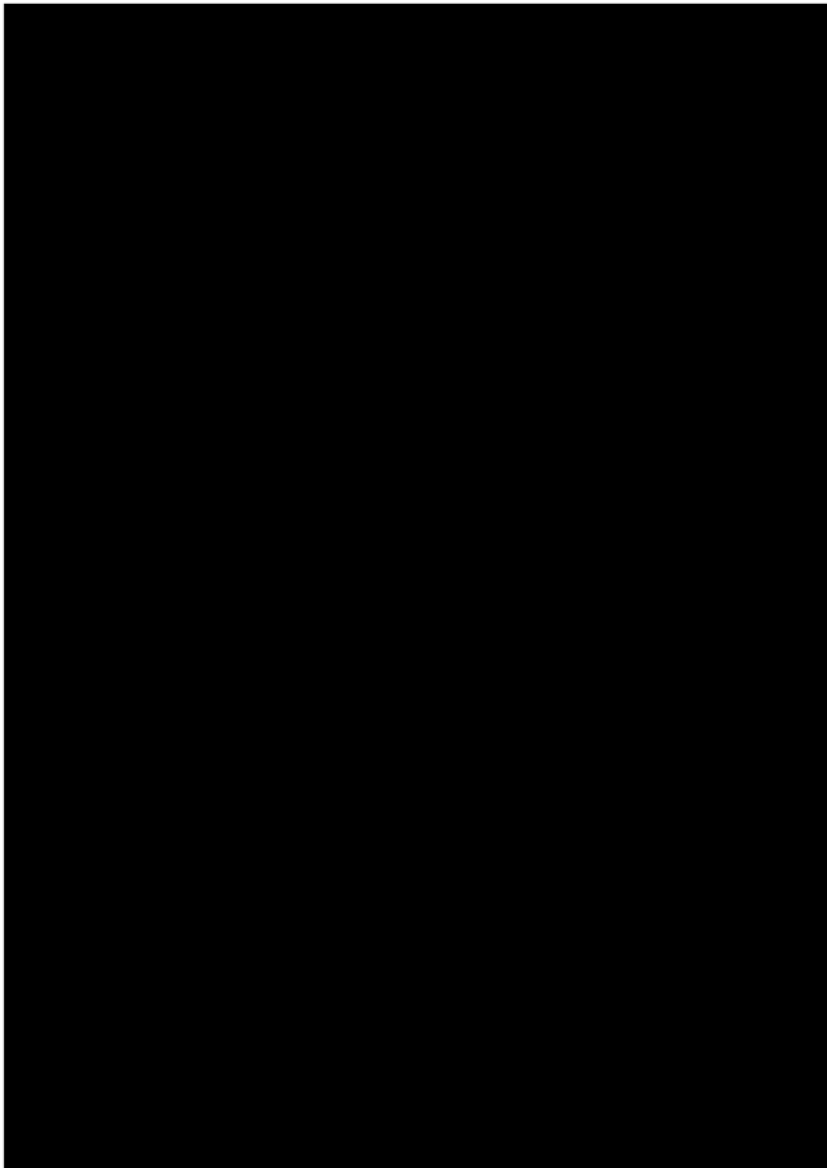
Ähnlich sah es Frentz wohl selbst. FAHRTENBUCH ALBANIEN nahm er nach 1945 in seine Kanufilmografie auf und zeigte ihn bei seinen Vorträgen quer durch die Bundesrepublik. Hintergrund und Begleitumstände sind andere: Auftraggeber des Films ist die Reichspropagandaleitung der NSDAP in Gemeinschaft mit dem Presse- und Propagandaamt der Reichsjugendführung. Die vier Jungen gehören zu einer Gruppe der thüringischen Hitlerjugend, was im Film jedoch nicht weiter thematisiert wird. Das Auftragswerk ist einer von vielen Kurzfilmen über die Aktivitäten der in HJ, BDM oder Sportverbänden organisierten Jugend im ‚Dritten Reich‘. Themen sind sportliche Ertüchtigung, vormilitäri-

sche Ausbildung, Arbeitseinsätze, politische Veranstaltungen und natürlich das Reisen.<sup>3</sup> Die Musik stammt von dem damals aufstrebenden Komponisten Georg Blumensaat, der zahlreiche HJ-Lieder und Märsche geschrieben hat und auch für die Musik zu den HJ-Filmen *DER MARSCH ZUM FÜHRER* (1938/40) und *UNSERE JUNGEN. EIN FILM DER NATIONALPOLITISCHEN ERZIEHUNGSANSTALTEN* (1938, mit Spielhandlung) verantwortlich war. Die Reise fand im Sommer 1935 statt. Im Oktober des Jahres fährt Frenz noch einmal für Nachaufnahmen ins Land; zuvor gab es keine Drehgenehmigung für die Luftbilder. Im *Film-Kurier* vom 20. Oktober 1935 berichtet Frenz unter der Rubrik „Am Telefon“ von der „Begeisterung des albanischen Volkes für Deutschland“, die er bei der Erstaufführung von *TRIUMPH DES WILLENS* in Tirana erlebte. 1936 erschien in der *Illustrierten deutschen Schülerzeitung* unter dem Titel „Hilf mit!“ ein Bericht über die Fahrt von einem der mitfahrenden Hitlerjungen: „Mit dem faltboot durch Albanien“. Das Blatt gilt als die wichtigste deutsche Schülerzeitung im ‚Dritten Reich‘. Die Fotos zum Bericht stammen von Frenz. Auch hier verfolgte er das Arbeitsprinzip der „doppelten Dokumentation“ eines Ereignisses, in Fotografien und im Film.

**Ein anderer Tonfall.** Gemeinsam mit Rudolf Schaad realisiert Frenz 1938 für die Ufa *ARTISTEN DER ARBEIT*. Er kehrt mit diesem außergewöhnlichen Film zum Thema seines Auftragsfilms *HÄNDE AM WERK* (1935) zurück: der Arbeit, hier jedoch wesentlich kurzweiliger, spielerischer und entspannter, weniger ideologisch befrachtet und überhöht als in dem wegen seiner Bezüge zur neusachlichen Fotografie und dem sogenannten Neuen Sehen formal wohl interessantesten Frenz-Film. Die Helden von *ARTISTEN DER ARBEIT* sind Menschen, die in großer Höhe tätig sind: Brückenbauer bei der Reichsautobahn, Handwerker am Kölner Dom, Gerüstbauer, Schornsteinfeger. Auch die Filmemacher selbst machen sich als Artisten bei ihrer Arbeit wiederholt zum Thema.

Auffallend ist die Leichtigkeit im Ton, eine Form von Humor, sonst eher weniger eine Sache des deutschen Kulturfilms im ‚Dritten Reich‘. Das Belehrende, Informierende tritt zurück. Der Film ist weitgehend frei von ideologischen Parolen, was sicherlich auch dem Off-Kommentator Werner Finck zu verdanken ist, der zudem mit typisch Finckscher Wortspielerei einige latent subversive Töne anschlägt. Frenz war dem Kabarettisten Finck bereits bei den Dreharbeiten zu *DIE WASSERTEUFEL VON HIEFLAU* (1932) begegnet, einer stellenweise lustigen Komödie mit einem Wasserwanderhintergrund. 1935 hatten die Nationalsozialisten Fincks Kabarett „Katakomba“ in Berlin geschlossen und ihn für kurze Zeit im Konzentrationslager Esterwegen interniert. Er erhielt ein Jahr Berufsverbot. Als Frenz mit ihm zusammentrifft, arbeitet er aber wieder als Kabarettist. Rudolf Schaad ist der Filmgeschichte eher als Schnittmeister bekannt, war in dieser Funktion für

<sup>3</sup> Boguslaw Drewniak: *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987, S. 594ff.



„Begegnung mit Albanern am schwarzen Drin. Neugierig und etwas mißtrauisch werden wir gemustert.“ Fotos aus dem Artikel „Mit dem Faltboot durch Albanien“ von Walter Frenz in *Hilf mit! Illustrierte deutsche Schülerzeitung* (Heft 11, August 1936, S. 329–331)

zahlreiche Filme von Gustav Ucicky (Regie) und Gerhard Menzel (Buch) verantwortlich, wie MUTTERLIEBE (1939), DER POSTMEISTER (1940) und HEIMKEHR (1941); er wirkte aber auch bei beiden OLYMPIA-Filmen (1936–38) mit. ARTISTEN DER ARBEIT lief neben den OLYMPIA-Filmen und zahlreichen anderen Kulturfilmen auf der Biennale 1938 in Venedig.<sup>4</sup>

**Mobilisierung der Jugend?** SEGELFLIEGER AUF DER WASSERKUPPE (1939) zeigt Teile der Ausbildung der Flieger-HJ auf Schulgleitern und Segelflugzeugen auf der Wasserkuppe, dem höchsten Berg in der Rhön. Die dort ansässige Segelflugschule gilt als älteste der Welt. Im ‚Dritten Reich‘ befand sich hier die Fliegertechnische Schule der Luftflotte 3 und die Reichsfliegerschule des Nationalsozialistischen Fliegerkorps (NSFK), zudem diente sie als Ausbildungszentrum der Flieger-HJ. Der Film kam als Lehrfilm für die vormilitärische Ausbildung zum Einsatz und wurde im Auftrag der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht realisiert.

Fliegerfilme waren keine Seltenheit im Film des ‚Dritten Reichs‘. In zahlreichen Spiel-, Kultur-, Dokumentar-, Werbe- und Lehrfilmen wurde der Zuschauer mit Geschichte und Geschichten des Fliegens, des Flugzeugbaus oder der deutschen Luftwaffe und ab 1939 mit dem Einsatz der Luftwaffe im Krieg ganz konkret bekannt gemacht. Eine besondere Form waren die Lehr- und Unterrichtsfilme, die in Schulen, HJ-Gruppen und anderen Ausbildungszusammenhängen gemeinsam und unter Anleitung geschaut wurden; zu ihnen gehörten Titel wie BAU EINES FLUGZEUGES, FLUGZEUGMODELLBAU, FALLSCHIRMJÄGER oder SEGELFLIEGER AUF DER WASSERKUPPE. Diese Filme wurden konkret für die Herausbildung des fliegerischen Nachwuchses und dessen Ausbildung eingesetzt als Bestandteile eines umfangreichen Förder- und Unterweisungsprogramms, angefangen in der Schule bis zur Ausbildung durch das NS-Fliegerkorps ab dem elften Lebensjahr. Nach Übernahme in die HJ konnten die Jungen in den Werkstätten des NSFK an Segelflugzeugen arbeiten, sie mit reparieren oder unter Anleitung gar neu bauen. In der Flieger-HJ schließlich erhielten sie eine vormilitärische Ausbildung. Mit 15 Jahren durften sie in Gleit- und Segelfliegern in den Segelfluglagern, Segelflugschulen und den NSFK-Übungshängen trainieren.<sup>5</sup> Ab dem 18. Lebensjahr erfolgte dann die Übernahme in die „Stürme“ des NSFK zur Weiterbildung im Segelflug und zur Ausbildung im Motorflug auf Kleinflugzeugen. Das NSFK vermittelte zudem die Ausbildung zum Bordwart, Bordfunker und fliegertechnischen Personal. Versehen mit einer Beurteilung durch die NSFK-Ausbilder, wurden die jungen Männer von den Wehrmeldeämtern erfasst; ihr Weg führte danach nicht selten zum Dienst in der deutschen Luftwaffe.

<sup>4</sup> Festivalbericht in *Filmrundschau*, 7.9.1938.

<sup>5</sup> Drewniak: *Der deutsche Film 1938–1945*, S. 379.

Zieht man den zeitlichen Hintergrund – im Vorfeld des deutschen Überfalls auf Polen – und den Funktionszusammenhang des Films – Mobilisierung der Jugend für den künftigen Kriegseinsatz – in Betracht, erscheint er heute nahezu ungewöhnlich. Denn die Kamera hält eine friedliche Idylle fest. Gezeigt werden junge Segelflieger bei den Vorbereitungen zum Flug, dem Starten durch Anziehen des Segelgleiters durch eine Startmannschaft oder ein Propellerflugzeug, Impressionen von oben und von unten. Großaufnahmen vom Anlegen des Fliegerhelms, von der Hand- und Fußsteuerung oder vom Stoppen von Flugzeiten mittels Stoppuhr. Mitunter ist die Kamera im Flieger eingerichtet, suggeriert dann den subjektiven Blick oder nimmt Bewegungsabläufe auf. Gleiches am Boden: Hier folgt sie dem Flugzeug oder Gleiter beim Start und seinen Flugbewegungen in der Luft. Ein Teil des Films ist auf der Wiese liegenden oder sitzenden Flugschülern vorbehalten, die das Geschehen in der Luft entspannt beobachten, diskutieren und sich freuen. In Montage und Bildgestaltung ruhig und unaufgeregt, scheint der Film die Ruhe des Segelfliegens aufzugreifen und sie gleichfalls an dessen Protagonisten ausmachen zu wollen.<sup>6</sup>

**Frentz bei der Deutschen Wochenschau (1939–1945).** Der Anteil von Frentz-Aufnahmen an deutschen Kriegswochenschauen ist aufgabenbedingt hoch. Von September 1939 bis April 1945 lieferte er Bildmaterial für mindestens 20% aller veröffentlichten Ausgaben. Wahrscheinlich ist die Zahl jedoch bei 30–35% anzusetzen. Das macht ihn zu einem der wichtigsten Bildlieferanten der Deutschen Wochenschau. Die Zuschreibung von Aufnahmen an Frentz ist ein mitunter sehr komplexer Vorgang, der hier nicht im Einzelnen erläutert werden kann. Ein Ausgangspunkt waren die „Filmaufnahme-Tagesberichte“ sowie die „Laufzettel für Sendung belichteter Filmstreifen“, die sich bei Frentz in großer Zahl überliefert haben.<sup>7</sup> Die Wochenschaubilder von Frentz lassen ein besonderes Moment in seiner Arbeitsweise erkennen: ein hohes Maß an Effizienz durch Serialität: Er greift immer wieder auf altbewährte, von ihm teilweise in den Jahren zuvor selbst gefundene Bildlösungen zurück oder entwickelt für die oft gleichbleibenden Bildaufgaben, die sich ihm im Führerhauptquartier stellten, neue: Hitler im Zug, Hitler im Gang, Hitler am Fenster, Hitler vor dem Zug, Hitler im Kreise von Zuhörern, Ankunft und Verabschiedung von Gästen in der Reichskanzlei, auf dem Berghof oder im Führersonderzug, Auszeichnung von Militärs mit Ritterkreuz, Eichenlaub und Schwertern usw. Frentz ist mit der Kamera oft nah bei Hitler, zeigt ihn zu meist staatsmännisch im Zentrum der Personen und des Geschehens, ohne die

<sup>6</sup> Zu sehen unter [http://archive.org/details/Segelflieger\\_Wasserkuppe](http://archive.org/details/Segelflieger_Wasserkuppe) (18.11.2012).

<sup>7</sup> Siehe hierzu Matthias Struch: Jeder sein eigener Regisseur? – Zur Autorenschaft von Wochenschauaufnahmen am Beispiel von Walter Frentz, Heinz von Jaworsky und Hans Ertl. In: Rainer Rother, Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*. München 2010, S. 64–78 sowie die Filmografie in Hiller von Gaertringen (Hg.): *Das Auge des Dritten Reiches*.

Umgebung aus dem Blick zu verlieren. Einmal gefundene Lösungen setzt er auf professionelle und effektive Weise immer wieder ein. Fügt man die zahlreichen von Frentz aufgenommenen Ankünfte von Hitlers Besuchern auf dem Berghof oder im Hof der Reichskanzlei aneinander, ergibt sich eine Reihung gleicher Einstellungen – was zwar dem Publikum der Wochenschau im Einzelnen nicht auffiel, jedoch zu einer Konventionalisierung der Bildsprache in dieser Filmgattung beigetragen haben mag. Ähnliche Formalisierungen lassen sich für Auszeichnungen, Zugbilder, Stadtfahrten, Hitler im Kreise der Generäle usw. nachweisen.

**Frentz' Spätwerk.** ROLF NESCH (1966) aus dem Spätwerk von Frentz entstand vermutlich aus eigenem Antrieb. Der Versuch eines Porträts des Malers und Grafikers Rolf Nesch (1893–1975), der in Esslingen, wo auch Frentz zeitweise gelebt hat, geboren wurde und 1933 nach Norwegen emigrierte, kann als Mischung aus Kulturfilm und dem Fernsehformat 1000 MEISTERWERKE (BRD 1981–94) beschrieben werden. Während Nesch in Norwegen heute als einer der bedeutendsten Künstler des Landes gilt, dürfte er in Deutschland nur noch Eingeweihten ein Begriff sein. Zur Entstehungszeit des Films war er als Teilnehmer der ersten drei Documenta-Ausstellungen (1955, 1959, 1964) jedoch kein Unbekannter. Frentz und Textautor Kurt Leonard interessierten sich weniger für die eigentliche Biografie des Künstlers, sie nennen lediglich notwendige Eckdaten, blenden aber wichtige Lebensstationen aus. So heißt es zu den Gründen, warum Nesch 1933 Deutschland verließ, kurz: „Als die Ereignisse in Deutschland dann 1933 das Leben als Künstler unerträglich machten, war seine Wahl rasch getroffen: Norwegen, Fjorde und Wildwasser.“ Der Umstand, dass sich Nesch nach der deutschen Besetzung Norwegens durch einen selbstverschuldeten Straßenbahnunfall dem Militärdienst entzog und sein ganzes Leben an den dabei zugezogenen schweren Verletzungen zu leiden hatte, wird nicht erwähnt. Auch hier gilt das Hauptinteresse dem Handwerklichen, der Technik des Bildermachens und den bedeutenden drucktechnischen Innovationen des Materialbildners Nesch. Und Norwegens Wildwasser fließen.

#### **FAHRTENBUCH ALBANIEN (D 1936)**

Produktion und Verleih: Reichspropaganda-Leitung der NSDAP, Hauptabteilung IV (Film), Berlin / Regie, Kamera, Schnitt: Walter Frentz / Musik: Georg Blumensaat / Zensur: 14.2.1936, Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 41564, 35mm, s/w, Ton, 576 m, jugendfrei  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, Ton, 565 m (= 21')

#### **ARTISTEN DER ARBEIT (D 1938)**

Produktion und Verleih: Universum Film AG (Ufa), Berlin / Regie: Rudolf Schaad, Walter Frentz / Drehbuch: Carl Prucker / Musik: Walter Schütze / Sprecher: Werner Finck / Zensur: 9.9.1938, Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 49098, 35mm, s/w, Ton, 431 m, jugendfrei  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, Ton, 425 m (= 16')

**SEGELFLIEGER AUF DER WASSERKUPPE (D 1939)**

**Produktion und Verleih:** Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU) (Berlin) / **Regie, Kamera, Schnitt:** Walter Frentz / RWU-Nr. F232, 16mm, s/w, stumm  
**Kopie:** Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 16mm, s/w, stumm, ca. 126 m (= II')

**DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU 555/18/1941**

**Produktion:** Deutsche Wochenschau GmbH / **Zensur:** 23.4.1941, 35mm, s/w, Ton, 368 m  
**Kopie:** Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, Ton

**Anmerkung:** Von Walter Frentz stammen Sujet I: 52. Geburtstag von Adolf Hitler am 20. April im Hauptquartier Tauchen-Schauereck im Führersonderzug, Südostfront, Balkan, 1941; Sujet IO: Flug über Belgrad nach der Einnahme am 12. April, Jugoslawien, 1941; Sujet II: Kapitulationsverhandlungen mit der jugoslawischen Armee am 18. April, Belgrad.

**DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU 557/20/1941**

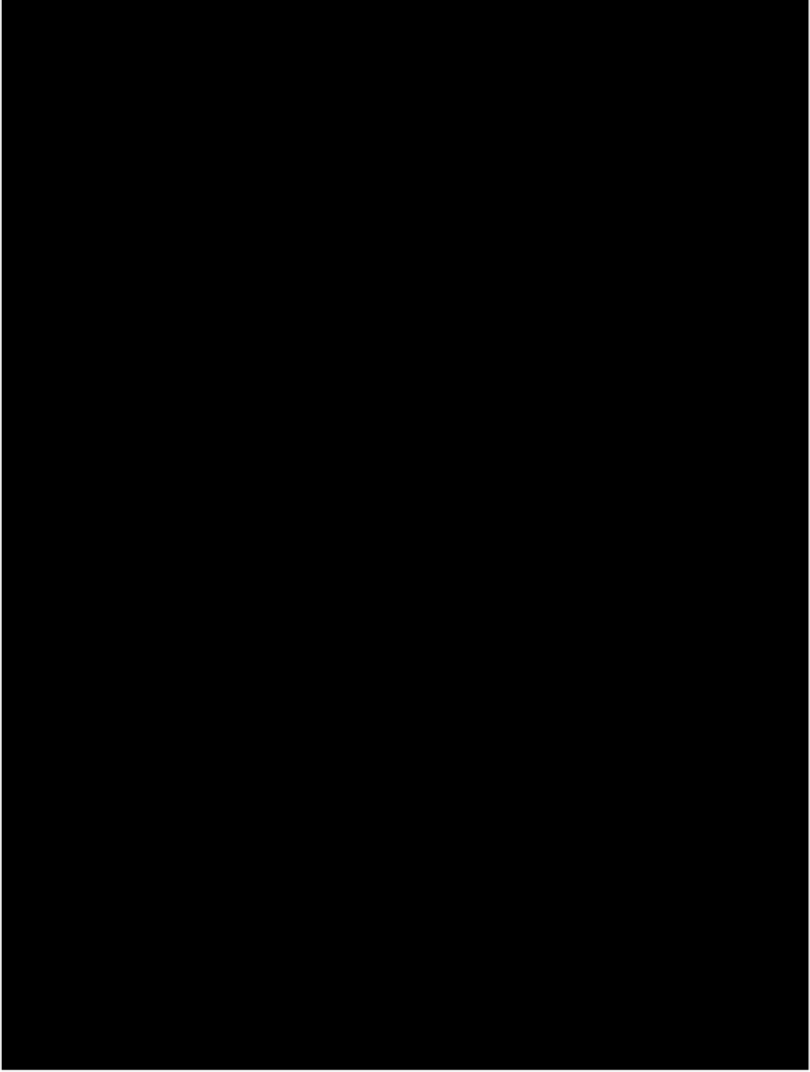
**Produktion:** Deutsche Wochenschau GmbH / **Zensur:** 7.5.1941, 35mm, s/w, Ton, 373 m, Jugendfrei

**Kopie:** Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, Ton

**Anmerkung:** Zahlreiche Aufnahmen von Walter Frentz in Sujet 4: Adolf Hitler in der Unteren Steiermark (Marburg, Graz, Klagenfurt).

**ROLF NESCH (BRD 1966)**

**Kamera, Filmgestaltung:** Walter Frentz / **Text:** Kurt Leonard / **Ton:** Hermann Maria Wette  
**Kopie:** Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, Farbe, Ton, 645 m (= 24')



Einst Nebeneingang zur preußischen Waffenkammer, heute Haupteingang zur Filmgeschichte: Das Zeughauskino (Deutsches Historisches Museum)

## Zeigen, Versammeln, Bewahren

### Über das Zeughauskino, Fritz Lang und die Unteilbarkeit der Filmgeschichte

#### I.

Fast alles, was wir im Leben tun, gehorcht einer Ökonomie des Verschwindens.<sup>1</sup> Ob wir Nahrung aufnehmen und verdauen, natürliche Ressourcen ausschöpfen oder Geld ausgeben, ob Privatvermögen oder ganze Staatshaushalte an der Börse und anderswo abhanden kommen – unser Handeln wie auch unsere Existenz scheinen unweigerlich der Logik von Verzehr und Verbrauch unterworfen.

Manfred Sommer hat vor einiger Zeit in einem bemerkenswerten „philosophischen Versuch“ über das Sammeln darauf hingewiesen, dass die seit Jahrhunderten von Privatleuten, Bibliotheken und Archiven, seit dem 19. Jahrhundert von Museen und – wie man hinzufügen kann – seit Mitte des 20. Jahrhunderts von Film Museen und Kinematheken mit Akribie und großer Leidenschaft gepflegte Tätigkeit des Zusammentragens und genüsslichen Anschauens von Zeugnissen, Dokumenten und Objekten, diesem Furor des Verschwindens eine lustvoll betriebene Praxis des Sicherns und Erhaltens entgegengesetzt, die in erster Linie von ästhetischen Gesichtspunkten geleitet ist.<sup>2</sup> Archive und Museen, Film Museen und Kinematheken setzen gegen die Ökonomie des Verschwindens eine Ästhetik des Bewahrens, die – angesichts der auch ihr zugrunde liegenden ökonomischen Zwänge – zugleich immer auch eine *Politik* und eine *Ethik* des Bewahrens zu sein hat.

Nimmt man aber die Idee einer *Ästhetik* des Bewahrens ernst und stellt die Auswahl dessen, was bewahrenswert erscheint, unter die Prämisse, dass seine Schönheit, Wahrhaftigkeit und historische Bedeutsamkeit sich immer wieder neu in der unmittelbaren Anschauung des Betrachters erweisen muss, dann wäre zumindest im Hinblick auf Museen und Kinematheken der klassischen Trias der Archive – Sammeln, Bewahren, Zeigen<sup>3</sup> – eine weitere hinzuzufügen: *Zeigen, Versammeln, Bewahren*.

Dass sich ein großes Nationalmuseum wie das Deutsche Historische Museum ein Kino, ja eine Kinemathek mit eigenem Filmarchiv leistet, ist erfreulich – und er-

<sup>1</sup> Der folgende Text geht zurück auf eine Rede, die anlässlich der Feier des 20-jährigen Bestehens des Zeughauskinos im Deutschen Historischen Museum und zur Eröffnung der Fritz-Lang-Retrospektive am 1. Februar 2012 in Berlin gehalten wurde. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Jörg Frieß, dem Leiter des Zeughauskinos.

<sup>2</sup> Manfred Sommer: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt am Main 2002.

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Dietmar Schenk: *Kleine Theorie des Archivs*. Stuttgart 2008; Hildegard Vieregg: *Museumswissenschaften. Eine Einführung*. Paderborn 2006.

freulicherweise auch kein Einzelfall mehr. Es ist aber keineswegs selbstverständlich. Zuviel scheint traditionell die Bildungseinrichtung des musealen Innehaltens und Eingedenkens vom Kino zu trennen. Vom Kino, das der französische Filmkritiker Serge Daney einmal in jeder Hinsicht „schlimmen Ort, zugleich unmoralisch und unpassend“ genannt hat: „Ein Ort billiger Hysterie, ekelhafter Anmache fürs Auge, ein Ort des Voyeurismus und der Zauberei.“<sup>4</sup>

Das vereinzelte Objekt der Betrachtung im Museum unterscheidet sich nicht erst durch den Ort seiner erhellenden Inszenierung vom buchstäblich zwielichtigen Milieu des Kinos. Schon seine Einmaligkeit und Echtheit heben es deutlich ab von der Reproduzierbarkeit des Gegenstands Film im Kino. Während das Museumsexponat in all seiner auratischen Präsenz brillieren kann, treten filmische Objekte im Kino dem Publikum zunächst einmal als etwa spürbar Abwesendes entgegen. Ganz zu schweigen davon, dass die Wahrnehmungsverhältnisse in den räumlichen Konfigurationen von Museum und Kino schon dadurch unterschieden sind, dass sich im Kino *die Bilder bewegen*, im Museum sich *das Publikum bewegt*.

Sind es im Museum, dem polnischen Philosophen und Historiker Krzysztof Pomian zufolge, die Objekte selbst, die als „Vermittler zwischen dem Betrachter, der sie sieht, und dem Unsichtbaren, aus dem sie kommen“, fungieren, so kommt im Kino diese Vermittlerfunktion dem Film selbst zu, der „zwischen einem anwesenden Sehen und dem vermittelt, was trotz seiner Abwesenheit zu sehen ist“.<sup>5</sup>

Wenn dem Kino – aus der vornehmen Perspektive des Museums betrachtet – lediglich der Rang eines Seiteneinstiegs in die Geschichte zukommen mag, sind doch beide, Kino und Museum, in ihrer ästhetischen Praxis eng miteinander verbunden: Darin nämlich, dass sie das Gesammelte und Bewahrte nicht nur irgendwie *herzeigen*, sondern darauf aus sind, ein Publikum zur Anschauung und Reflexion des Gezeigten an einem Ort zu *versammeln*, um auf diese Weise über den jeweiligen Gegenstand als solchen hinaus einen Eindruck der historischen Wirklichkeit hinter dem Gezeigten im öffentlichen Bewusstsein zu *bewahren*.

Einem Gegenstand *zeigen*, um ihn herum ein Publikum *versammeln*, ihn damit im öffentlichen Bewusstsein *bewahren*: So gesehen, ist das Kino nicht weniger als das Museum jenes „Traumhaus“, von dem Walter Benjamin einmal als einem Ort sprach, an dem sich das „Kollektiv“ seiner Geschichte ästhetisch zuwenden kann.<sup>6</sup>

## II.

Filme, historische wie aktuelle, können heute aber auch anderswo gesehen werden. Im Fernsehen und auf DVD, in den eigenen vier Wänden, unterwegs auf dem Laptop und dem Smartphone, selbstverständlich auch im Internet. Der Zugriff

<sup>4</sup> Zitiert nach Vrääh Öhner: „Das ist kein Rot, das ist Blut“. Das Museum vom Kino aus betrachtet. In: Hans-Christian Eberl u.a. (Hg.): *Museum und Film*. Wien 2003, S. 31–49, hier S. 36.

<sup>5</sup> Zitiert nach ebd., S. 40.

<sup>6</sup> Vgl. ebd.

ist problemlos, die Kontexte der Rezeption dabei so unstet wie die Qualität und Zusammenstellung, in denen die Filme – auf Youtube gerne scheinbarweise – verfügbar sind. So sehr die Verfügbarkeit an sich zu begrüßen wäre: Es fehlt die dem Kino eigene Art der ästhetischen Zuwendung auf einen in seiner materiellen und historischen Integrität respektierten Gegenstand.<sup>7</sup>

Darüber hinaus stellt sich auch hier die Frage, ob das Überangebot der im Internet bereitgestellten Bilder tatsächlich ihrer Bewahrung dient oder ob der Überfluss nicht vielmehr das Vergessen befördert, indem er Unterschiede der Materialität und Provenienz zu nivellieren droht. Archivare sprechen in diesem Zusammenhang von einer „digitalen Demenz“, die sich gesellschaftlich über die Artefakte der Vergangenheit legt und ihre tatsächliche Überlieferung im kulturellen Gedächtnis bedroht.<sup>8</sup>

Es wäre freilich zu billig, die schleichende Vergiftung von Film und Kino im Dickicht des Digitalen zu suchen. Allzu offenkundig sind die Vorteile, die das Medium in den letzten 20 Jahren gerade in Hinsicht auf neue Produktionsabläufe und Darstellungsmöglichkeiten aus seiner fortschreitenden Digitalisierung gezogen hat, um sich einmal mehr neu zu erfinden und im Konzert der Freizeitangebote seine Nische zu behaupten. Mit Blick auf die historische Überlieferung des Films, seine Geschichte und Geschichtlichkeit, signalisiert das Stichwort Digitalisierung aber zumindest das dringende Gebot, die Möglichkeiten zu prüfen, unter denen unser filmhistorisches Bewusstsein langfristig zu bewahren wäre, und die Formen zu bedenken, in denen dies zu geschehen hätte.

Die Diskussion darüber wird nicht nur in Deutschland unter dem Begriff des „Filmerbes“ oder „Filmkulturerbes“ geführt, auf Kongressen, in Podiumsdiskussionen und Fachzeitschriften, ja selbst bei Anhörungen im Bundestag.<sup>9</sup> Dabei erscheint der Begriff des „Filmkulturerbes“ bisher allzu sehr verengt auf die – zweifellos drängende – Frage der geeigneten Überlieferung der Filme selbst, der digitalen Kurz- und analogen Langzeitsicherung erhaltener Filmkopien.

Weitaus weniger ausgeprägt ist hingegen das Verständnis dafür, dass zur Bewahrung des „Filmkulturerbes“ auch die Sicherung und Überlieferung von relevantem Kontextmaterial gehört – von Schriftgut aller Art, von Produktionsskizzen und Aushangfotos, Requisiten und Kostümen, Drehbüchern und Rezeptionsdokumenten, dank derer den überlieferten Filmkopien erst die historischen Dimen-

<sup>7</sup> Vgl. zu diesem Themenkomplex grundlegend die Beiträge in Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle (Hg.): *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg 2011.

<sup>8</sup> Der Neuropsychologe Manfred Spitzer hat die Metapher jüngst zum Erkennungszeichen seiner Medienkritik erhoben. Vgl. Manfred Spitzer: *Digitale Demenz. Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*. München 2012.

<sup>9</sup> Vgl. Andreas Kilb: Unser Filmschatz im Bildersee. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.11.2011. Ausgelöst wurde die Debatte durch die Initiative „Schätze des deutschen Films“, vgl. <http://www.schaetze-des-deutschen-films.de> (16.9.2012).

sionen ihrer Entstehung und Wahrnehmung zurückerstattet werden können. Und sich ein Wissen darum herausbilden kann, wie die Filme nicht einfach zur Geschichte, sondern wie sie *in* der Geschichte stehen.

Noch ein weiterer Aspekt bleibt aus der Diskussion um die Erhaltung des „Filmkulturerbes“ zu stark ausgeblendet: die Bewahrung des Kinos als kultureller Form, als jener der überwiegenden Mehrzahl historischer Filme angestammte Ort, an dem sie auf ein versammeltes Publikum treffen können und ihre einmal gemeinte Wirkung zumindest ansatzweise anschaulich und nachvollziehbar wird. Es hätte im Rahmen der Diskussion um das „Filmkulturerbe“ also mit viel mehr Nachdruck auch um die finanzielle und technische Zukunftssicherung von Programmkinos, Filmmuseen und Kinematheken zu gehen – nicht zuletzt um die nächsten 20 Jahre Zeughauskino.

### III.

Wenn es sowohl für die Notwendigkeit einer sorgfältigen Kontextualisierung als auch für den Erhalt des Kinos als öffentlichem Ort der Begegnung mit der Filmgeschichte noch eines schlagenden Beweises bedurft hätte, so hat ihn das Zeughauskino gerade mit der Reihe von Vorbehaltsfilmen aus der NS-Zeit geliefert: Ein solches Vorhaben ist nicht nur aufgrund der geltenden Rechtslage auf andere Art überhaupt nicht denkbar als mit kompetenten Einführungen, in denen der historische Zusammenhang erläutert und das ideologische Kalkül des je gezeigten Beispiels ans Licht gehoben wird. Es geschieht aber auch im Wissen um veränderte Rezeptionshaltungen, deren tatsächliche Differenz zu den historischen sich jedoch nur dann – gewissermaßen unverzerrt – abzeichnen kann, wenn sie weiterhin am Aufführungsort Kino eingenommen werden können. Und die Wahrnehmung des Gezeigten in dem für das Kino bezeichnenden Amalgam einer individuell mit dem Film geführten Beschäftigung erfolgen kann, die sich dennoch im öffentlichen Raum vollzieht.

Einmal mehr hat das Zeughauskino mit dieser Reihe auch gezeigt, dass das historische Erbe des Films – gerade in Deutschland – unteilbar ist. Man kann nicht die Beine Marlene Dietrichs feiern, ohne auch an JUD SÜSS (1940) zu erinnern; den künstlerischen Höhenkamm der Werke Murnaus, Pabsts oder Konrad Wolfs nicht angemessen würdigen, ohne zumindest auch die Raffinesse eines Genrestücks wie DIE DREI VON DER TANKSTELLE (1930) oder das Wirkungspotenzial eines Indianerfilms mit Gojko Mitić anzuerkennen. Jede Institution, die sich der Pflege der Filmgeschichte verschrieben hat, sollte ihr Interesse der Kunst wie dem Kommerz, der Propaganda und der Unterhaltung widmen. Sie wird dabei nicht selten feststellen, dass die wirksamste Propaganda in der Maske von Kunst und Unterhaltung daherkommt; Kunst im Kino immer auch auf die ein oder andere Weise wenn nicht unterhaltend, so doch affizierend wirkt; und gerade in der Unterhaltung zuweilen eine hohe Kunst liegen kann.

Über die vergangenen 20 Jahre hinweg hat sich das Zeughauskino dieser Herausforderung kontinuierlich gestellt. Es hat in seinem Programm insbesondere

die deutsche Filmgeschichte und deutsche Geschichte im Film in einer beeindruckenden historischen Tiefe ausgelotet und in einer bemerkenswerten Breite präsentiert.

Die Geschichte des Films hat die Rigorosität der Unterscheidung zwischen Kunst und Kitsch wenn nicht hinfällig, so doch zumindest in beide Richtungen durchlässig gemacht. Die Unteilbarkeit der Filmgeschichte erfordert von einer Spielstätte wie dem Zeughauskino die Pflege sowohl der anerkannten Meisterwerke und Meilensteine der Filmkunst als auch das Bekenntnis dazu, historisch und kulturell unterschiedlichen Produkten des Genre- und Unterhaltungskinos, deren historische Aussagekraft nicht selten deutlicher hervortritt als in artistischer Verklausulierung, einen Ort zu bieten. Deshalb finden sich in den Monatsprogrammen Murnau *und* Eichberg, Farocki *und* Winnetou, Werner Herzog *und* Herbert Reinecker. Im Oktober 2007 wurde Gelegenheit geboten, Abend für Abend Vorstellungen der Werkschau Thomas Heise mit einer anschließenden Karl-May-Verfilmung ausklingen zu lassen. Im November 2010 hätte Hans Jürgen Syberberg im Zeughauskino Nadja Tiller begegnen können.

In seiner Gründungserklärung vom 24. Juni 1987 hat sich das Deutsche Historische Museum der „Aufklärung und Verständigung über die gemeinsame Geschichte von Deutschen und Europäern“ verpflichtet.<sup>10</sup> Es hat damit sein Verständnis der Aufgaben eines Museums zur deutschen Geschichte definiert und dem fünf Jahre später in ihm beheimateten Kino vorgegeben: Nicht in Isolation von weltweiten politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, sondern mit dem Blick über die Grenzen hinaus, sei er nun in die Geschichte oder – wie in vielen Filmreihen des Zeughauskinos der letzten 20 Jahre – auf aktuelle Entwicklungen gerichtet.

Im Laufe der Jahre wurden unzählige nationale Kinematographien mit historischen Retrospektiven und Werkschauen der aktuellen Produktion im Zeughauskino gewürdigt: Darunter, um nur einige zu nennen, die Schweiz, Rumänien, Russland, Polen, aber auch – weit über die europäischen Grenzen hinausgreifend – Mexiko, Argentinien und das lateinamerikanische Kino, das japanische Kino der Gegenwart, einmal sogar die tibetanische Kunst des Dokuments. Selbst ein Ausflug ins „Weltraumkino“ wurde vor einiger Zeit unternommen.

#### IV.

Einem Filmemacher wie Fritz Lang – in letztgenannter Reihe, wie könnte es anders sein, mit *FRAU IM MOND* (1929) prominent vertreten – hätte die Idee vom „Weltraumkino“ sicher gut gefallen. Überhaupt scheint die Wahl Langs zum Paten der 20-Jahr-Feier des Zeughauskinos überaus glücklich. Nicht allein deswegen, weil sein Werdegang als Regisseur, der in verschiedenen Gesellschaftssystemen in Deutschland, in Frankreich und den USA Filme gemacht hat, die Internationalität filmhistorischer Entwicklungen exemplarisch verdeutlicht. Sondern auch

<sup>10</sup> <http://www.dhm.de/orga/konzept.htm> (16.9.2012).

deshalb, weil er sehr früh die traditionellen bürgerlichen Geschmacksgrenzen zwischen Kunst und Kommerz überschritten und sich mit Nachdruck für den „Sensationsfilm“ als bewahrenswerte Errungenschaft des Kinos eingesetzt hat.

Schon in den frühen 1920er Jahren rechtfertigte Fritz Lang den historischen Kulturwert des Films damit, dass er, um als Zeitdokument Gültigkeit beanspruchen zu können, die sensationelle Übersteigerung brauche, die Überlebensgröße in den Ausmaßen des Empfindens und Handelns, selbst da, wo er ganz klein, ganz schäbig werde.<sup>11</sup> Darin – und nicht etwa in unbeholfenen Anbiederungsversuchen bei der Hochkultur – bilde der dem modernen Film gemäße und gegenüber der Kunst gleichberechtigte „Sockel der Stilisierung“ der Filmkultur ein sicheres Fundament.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Fritz Lang: Kitsch – Sensation – Kultur und Film. In: Edgar Beyfuss, Alex Kossowky (Hg.): *Das Kulturfilmbuch*. Berlin 1924; wieder abgedruckt in: Fred Gehler, Ullrich Kasten: *Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis*. Berlin 1990, S. 202–206. Vgl. auch Fritz Lang: Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten (1927). In: *Filmblatt*, Nr. 15, Winter/Frühjahr 2001, S. 24–30.

<sup>12</sup> Lang: Kitsch – Sensation – Kultur und Film, S. 206.



Fritz Langs Kellerkino in M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (Szenenfoto von Horst von Harbou / Deutsche Kinemathek)

Fritz Lang war ein Regisseur, der so früh wie kaum ein zweiter ein historisches Bewusstsein von seiner Filmarbeit entwickelt hat. Es ist daher auch kein Zufall, dass von ihm Sätze stammen, die sich das Zeughauskino getrost als Credo über den Eingang hängen könnte. Lang schrieb 1924 in einem Aufsatz mit dem Titel „Kitsch – Sensation – Kultur und Film“: „Wir glauben befugt zu sein, das Bild einer uns fernliegenden Weltepoche aus den Dokumenten zu rekonstruieren, die uns die Überlieferung in Architektur, in Kunsterzeugnissen, in Schriften bewahrt hat, wobei die subjektive Einstellung des Beschauers ausschlaggebend für dessen Wertung ist. Eine spätere Zeit wird es leichter haben, unser chaotisches Zeitalter, wenn es längst zu einer Formel erstarrt sein wird, studienhalber neu vor sich aufleben zu lassen. Sie öffnet eine Büchse mit kondensiertem Leben, in dem sie einen Film vor sich abrollen lässt. Da ist ein Stück Geschichte von ehemals.“<sup>13</sup>

Wie wohl alle Filme Langs will auch M (1931) ein filmisches Zeugnis seiner Zeit geben – im Sinne des soeben Zitierten jedoch keineswegs nur als mentalitätsgeschichtliches Dokument für den Terror und die Massenpsychose der späten Weimarer

<sup>13</sup> Ebd., S. 203.

Republik angesichts von Serienmördern, Triebtätern und eines ins Wanken geratenen moralischen und politischen Wertesystems. Erst im Rückblick lässt sich vielleicht ein Gespür dafür entwickeln, wie aggressiv und mit welcher radikaler Offenheit dieser frühe Tonfilm seinem Publikum gegenübertritt. Mit welcher Konsequenz er sein Publikum auffordert, die Aufmerksamkeit durch das Geschehen hindurch auf die ästhetischen Mittel seiner Darstellung zu lenken, dem immer wieder vom Ton aufgerufenen Bild ebenso zu misstrauen wie der Herleitung der Figur des Mörders aus den kriminalistischen Ermittlungsverfahren: Nicht anders als die Gesellschaft im Film den Mörder Hans Beckert erst hervorgebracht hat, treibt auch Lang sein Bild – in der Konkrektion einer Spiegelansicht des grimassierenden Peter Lorre – als Künstliches aus der Logik der narrativen und filmischen Konstruktion hervor.

In den Notizbüchern, die Lang während der Arbeiten an *M* geführt hat, findet sich die etwas rätselhaft anmutende Eintragung: „Szenen: Aus dem *Dunkel* eines Raumes / eines Hauses tönt die Stimme: / ‚Halt! –‘ *das Dunkel spricht!*“<sup>14</sup> Von der virtuellen Exposition, die viel der zeitgenössischen Hörspielästhetik verdankt, bis zur Spiegelkonstruktion der abschließenden Gerichtsverhandlung im Versteck der Berliner Unterwelt, deren Anordnung in Komposition und Montage sich in ihrer Kippbildlogik erst vollends entfaltet, wenn man das Gegenüber der im Kino versammelten Zuschauer mit einbezieht, ist *M* ein Film, der sich an ein kollektiv im Kinosaal anwesendes Publikum richtet, und damit ein Film, dem der dunkle Raum des Kinos als ästhetisches und gesellschaftliches Wirkungskalkül wesentlich eingeschrieben ist. Es ist diesem Film zu wünschen, dass ihm der Raum zur vollständigen Entfaltung seines ästhetischen und gesellschaftlichen Potenzials noch lange erhalten bleibt. In diesem Sinne: Lassen wir das Dunkel sprechen!

<sup>14</sup> Fritz Lang: Notizbuch (1930–1934). Edition und Kommentar. In: Christoph Bareither, Urs Büttner (Hg.): Fritz Lang, „*M* – Eine Stadt sucht einen Mörder“. Texte und Kontexte. Würzburg 2010, S. 173–179, hier S. 174.

## „Ein seltener Fang“

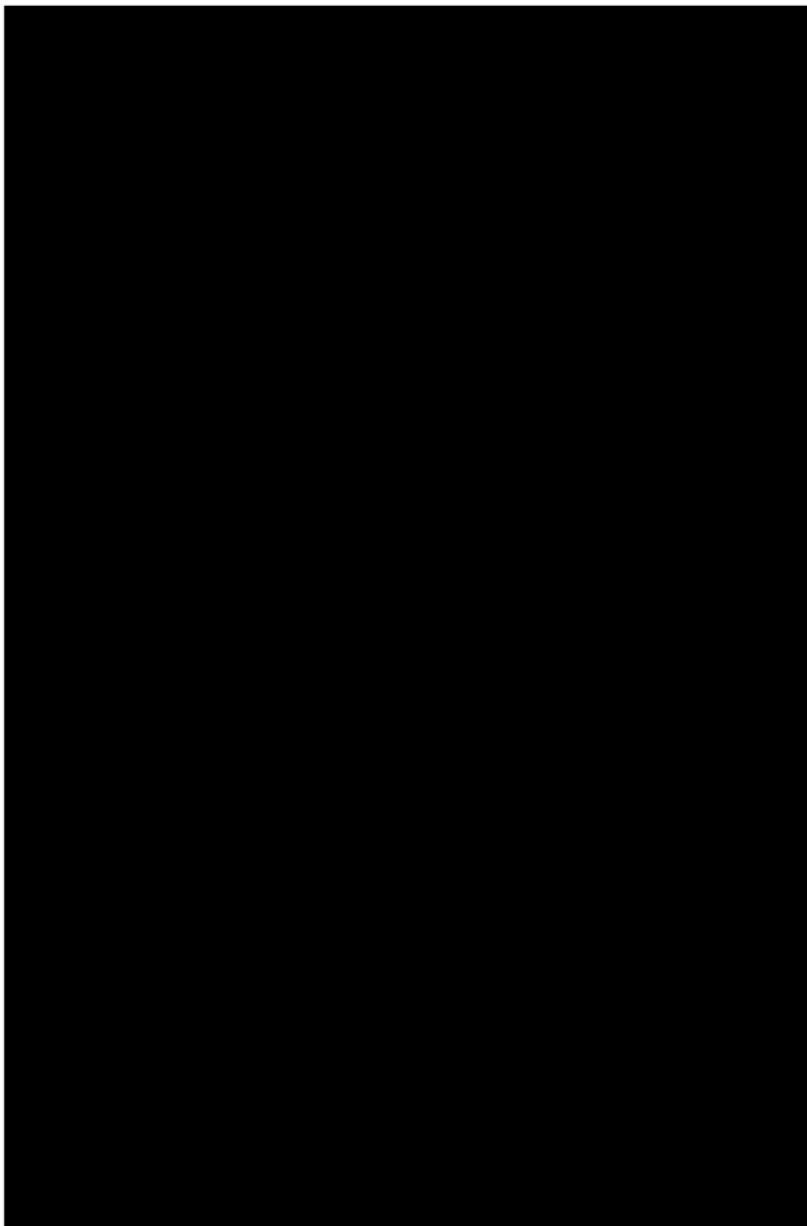
### Die Text- und Fotoquellen zu LORENZO BUKHART (1918) im Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin

Lässt sich ein verschollener Film aus einzelnen Fotos rekonstruieren? Wohl kaum. Doch immerhin vermitteln uns Filmfotos eine gewisse Vorstellung der visuellen Gestaltung, der Räume und Figuren, Kostüme und Einrichtungen. Dass zum Drama LORENZO BUKHART (1918) in den Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin über 20 Fotodokumente überliefert sind, ist umso mehr ein Grund zur Freude, als dadurch ein Schlaglicht auf zwei weithin vergessene Persönlichkeiten der Filmgeschichte fällt: auf Else Bassermann (1878–1961), eine der ersten Drehbuchautorinnen in Deutschland überhaupt, und auf den Regisseur William Wauer (1866–1962).

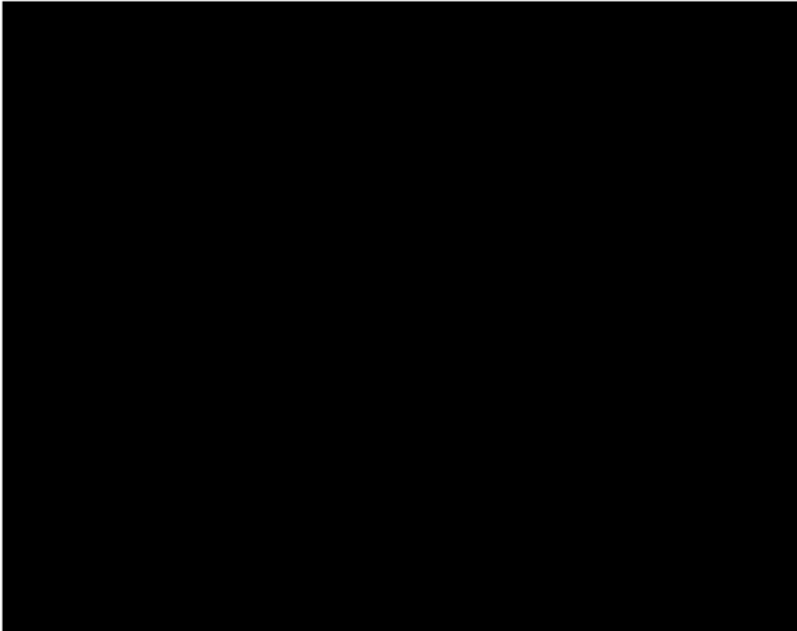
Als LORENZO BUKHART mit Albert Bassermann in der Hauptrolle am 13. Dezember 1918 in den Kammerlichtspielen am Potsdamer Platz zur Uraufführung kommt, reagiert die Kritik verhalten. Ausführlichere Einlassungen zur Bildkomposition des Films fehlen. Allenfalls vermerkt man die herrlichen Bilder von der Meeresküste, die eine eigenartige, dem Stoff entsprechende Stimmung erzeugten. Meist konzentriert sich der Blick auf die künstlerische Leistung des prominenten Hauptdarstellers. „Albert Bassermann“, heißt es in *Der Film*, „spielt diese ungebrochene Figur mit wuchtiger Kraft und zeigt in den Momenten, wo ihm das Sujet Aufgaben von genügender Größe stellt, seine ganze Darstellungskunst“ (Nr. 51, 1918). Begeisterung und ungeteilte Zustimmung klingen gewiss anders.

LORENZO BUKHART ist Wauers vierte Regiearbeit mit dem großen Bühnenkünstler Bassermann, und wie schon bei VATER UND SOHN, DIE BRÜDER VAN ZAARDEN und DR. SCHOTTE aus der ‚Albert Bassermann Serie 1918‘ der Greenbaum-Produktion zeichnet erneut Else Bassermann (unter dem Pseudonym Hans Hennings) für das Drehbuch verantwortlich. Zudem spielt sie auch diesmal wieder eine kleine Rolle an der Seite ihres Mannes. Ihr Skript zu dem verschollenen, heute in der Literatur durchgängig unter dem Titel LORENZO BURGHARDT geführten Film hat sich im Nachlass Albert Bassermann erhalten – zusammen mit den erwähnten Fotos, die einen Eindruck von Wauers expressiver Lichtgestaltung und der plastischen Intensität seiner Licht-Bilder geben.

Der Film erzählt die Geschichte des unehelich geborenen, oft verspotteten Ostseefischers Lorenzo Bukhart (Albert Bassermann), der mit seiner Mutter Dortje (Emilie Croll) zurückgezogen in einer kleinen Fischerhütte am Strand lebt. Einzig die in den Ort neu hinzugezogene Dorfschullehrerin Käthe Bracht (Else Bassermann) begegnet den beiden freundlich, ja bald schon entwickelt sie eine heimli-



Lorenzo Bukhart (Albert Bassermann) rettet Gabriele (Käte Haack). (Fotos: Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin; Nachlass Albert Bassermann)



Die Rettung als Gemälde. Gabriele (Käte Haack) mit Hans Richter (Paul Rehkopf)

che Zuneigung für den verschlossenen, weltfremden Sonderling. Doch nicht die stille, selbstlose Art der Lehrerin, sondern ein Mädchen aus der Stadt, das Lorenzo vor dem Ertrinken rettet, zieht ihn in ihren Bann. Die junge Gabriele (Käte Haack), die – halb im Scherz, halb im Ernst – ihr Spiel mit ihm treibt, weckt in dem Fischer nie gekannte Gefühle der Liebe. Als sie zwei Tagen später wieder abreist und er nichts mehr von ihr hört, begibt sich Lorenzo auf der Suche nach ihr in die Stadt. Ein Gemälde führt ihn schließlich auf die richtige Spur. Das unter dem vieldeutigen Titel „Ein seltener Fang“ ausgestellte Werk des Professors Hans Richter (Paul Rehkopf) zeigt Lorenzo mit der aus den Fluten geretteten Gabriele auf den Armen. Sein aufkommendes Misstrauen ist vergessen, als er endlich der Gesuchten gegenübersteht und beide einander in die Arme fallen. Doch schon am nächsten Morgen muss er entdecken, dass Gabriele die Geliebte des verheirateten Malers ist. Zutiefst gekränkt und voller Ekel erwürgt Lorenzo sie, kehrt verstört heim, gesteht sein Verbrechen, wird festgenommen und zum Tode verurteilt. Seinen letzten Wunsch, noch einmal „sein“ Meer sehen zu dürfen, erfüllt man ihm. Am Strand stürzt sich Lorenzo in die Fluten. Das letzte Bild zeigt seine angeschwemmte Leiche, noch halb von den Wellen umspült.

Was sich oberflächlich betrachtet als die bekannte Geschichte um Vertrauensbruch, verratene Liebe, Ohnmacht, Rache und Verbrechen aus Leidenschaft

präsentiert, verweist im Spiel, das hier mit Bildern und Trugbildern betrieben wird, auf eine Geschichte der Täuschung und Enttäuschung. Fotografien und ein Gemälde, eine blonde Haarsträhne oder auch ein Ring spielen in der Inszenierung eine herausragende Rolle.

Die Konzeption von Else Bassermanns Drehbuchs mag William Wauer, der sich neben seiner Film- und Theatertätigkeit besonders als Maler, Grafiker und Bildhauer einen Namen gemacht hat, entgegengekommen sein. Nicht zuletzt die gleichsam retardierenden Momente, Käthe Brachts Blick aus dem Fenster in den wolkenverhangenen Himmel und der immer wieder weit über das Meer hinweg in die Ferne schweifende Blick Lorenzos, mögen ihm Gelegenheit gegeben haben, nicht nur Stimmung zu zaubern, sondern sie als dramatisches Movens der emotionalen Steigerung einzusetzen, um die emotionalen Abgründe der Protagonisten auszuleuchten. Wauer modelliert mit dem Licht, seinem Einfallswinkel, der Streuung und den Schattenwürfen. Wer sich an Skulpturen des 1917 verstorbenen Franzosen Auguste Rodin erinnert fühlt, geht nicht ganz fehl, vermerkt Else Bassermann doch ausdrücklich in ihrem Skript zur Szene, in der Lorenzo mit der geretteten Gabriele auf den Armen ans Ufer watet: „Rodins Motiv“. Wenn der Maler im Film eben jene Szene wiederum in seinem Gemälde „Ein seltener Fang“ aufgreift, so belegt dies besonders deutlich das Wechselspiel von Bild und Trugbild.

Kein Drehbuch, keine Fotografie wird jemals den Eindruck eines Spielfilms ersetzen können. Und doch wird man die im Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin aufbewahrten, 12 erhaltenen Drehbücher Else Bassermanns aus den Jahren 1917 bis 1920 samt den über 300 dazugehörigen Fotodokumenten nicht anders als einen seltenen Glücksfall nennen können.

Kontakt: Dr. Dagmar Walach, Theaterhistorisches Archiv des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, Grunewaldstr. 35, 12165 Berlin, Tel.: (030) 838-503 47, E-Mail: [walach@zedat.fu-berlin.de](mailto:walach@zedat.fu-berlin.de)

## Babette Heusterberg

### „Gebt mir das, was am wenigsten geschätzt war im ganzen Filmwesen ...“

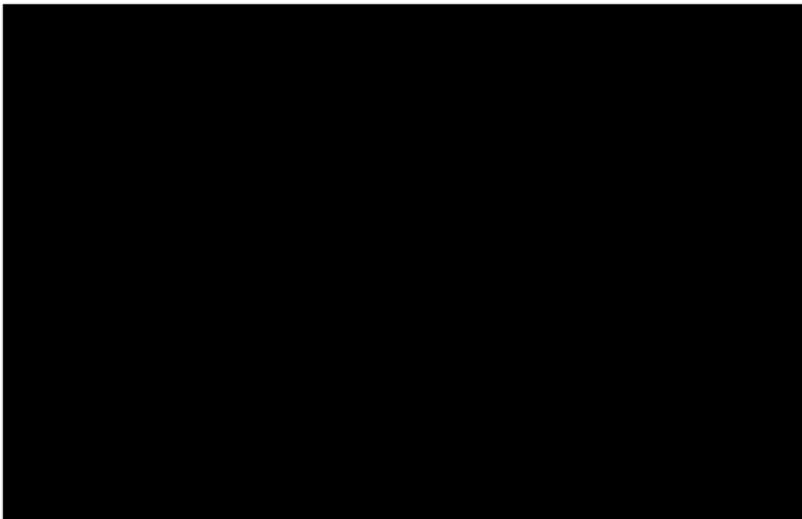
#### Der Bestand Staatliche Filmdokumentation der DDR im Bundesarchiv

„... das Archiv. Niemand wollte es haben. Es wurde angesehen als eine Institution, die besser zum Altstoffhandel gehörte.“ Mit diesen Worten leitete Herbert Volkmann seine Ausführungen zur Geschichte eines der größten Filmarchive der Welt ein, des Staatlichen Filmarchivs der DDR, dessen Direktor er von 1958 bis 1969 war. Zugleich war Volkmann Gründungsmitglied der Technischen Kommission der Internationalen Vereinigung der Filmarchive (FIAF). In seine Amtszeit fiel die Errichtung des Archivzweckbaus für die Lagerung nitrozellulosehaltiger Filme in Berlin-Wilhelmshagen, dessen Eröffnung während des 22. FIAF-Kongresses 1967 zahlreiche internationale Fachleute nach Ost-Berlin zog. Die Baugenehmigung verdankte das Archiv der neuen Wertschätzung seiner Filmbestände als Devisenbeschaffer für die DDR. Als Volkmann dem Entscheidungsgremium den Eingang eines „Valutaschecks“ über 3.000 geklammerte Meter und zwei Monate Recherchearbeiten für Erwin Leisers *MEIN KAMPF / DEN BLODIGA TIDEN* (Schweden 1959/60) präsentieren konnte, war klar, dass gebaut werden durfte.

Diese und andere bemerkenswerte Aussagen von Volkmann stammen aus einem Film der Staatlichen Filmdokumentation der DDR (SFD). Die etwa zehnköpfige Arbeitsgruppe war Teil des Staatlichen Filmarchivs der DDR, wurde aus seinem Etat finanziert und produzierte in den Jahren von 1971 bis 1986 über 300 dokumentarische Filmstudien und zahlreiche Zeitzeugeninterviews mit Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens in der DDR und vereinzelt mit Ausländern. Einen ersten Überblick über die Geschichte der SFD mit typischen Filmbeispielen und Berichten über die Resonanz der einzigen bekannten öffentlichen Vorführung in der DDR bietet der ehemalige SFD-Mitarbeiter Thomas Grimm in seinem Aufsatz in *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92* (1996).

Aus der Reihe „Berlin-Totale“ wurden nach dem Ende der DDR einzelne Titel auf DVD und in Filmveranstaltungen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Hierzu zählen die zeithistorisch interessanten, wenngleich manchmal spröden Aufnahmen über die Wohn-, Lebens- und Arbeitsverhältnisse der Ostberliner Bevölkerung seit 1972: die Dokumentation der Wohnungsnot am Beispiel der Arbeit des Rates des Stadtbezirks Berlin-Mitte und die Aufnahmen aus dem Ackerstraßen-Kiez.

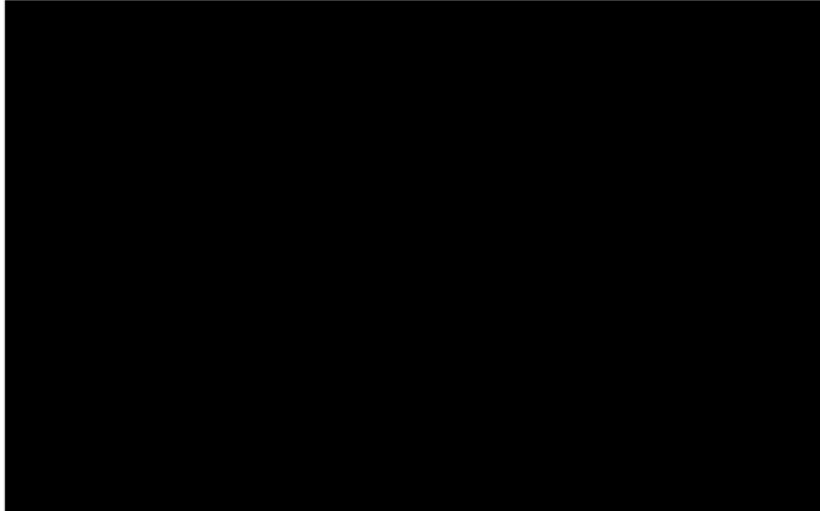
Gegenwärtig wird der gesamte Bestand im Bundesarchiv-Filmarchiv konservatorisch bearbeitet; die Filme werden gewaschen, Klebestellen überprüft und ausgetauscht. Das so vorbereitete, zweistreifige Filmmaterial wird auf Festplatte kopiert. Von den aus technischen Gründen bislang kaum benutzbaren Filmen –



Herbert Volkmann am 25. Juni 1981 in seiner Wohnung in Kleinmachnow (Foto aus der Kopie des Bundesarchivs, BSP 19278)

gedreht auf Schwarzweiß- oder Farbnegativmaterial in 16mm mit getrenntem Bild und Ton – werden künftig digitale Videoformate mindestens im Bereich Standard Definition (SD) vorliegen.

Obwohl die dramaturgisch nicht gestalteten Filme in der DDR nur einschränkt benutzbar waren, wurden Inhaltsbeschreibungen und Stabangaben in den *Filmbibliografischen Jahresberichten* der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR der Jahrgänge 1973 bis 1986 regelmäßig veröffentlicht. Das Fernsehen der DDR benutzte gelegentlich Ausschnitte für eigene Kompilationen. Bereits im Staatlichen Filmarchiv war ein vorläufiges Findbuch mit einem Personen- und Sachregister sowie einem Index der Organisationen und Institutionen entstanden. Ausgenommen waren jedoch bei beiden Verzeichnissen Aufnahmen, die zur Entstehungszeit einen Sperrvermerk erhalten hatten. Solche Einschränkungen wurden in das standardisierte „Abnahmeprotokoll“ aufgenommen, welches das Vertragsverhältnis zwischen Archiv und Protagonisten grundsätzlich regelte. Die Hintergründe solcher Vorbehalte lassen sich nur vermuten. So mag es den Betroffenen zum Schutz der Privatsphäre opportun erschienen sein, der Veröffentlichung ihrer subjektiv geprägten Lebensberichte zu ihren Lebzeiten zu widersprechen. Beispielsweise ließ ein Mitglied der SED West-Berlins (SEW) seine Berichte über „nationalistische Tendenzen in der Arbeiterbewegung“ für die Veröffentlichung sperren. Der Maler und Karikaturist Leo Haas knüpfte die Veröffentlichung seines Berichtes von 1971 über das Geldfälscherkommando im Konzentrationslager Sachsenhausen an seine persönliche Zustimmung.



Steenbeck-Sichtungstisch für 16mm-Film bild- und tongetrennt. Aufnahme von Paul Scholz, ehem. Landwirtschaftsminister der DDR am 11. Dezember 1975 (Bundesarchiv, BSPB 12237; Foto: Babette Heusterberg)

Gefördert durch die Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur und das Institut für Zeitgeschichte werden die Filme für die geschichtswissenschaftliche Analyse in Form eines Online-Findbuchs des Bundesarchivs erschlossen und zugänglich gemacht. Das bei der Produktion entstandene Schriftgut ist im Bestand Staatliches Filmarchiv (BArch DR 140) archiviert. Neben den Abnahmeprotokollen finden sich dort strategische Konzeptionen, Berichte und titelbezogene Dokumente wie Skizzen, Drehbücher und Schnittpläne. Die von Zeitzeugen kolportierte Furcht einzelner Dokumentarfilmer vor der Konkurrenz und Professionalität der SFD spiegelt sich u. a. im Abstimmungsprozess der Jahre 1975/76 zur ausstehenden Konzeption „Über die Arbeit der Staatlichen Filmdokumentation beim Staatlichen Filmarchiv der DDR“ wider.

Weil die SFD als Eigenproduktion des Staatlichen Filmarchivs immer auch Archivierungszwecken diene, war die Zulassungsfreiheit der Filme in der DDR garantiert, wenngleich eine „Abnahme“ durch die Direktion des Archivs bindend war. Materialeigentum und Verwertungsrechte sind mit dem Einigungsvertrag vom 3. Oktober 1990 an die Bundesrepublik Deutschland übergegangen. Wegen der oben skizzierten Veröffentlichungsvorbehalte gehört die SFD-Überlieferung zu den wenigen Fällen, in denen Persönlichkeitsschutzrechte bei einer Benutzung im Bundesarchiv-Filmarchiv betroffen sein können. Zum Schutz der berechtigten Interessen der Betroffenen kann die beabsichtigte Veröffentlichung dieser Filme an Auflagen gebunden sein. Rund 170 Stunden Film laden zur Entdeckung von Unerwartetem und Alltäglichem ein.

## Review Essay

# Kontrolleure, Gretchen, irre Ärzte Exploitationfilm-Report, Teil I

von Philipp Stiasny

In den 1960er Jahren endet in der Bundesrepublik die Glanzzeit des Kinos. Die Zuschauerzahlen sinken, das Kinosterben beginnt. Endgültig verliert die deutsche Filmindustrie ihre heimische Vormachtstellung an Hollywood. Der schlechte Ruf des westdeutschen Unterhaltungsfilms der 1960er und 1970er Jahre bei der bürgerlichen Kritik stammt ebenfalls aus dieser Zeit. An diesem Ruf hat sich wohl auch deshalb kaum etwas geändert, weil die Forschung, von wenigen verdienstvollen Ausnahmen abgesehen, nichts dagegen unternommen hat und das Feld den Fans und Hobbyforschern überlässt. Während Filmwissenschaftler speziell im englischsprachigen Raum wertneutral von populärem Kino oder Genrefilm sprechen, kursieren in Deutschland vor allem pejorative Bezeichnungen: Kommerzfilm, Industrieware, Produzenten kino oder auch – aus etwas anderem Winkel – Trivialfilm, Kolportage, Kinderkram, Schund.

Eine eigene Sparte bilden jene Filme, die aus inhaltlichen oder ästhetischen Gründen von der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmindustrie (FSK) erst ab 18 Jahren bzw. nicht unter 18 Jahren freigegeben wurden. Die wichtigsten Kriterien waren dabei das Ausmaß und die Darstellung von jugendgefährdendem Sex und Gewalt. Häufiger als die familientauglichen Komödien, Musik- oder Karl-May-Filme bekamen es daher neben Kunstfilmen, die in gesellschaftliche Grenzbereiche vordrangen, vor allem härtere Thriller, Krimis, Abenteuer- und Sexfilme mit den Kontrolleuren zu tun. Da die größeren Firmen in der Regel auch ein Publikum ab 12 oder wenigstens 16 Jahren anpeilten und deshalb eine Jugendfreigabe der FSK benötigten, machten Krimis (wie die Edgar-Wallace-Adaptionen der Rialto-Film) und Abenteuerfilme für diese Altersgruppe Zugeständnisse im Umgang mit Sex und Gewalt. Anders verfuhr eine Gruppe von Produzenten, die mit grell verpackten Geschichten im Segment der Filme ab 18 Jahren eine Nische fanden und ständig an die Grenzen des Erlaubten gingen. Verstöße gegen die gängige Moral sowie Sex und Gewalt gehörten hier gewissermaßen zu einem Geschäftsmodell dazu, das Ähnlichkeiten mit dem der unabhängig und relativ billig hergestellten Exploitationfilme amerikanischer Herkunft aufweist. (Das Wort „exploitation“ bedeutet – wirtschaftliche – „Ausbeutung“ oder „Auswertung“.)

**B-Filme und Bahnhofskinos.** Statt von Exploitationfilmen ließe sich auch – wie in Amerika – von B-Filmen sprechen, ein Begriff, den Tim Bergfelder 2005 in seiner Studie *International Adventures. German Popular Cinema and European*

*Co-Productions in the 1960s* (rezensiert in *Filmblatt* 37, 2008) zur Abgrenzung von A-Filmen größerer deutscher Firmen wie Horst Wendlandts Rialto-Film und Artur Brauners CCC verwendet. Zu beachten ist dabei, dass die deutschen A-Filme im budgetären Vergleich mit Hollywood-Filmen nur als B-Filme durchgegangen wären. Außerdem zerflossen die inhaltlichen, ästhetischen und finanziellen Grenzen zwischen A und B, weil etwa der Constantin-Verleih unterschiedslos Filme beider Kategorien herausbrachte und ein Produzent wie Artur Brauner in den späten 1960er Jahren auch Filme ab 18 Jahren im Programm hatte.

Mit dem Begriff Exploitationfilm verbinden sich noch stärker als mit dem B-Film eigene Produktionsweisen und Vermarktungsformen, eine Art Genre, Vorbehalte (und Ignoranz) der bürgerlichen Kritik und klar konturierte Publikumerwartungen sowie besondere Abspielorte, in Amerika etwa das „Grindhouse“ (und oft das Autokino), in Deutschland vor allem das Bahnhofskino. Generell ist in den 1960er Jahren als Reaktion auf das Kinosterben der Trend erkennbar weg vom Familienkino hin zum spezialisierten Kino, das Kunstfilme oder bestimmte Genres zeigt. Mit dieser Entwicklung einher geht eine Verjüngung des Publikums, weil sich der Zuschauerschwund in der Altersgruppe der 12- bis 29-Jährigen noch am wenigsten bemerkbar macht. Wie sich das auf die Film- und Kinokultur Münchens ausgewirkt hat, lässt sich im vorzüglichen Sammelband *Neue Paradiese für Kinosüchtige. Münchner Kinogeschichte 1945 bis 2007* nachlesen. Die Kapitel von Gabriele Jofer und Doris Kuhn über die Veränderungen in den 1960er und 1970er Jahren vermitteln einen lebhaften Eindruck davon, wie das Kinosterben in den Randbezirken begann und das Kino immer mehr zu einem Innenstadtphänomen machte, wie die Betreiber darauf mit Umbauten, Programmwechseln und Experimenten reagierten und wie unter dem Druck der Spezialisierung zeitweise eine beispiellose Angebotsvielfalt entstand. Eine Folge der Spezialisierung waren Kinos, die ganz auf Sex- oder Gewaltfilme setzten und – wegen des Verdachts der Gewaltverherrlichung – von der Polizei beobachtet wurden. Aufschlussreich ist hier der Aufsatz von Günther Baumann zur Geschichte der zahlreichen Münchner Sex- und Pornokinos, die in den 1970er Jahren öffneten, im Unterschied zu anderen Städten anfangs keineswegs nur in Bahnhofsnähe lagen und vielfach vorher seriöse Häuser waren. Heute kaum vorstellbar ist, dass das Pornokino „Bali“ 1976 einen Saal mit 300 Plätzen bespielte. Die Privatisierung des Konsums nach der Einführung der Videokassette führte besonders in diesem Kinosegment zu einem starken Einbruch.

Als analytische Kategorie taugen die Begriffe Exploitationfilm, B-Film und Bahnhofskino nur bedingt. Dennoch ist auffällig, dass die Bezeichnung Exploitationfilm heute vermehrt auch mit Blick auf die deutschsprachige Filmgeschichte der 1960er und 1970er Jahre auftaucht.

**Keine Jugendfreigabe!** Eine Heranführung an das Thema ermöglicht Jürgen Knieps umfangreiche, klar strukturierte und gut geschriebene Arbeit *„Keine Jugendfreigabe!“ Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990*. Gestützt auf Archivquellen bietet Kniep eine chronologische Geschichte der FSK, stellt Konfliktpunkte

und Kontinuitäten heraus. Damit vermittelt er wichtige Informationen zum Diskurs über das Kino und liefert zugleich auch eine kleine Gesellschafts- und Kulturgeschichte der Bundesrepublik und ihrer Leitbilder und Ordnungsvorstellungen.

Auch wenn es im neuen demokratischen Staat von 1949 offiziell keine behördliche Zensur mehr geben und stattdessen eine „freiwillige Selbstkontrolle“ der Filmwirtschaft strittige Fragen klären sollte, waren alle an der FSK beteiligten Gruppen an einer funktionierenden Zensur interessiert: „Politik und Kirchen aus moralischen und volkspädagogischen Gründen, die Filmwirtschaft aus der ökonomischen Überlegung der sicheren Planbarkeit heraus.“ (S. 346) Wie Kniep zeigt, sah sich das Gremium dauernden Kompetenzrangeln und äußerem Druck durch Interessenverbände und die Presse sowie politischen (und speziell landespolitisch motivierten) Versuchen der Inanspruchnahme ausgesetzt. Außerdem entwickelte sich der Zensurdiskurs nicht gradlinig hin zu größerer Liberalität und bürgerlicher Selbstverantwortung. So kann die frühe Nachkriegszeit als liberaler gelten als die späten 1950er Jahre: Die Freigabe ab 18 Jahren wurde z. B. erst 1958 eingeführt, vorher lag die Obergrenze bei 16 Jahren. Und in den 1980er Jahren gab es unter dem Eindruck der Diskussion über Videofilme, die Jugendliche ebenso wie labile Erwachsene gefährden könnten, eine Rückwärtsbewegung in Bezug auf das, was vorher noch als zulässig und mehrheitsfähig angesehen worden war. Indem man der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften die Indizierung von Videofilmen erlaubte, trat der Staat nun wieder selbst als Zensor auf, der insbesondere den Filmkonsum von Erwachsenen kontrollierte. Da diese Maßnahmen ebenso wie die Entscheidungen der FSK als Beitrag zum Jugendschutz ausgegeben wurden, trugen sie zur Legitimität der in früheren Jahren häufiger angegriffenen Institution bei.

Durchgängig beriefen sich die Verfechter einer restriktiven Zensur auf Argumente, die eine tiefe Skepsis gegenüber den Errungenschaften der Moderne, der Massengesellschaft und den Massenmedien ausdrückten und eine grundsätzliche Mündigkeit des Medienkonsumenten anzweifelten. In den 1960er Jahren kam es dennoch zu einer wichtigen Verschiebung, zu einer „Entnormativierung“ der Zensurgrundlagen: Die Zensur von Kunstwerken und politischen Stellungnahmen galt danach als nicht mehr statthaft und vermittelbar; die Vorstellung einer pluralistischen Gesellschaft gewann an Raum. „Prägend für die Filmkontrolle in Westdeutschland waren Zensurmotive, die sich bereits im Kaiserreich herausgebildet hatten: Sexualität, Politik, Gewalt, Kriminalität, Religion und gesellschaftliche Leitbilder; in den 1950er Jahren trat noch die Kategorie des Militarismus hinzu. Diese Bereiche veränderten sich im untersuchten Zeitraum auf je unterschiedliche Weise, doch lassen sich ganz allgemein Konjunkturen bei den Grenzen des Zeigbaren ausmachen: Grosso modo erscheinen die später 1950er Jahre tendenziell als Zeitpunkt der strengsten, die späten 1970er Jahre als Moment der laxesten Grenzbeziehungen. Hierin unterschied sich die Bundesrepublik zwar etwas vom Ausland, doch zeigt gerade der internationale Vergleich, auf welch frappante Weise sich die Filmzensuren der westlichen Länder glichen.“ (S. 345)

Die unterschiedlichen Phasen der Zensurgeschichte beleuchtet Kniep anhand kürzerer Fallstudien. So zeichnet er an *BIS FÜNF NACH ZWÖLF* (BRD 1953), einer aus Wochenschaumaterial kompilierten Dokumentation über das „Dritte Reich“, nach, wie es zum ersten Verbot eines Films in der Bundesrepublik kam. Das auf Betreiben der Bundesregierung erreichte Verbot des Films, der die Deutschen als Opfer einer verbrecherischen Nazi-Clique hinstellte, wurde allerdings bald wieder aufgehoben, weil der Vorwurf der Propaganda für den Nationalsozialismus nicht trug. Mit *BIS FÜNF NACH ZWÖLF* begann der Aufstieg des damals neu ins Filmgeschäft drängenden Produzenten Wolf C. Hartwig zur Schlüsselfigur im deutschen Exploitationfilm. Seinen Erstling bewarb er besonders mit dem Hinweis auf sensationelle Privataufnahmen von Eva Braun.

Als in den frühen 1960er Jahren die Unterdrückung politisch abweichender Meinungen nicht mehr opportun erschien, rückten um 1964 mit den Italowestern und ab 1968 mit den Sexfilmen die Zensurgründe Gewalt und Sexualität in den Fokus der FSK. Gemäß dem gelockerten sittlichen Empfinden und dem Trend zu größerer Liberalität unterschied man zwischen toleriertem Sexfilm und nicht-tolerierbarer Pornografie. Der nächste Schritt war eine Strafrechtsreform, welche Pornofilme für Erwachsene in gesonderten Abspielstätten freigab, während die Darstellung sadistischer Sexualpraktiken, die Verherrlichung von Gewalt und die Aufstachelung zum Rassenhass unter Strafe standen. Ausführlich informiert Kniep über die in diesem Zusammenhang geführten Debatten und ihre Akteure sowie über die neu entstandene Juristenkommission der SPIO.

Neben den im historischen Rückblick auch immer etwas hysterisch klingenden Befürchtungen und kulturpessimistischen Untergangsszenarien finden sich in Knieps lesenswertem Buch auch bizarre Passagen: So betätigte sich die FSK um 1969 wortschöpferisch und empfahl Filmfirmen, den vulgären Begriff „ficken“, der wegen seiner „verrohenden“ Wirkung geschnitten werden müsste, durch einen salopperen, weniger anstößigen und damals in der Hochsprache noch nicht sexuell konnotierten Begriff zu ersetzen. Die Empfehlung hieß „bumsen“. Das führte nicht nur zu vielen Filmen mit diesem Wort im Titel, sondern auch zu seiner raschen Übernahme im einschlägigen Sinne in den deutschen Wortschatz – und den Duden. (Ein paar Jahre vorher hatte der Kritiker Uwe Nettelbeck mit „Bumsfilm“ noch Filme gemeint, in denen vor allem die Fäuste flogen.)

**Falk Harnack und der KZ-Arzt im Schloss des Schreckens.** Im englischsprachigen Diskurs über den Exploitationfilm kursieren auch Namen für dessen unterschiedliche Spielarten. Sexploitationfilme sind etwa Exploitationfilme mit explizit sexuellem Inhalt, Blaxploitation bezieht sich auf Actionfilme im afro-amerikanischen Milieu, und bei Nazisploitation handelt es sich um vermehrt in den 1970er Jahren entstandene, besonders gewalttätige, auf Schockwirkung und Tabuverletzung zielende Filme über Konzentrationslager und den Holocaust, die Nazis und deren sexuelle Perversionen; italienische Filme dieser Art werden auch „sadiconazista“ genannt. Vorangegangen waren Filme, die die Kunde von den

wirklichen Menschenexperimenten der KZ-Ärzte mit Versatzstücken des klassischen, von der Frankenstein-Figur inspirierten Horrorgenres auf geschäftstüchtige und abstrus-fantastische Weise verknüpften.

Aus historischen und juristischen Gründen wurden in der Bundesrepublik kaum Filme produziert oder vorgeführt, die als Nazisploitation zu bezeichnen wären. Gleichwohl gab es Filme, in denen Ärzte und Wissenschaftler an Menschen herumexperimentieren und für ihre fixen Ideen über Leichen gehen. Und manchmal stammen diese Ärzte und Wissenschaftler geradewegs aus dem „Dritten Reich“, so in *ARZT OHNE GEWISSEN* (1959). Das Label Pidax-Film, das mit zahlreichen DVD-Veröffentlichungen älterer, lange unzugänglicher deutscher Kino- und Fernsehfilme auf sich aufmerksam macht, hat *ARZT OHNE GEWISSEN* neu herausgebracht und preist ihn ohne weitere Erklärung als *den* Skandalfilm aus den 1950er Jahren an.

Die Regie führte Falk Harnack, der im Widerstand gegen Hitler aktiv gewesen war und die Diktatur nur mit Glück überlebt hatte. Von 1949 bis 1952 arbeitete Harnack bei der DEFA und machte sich danach im westdeutschen Kino mit mutigen Filmen über die jüngste Vergangenheit einen Namen. Einen Regisseur wie Harnack mit Nazisploitation in Verbindung zu bringen, klingt also abwegig. Dem von Ewald Baiser gespielten, international bekannten Arzt, der besessen ist vom Vorhaben einer Herztransplantation und dafür im Keller eines abgelegenen Schlosses ein Labor betreibt, haftet denn auch nichts Dämonisches an. Dieser Mediziner ist ein Idealist, der auf Abwege geraten ist. Ihm zur Seite steht aber ein gesuchter und zum Tode verurteilter ehemaliger KZ-Arzt, der Testpersonen entführen und sterben lässt und dessen Kälte und Brutalität von Wolfgang Kieling kongenial vermittelt werden. Am Ende richtet sich der berühmte Arzt, der wusste, was er tat, selbst. Die ironiefreie Pointe ist, dass er mit allen Ehren beerdigt und über seine mörderischen Experimente der Mantel des Schweigens gebreitet wird.

Jahre nach den Prozessen in Dachau und Nürnberg gegen die KZ-Ärzte und die damit einhergehende Berichterstattung über unmenschliche Mediziner und perverse Experimente, wirft *ARZT OHNE GEWISSEN* erneut die Frage nach dem Wert eines Menschenlebens auf: Ist das Leben einer herzkranken Opernsängerin mehr wert als das einer psychisch Kranken oder eines jungen „Flittchens“? Drehbuchautor Werner P. Zibaso, der danach u. a. für Wolf C. Hartwig arbeitete und schließlich beim Sexfilm landete, entwickelte aus dem Stoff keinen zeitkritischen Film, sondern eine unheimliche, von Harnack stimmungsvoll umgesetzte Gruselgeschichte, die auch in der Edgar-Wallace-Serie hätte laufen können.

Obwohl Harnack auf Schockeffekte verzichtete und seine Inszenierung recht gepflegt ist, wurde der Film erst ab 18 Jahren freigegeben, genauso wie die viel grellere angekündigte und inszenierte Wolf C. Hartwig-Produktion *DIE NACHT UND DER SATAN* (1959; auf DVD erschienen 2009 bei Ostalgica), bei der Victor Trivas Regie führte: Darin kommt es zur Transplantation eines ganzen Kopfes. (Ausführlicher auf Harnacks und Trivas' Film geht Hans Schmid in seinem Aufsatz *Des Führers Arzt trifft des Satans nackte Sklavin. Subversive Arztfilme der 1950er. Teil 2*, Februar 2012, ein. Unter: <http://www.heise.de/tp/artikel/36/36115/1.html>)

Von dort ist der Schritt nicht mehr weit zu Horror- und Science-Fiction-Filmen wie Artur Brauners deutsch-britischer Adaption von Curt Siodmaks Roman *Donovan's Brain* (1942), *EIN TOTES SUCHT SEINEN MÖRDER* (1962; 2012 auf DVD erschienen bei Pidax-Film), und *THE BRAIN THAT WOULDN'T DIE* (USA 1962), die von der Transplantation eines Gehirns und den monströsen Folgen handeln. Vielleicht sollte man sich einmal genauer mit der nicht nur zeitlichen Verwandtschaft solcher Mad-Scientist-Szenarien mit Filmen wie *SHE DEMONS* (USA 1958), *THE FROZEN DEAD* (GB 1967) und *THEY SAVED HITLER'S BRAIN* (USA 1969) beschäftigen, in denen die Experimente ausdrücklich mit den Nazis in Verbindung gebracht werden.

**Nazisploitation und Populärkultur.** Wie sehr heute Themen und Ästhetiken der Nazisploitation eingesickert sind ins Repertoire der populären Kultur, wie sehr sich also die Grenzen zwischen Nischenkultur und Zentrum verschoben haben, führt der Sammelband *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture* vor Augen. Die 15 Beiträge reichen von Einzelanalysen zu *ILSA, SHE WOLF OF THE SS* (USA 1974) und *SHOCK WAVES* (USA 1977) und zwischen Arthouse und Mainstream changierenden Werken wie *IL PORTIERE DI NOTTE* (Italien 1974) und *SALON KITTY* (Italien 1976) über Untersuchungen zu Machthierarchien und devianter Sexualität, zur Sexualisierung der Täter, zum Fetisch der SS-Uniform und der Aneignung bestimmter Ikonografien und Symbole durch Exploitationfilme bis hin zu klischeehaften Nazi-Figuren in neueren Computerspielen, Comics, Zombie- und Pornofilmen. Angeregt wird diese aktuelle Auseinandersetzung mit der Nazisploitation vor allem durch die immense mediale Wirkung von Quentin Tarantinos filmgeschichtlicher Zitatensammlung *INGLOURIOUS BASTERDS* (USA/D 2009), über die bereits eigene Monografien von Georg Seeßlen (*Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über INGLOURIOUS BASTERDS*. 2. überarb. Aufl. Berlin: Bertz und Fischer 2010) und Robert von Dassanowsky (*Quentin Tarantino's INGLOURIOUS BASTERDS. A Manipulation of Metacinema*. London: Continuum 2012) vorliegen.

Im Einleitungskapitel geht Mitherausgeber Daniel H. Magilow auch auf die bewegte Biografie des Produzenten und Verleihers David F. Friedman (1923–2011) ein, der nach Ende des Zweiten Weltkriegs als Mitglied des US Army Signal Corps mit der Weiterverarbeitung der Filmaufnahmen zu tun hatte, die bei der Befreiung der KZ entstanden waren und im Rahmen von Propaganda- und Re-Education-Veranstaltungen gezeigt wurden. Teile dieses Materials finden sich später in der Dokumentation *HALFWAY TO HELL* (1954) wieder, einer der frühesten Produktionen nach Friedmans Einstieg im Exploitation-Sektor. Berühmt und berüchtigt wurde Friedman aber erst durch zwei frühe fiktionale Nazisploitationfilme, die das KZ als Schauplatz sadistischer Sexualpraktiken etablieren, *LOVE CAMP 7* (1968) und *ILSA, SHE WOLF OF THE SS* (1974). Mit der von Dyanne Thorne mit hohen Stiefeln, tief dekolleierter Uniformbluse, Hakenkreuzbinde und Peitsche gespielten blonden, enorm großbusigen Ilsa (deren Name an Ilse Koch erinnert, die Frau des Lagerkommandanten vom KZ Buchenwald) war eine sinnlich-brutale Domina-Figur erfunden, die weltweit für Furore sorgte. Sie diente diversen Nach-

ahmern als Vorbild. Alicia Kozma weist darauf hin, wie Ilsa in Steven Spielbergs Blockbuster *INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE* (1989) zu Dr. Elsa Schneider mutierte, einer Gestalt, die auch dem Multiplex-Publikum zumutbar war.

In der Bundesrepublik lief *ILSA* nicht im Kino, dafür brachte ihn der Produzent und Verleiher Erwin C. Dietrich mit großem Erfolg in der Schweiz heraus. Aufgrund seiner Geschäftsverbindungen bekam Dietrich danach den weiblichen Star für eine eigene, von Brutalität und Sadismus überquellende Frauengefängnis-Geschichte ausgeliehen: In *GRETA – HAUS OHNE MÄNNER* (CH 1976; auf DVD bei VIP), inszeniert von Dietrichs damaligem Hausregisseur Jess Franco, trägt Throne zwar keine Hakenkreuzbinde, doch ansonsten entspricht sie voll und ganz der früheren Figur, wie auch der neue Name „Greta“ deutsch konnotiert war. Durch die Hintertür kam der Nazisploitationfilm so auch in der Bundesrepublik ins Kino.

An heimischen Produktionen folgte später noch *DIE INSEL DER BLUTIGEN PLANTAGE* (BRD/Philippinen 1982; in einer reich ausgestatteten DVD-Ausgabe bei Media with Classics): Das Lager befindet sich nun nicht mehr in Deutschland, sondern auf einer Südseeinsel, wo „die blutige Olga“ und ein Diktator in SA-Uniform die Eingeborenen drangsalierten. An dem erneut von Dietrich co-produzierten und verliehenen Film wirkten gleich vier namhafte Fassbinder-Veteranen mit: Kurt Raab, Peter Kern, Udo Kier und Barbara Valentin. „Ein noch billigerer Abklatsch solcher billiger Ekeleien wie *ILSA* oder *GRETA*, in denen sich die KZ-Mentalität brutaler Sadisten an wehrlosen Menschen austobt“, befand der *Filmbeobachter* im März 1983, und benannte nebenbei einen Wesenszug der Produktion von Exploitationfilmen: das reihenweise Abkupfern oder Plagiierten erprobter Muster.

**Vor Greta kamen die Gretchen.** Der einzige Beitrag im Nazisploitation-Sammelband zu einer deutschsprachigen Produktion stammt von Benedikt Eppenberger, dem Mitautor von *Mädchen, Machos und Moneten* (2006) über die Filme von Erwin C. Dietrich (rezensiert in *Filmblatt* 37, 2008). Eppenbergers Fallstudie befasst sich mit Dietrichs *EINE ARMEE GRETCHEN* (CH 1973; auf DVD bei Ascot Elite), einer speziell auch für den westdeutschen Markt gedrehten, äußerst kruden Mixtur aus Kriegsfilm, Sexfilm und Widerstandsmelodram. Eine Gruppe junger Frauen wird im Zweiten Weltkrieg nach eingehender ärztlicher Begutachtung als Wehrmachtshelferinnen an die Front verlegt. Sie erleben sexuelle Abenteuer, begegnen Partisanen und kriegsmüden Soldaten und geraten schließlich in eine Panzerschlacht. Die *Frankfurter Rundschau* sah darin „politische Pornographie“ und vermutete, der Produzent wolle das Publikum von Militär- und Pornofilmen zusammenziehen. Das polemische Fazit: „Ein Film so recht für den nächsten Kameradschaftsabend der Waffen-SS.“ (25.8.1973)

Zu Recht bezeichnet Eppenberger *EINE ARMEE GRETCHEN* als untypisch für die folgende Welle der Nazisploitation. An ausgezogenen jungen Frauenkörpern ist kein Mangel, doch es fehlen die ausgestellten Brutalitäten und Sadismen. Untypisch und umso interessanter ist auch die Vorgeschichte des Films. Er basiert auf einem Roman von Karl Heinz Helms-Liesenhoff, der 1947 in Basel erschien und sich mit

seiner kruden, anti-militaristisch gemeinten Parallelerzählung vom Verfall von Sitte und Moral im Krieg und den Fronterlebnissen des Autors zum internationalen Bestseller entwickelte; Helms-Liesenhoff war nach eigenen Angaben 1944 deziert. Einerseits setzte er auf Schock und Sensation, andererseits beschrieb er die Wehrmacht als williges und eben nicht „sauber“ gebliebenes Instrument der Nazis. In der westdeutschen Presse brachte ihm das den Vorwurf der Pornografie ein, im *Israelitischen Wochenblatt für die Schweiz* dagegen großes Lob.

Als Dietrich 1972 *EINE ARMEE GRETCHEN* drehte, schwebte ihm ein actionhaltiger Kriegsfilm vor, bei dessen Herstellung er viel größeren Aufwand betrieb als bei seinen so billigen wie profitablen Filmen nach dem Muster der Sex-Reportfilme (und seinen späteren Pornofilmen). Dietrich wollte seinen Film auch in die respektablen Kinos bringen, verzichtete also auf den Plakaten auf nackte Brüste und gab sich seriös. Doch diese Verkaufsstrategie zog nicht; die Katholische Filmkommission sprach von einem „politisch unverantwortlichen und zum Teil abstoßend-widerlichen [...] Pornofilm“ (*Film-Dienst*, 4.9.1973). Wie so oft im Bereich des Exploitationfilms dauerte es nicht lange, bis für *EINE ARMEE GRETCHEN* ein zweites Leben begann: Nicht nur für den Auslandsmarkt entstanden freizügige, mit Hakenkreuzen und nackten Mädchen verzierte Plakate und eine ganze Fülle sensationsheischer Titel. Eppenberger zufolge kursierte der Film im Kino, auf Super-8 und später auf Video unter Namen wie *FRÄULEINS IN UNIFORM*, *GRETCHEN SANS UNIFORME*, *BLITZMÄDCHEN-REPORT*, *EINE ARMEE NACKTER GRETCHEN* und *NACKT AN DIE FRONT*. Am Ende wurde er sogar als *SHE-DEVILS OF THE S.S.* vertrieben, sodass zumindest verbal der Anschluss an die Rhetorik des gängigen Nazisploitationfilms hergestellt war.

Die Verbindung von Nazisploitation und Sexfilm bzw. Pornofilm tritt hier deutlich zutage. Anders als die Nazisploitation, die in der Bundesrepublik quantitativ irrelevant blieb, nahm hierzulande die Produktion von Sexploitation-Filmen seit den späten 1960er Jahren immens zu. Mit diesem Thema wird sich in *Filmblatt* 51 der zweite Teil des Reviews beschäftigen.

■ Jürgen Kniep: **„Keine Jugendfreigabe!“ Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990**. Göttingen: Wallstein Verlag 2010, 448 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-8353-0638-7, € 42,00

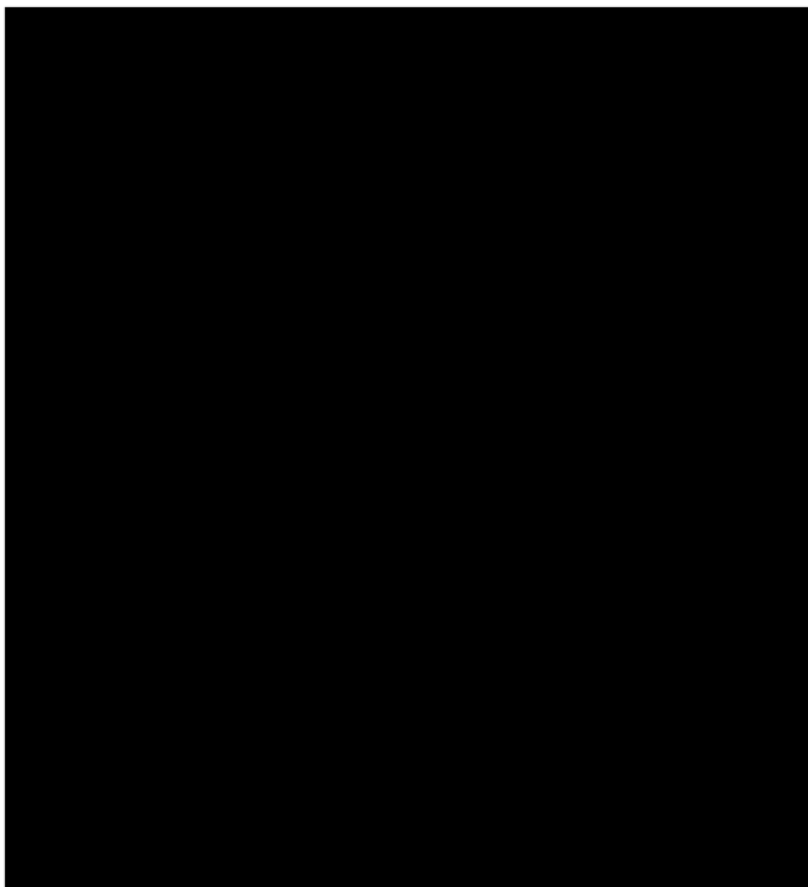
■ Monika Lerch-Stumpf (Hg.): **Neue Paradiese für Kinosüchtige. Münchner Kinogeschichte 1945 bis 2007**. München, Hamburg: Dölling und Galitz 2008, 368 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-937904-75-7, € 29,80

■ Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges, Kristin T. Vander Lugt (Hg.): **Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture**. London: Continuum 2012, 328 Seiten, Abb.  
ISBN 978-1-4411-1060-2, £ 55.00

■ **ARZT OHNE GEWISSEN – PRIVATKLINIK DR. LUND** (BRD 1959, R: Falk Harnack). DVD, 91 Min., Booklet, Sprache: deutsch, Regionalcode 2, PAL, s/w. Riegelsberg: Pidax Film 2011

■ **DIE NACKTE UND DER SATAN** (BRD 1959, R: Victor Trivas). DVD, 92 Min., Extras, Sprache: deutsch, Regionalcode 2, PAL, s/w. Frechen: Delta Music & Entertainment GmbH & Co / Ostalgica 2009

■ **EIN TOTER SUCHT SEINEN MÖRDER** (BRD / GB 1962, R: Freddie Francis). DVD, 81 Min., Sprache: deutsch, Regionalcode 2, PAL, s/w. Riegelsberg: Pidax Film 2012



## Film-Editionen

■ **Provokation der Wirklichkeit: Die „Oberhausener“.** 2 DVD mit 21 Kurzfilmen. Hg. v. Filmmuseum München, Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Deutsche Kinemathek, Bundesarchiv-Filmarchiv. 279 Min., Booklet, ROM-Bereich. Sprache: Deutsch. Untertitel: Englisch, Französisch, Spanisch, Russisch. Regionalcode 0, PAL. München: Edition Filmmuseum 2012 (= Edition Filmmuseum; 69)

■ Ralph Eue, Lars Henrik Gass (Hg.): **Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen.** München: edition text + kritik 2012, 368 Seiten.  
ISBN 978-3-86916-182-2, € 24,80

„Ich war schockiert, wie leer der Text eigentlich ist“, sagt Christoph Hochhäusler in einem Gesprächsbeitrag am Ende des von Ralph Eue und Lars Henrik Gass herausgegebenen Bandes *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*. Es ist nicht die einzige Stelle im Buch, an der ein Erstaunen darüber formuliert wird, dass ein derart unspezifischer, teils ins Beamtendeutsch kippender Text von größtenteils vergessenen Filmemachern in der deutschen Filmgeschichte eine so zentrale Bedeutung erlangen konnte. Der Band von Eue und Gass ermöglicht hier eine Perspektivenverschiebung weg von Mythologisierungen und alten Frontstellungen und schreibt das Manifest ein in eine Transformationsgeschichte des deutschen Films. Vermutlich hätte diese Transformationsgeschichte die wenigen am 28. Februar 1962 in Oberhausen verlesenen Sätze gar nicht nötig gehabt. Der Wandlungsprozess hätte auch ohne das Manifest, ohne die Oberhausener und ihre Filme stattgefunden. Zu seiner Aufschlüsselung eignen sich die Oberhausener dennoch sehr gut.

Die erste, äußerst verdienstvolle Hälfte des Bandes versammelt historische Texte unterschiedlicher Art: das Manifest selbst natürlich, einige zentrale, frühe Reaktionen auf die Oberhausener (u. a. Wilfried Berghahns vernichtende, die Oberhausen-Rezeption lange prägende Kritik an der „Münchener Schule“ in der Zeitschrift *Filmkritik*) sowie Dokumentationen der Arbeit Alexander Kluges an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Zu lesen gibt es aber auch das sehr viel sympathischer, weniger technokratisch formulierte „Gegenmanifest“ (1965) von Straub, Lemke, Thome und Konsorten sowie Adornos „Filmtransparente“. Die vielleicht interessanteste aller Quellen dokumentiert eine Diskussionsveranstaltung während der Internationalen Filmwoche Mannheim 1962, in der einige Oberhausener auf Adorno und Joseph Rovon trafen. Ihr ist eine Anmerkung Adornos über die problematische Textsorte des Audiotranskripts vorangestellt: „Darin, daß allerorten die Tendenz besteht, die freie Rede, wie man das so nennt, auf Band aufzunehmen und dann zu verbreiten, sehe ich selbst ein Symptom jener Verhaltensweise der verwalteten Welt, welche noch

das ephemere Wort, das seine Wahrheit an der eigenen Vergänglichkeit hat, festnagelt, um den Redenden darauf zu vereidigen.“

Drei weitere, kürzere Abschnitte des Buches – „Essays“, „Dialoge“ und „Profile“ – kontextualisieren die Dokumente. Die durchweg recht kurzen Essays setzen an unterschiedlichen Punkten des Manifests, seiner Vorgeschichte und Folgen sowie seiner blinden Flecken an; ein schöner Aufsatz von Claudia Lensen, „Gruppenbild ohne Dame“, verdeutlicht das Fehlen von Frauen innerhalb der Gruppe. Etwas zu kurz kommt die Ästhetik – was andererseits zum Charakter des Manifests selbst zu passen scheint, das zwar eine „neue Sprache des Films“ fordert, aber keine Versuche unternimmt, auch nur die Eckpunkte eines künstlerischen Programms zu formulieren, das in seinem Kern von Anfang an auf Filmpolitik zielt. Lediglich Michael Baute und Ralph Eue setzen sich in ihrem Beitrag „Menschen in Fahrt. Automobile Betrachtungen“ einer Begegnung mit einigen Filmen der Unterzeichner aus. Hervorzuheben sind auch Peter Naus persönlich gefärbter „Kleiner Beitrag zu einer Topografie des Jungen deutschen Films“ und Fritz Göttlers Porträt dreier Außenseiterpositionen in „Dissonanz“, als Indiz. Kristl, Domnick, Straub“.

Im Abschnitt „Dialoge“ giftet Klaus Lemke wenig reflektiert, aber dafür umso vehementer gegen Kluge. Die von Olaf Möller verfassten „Profile“ der 26 Mitunterzeichner verbinden auf angenehme Art historische Chronik mit Filmimpressionen und einem gelegentlichen Zug ins Polemische. Was man abschließend doch etwas vermisst, sind komplette Filmografien – weil diese in vielen Fällen nirgendwo auffindbar sind und an ihnen noch einmal auf andere Art anschaulich werden würde, wie unterschiedlich etwa die Karrieren von Alexander Kluge, Bernhard Dörries und Ferdinand Khittl vor und nach 1962 verlaufen sind.

Die parallel veröffentlichte, von Stefan Drössler und Ralph Eue zusammengestellte Doppel-DVD *Provokation der Wirklichkeit. Die „Oberhausener“* stellt einen ersten Versuch dar, den frühen deutschen Autorenfilm wieder sichtbar zu machen. Die Edition, die ein schönes, dreisprachiges Booklet mit einem collagenartigen Essay von Eue sowie Texte von Volker Baer und Haro Senft enthält und in der CD-ROM-Sektion weiteres schriftliches Material zugänglich macht, versammelt 21 kurze filmische Arbeiten: 18 Filme der Unterzeichner (und ein Filmfragment), entstanden zwischen 1958 und 1965, dazu zwei mittellange Gruppenportraits, Ulrich Schamonis ...GEIST UND EIN WENIG GLÜCK (1965) und Wilhelm Roths DIE ERBEN VON PAPAS KINO (1968). Die meisten Filme gehören eher ephemeren Genres an, einige Industriefilme sind dabei, auch einige (damals noch immer so genannte) Kulturfilme. Diese Arbeiten erscheinen sehr heterogen. Wenn sie durch etwas zusammengehalten werden, dann weniger durch ideologische oder im engeren Sinne künstlerische Positionierungen als durch Eigenheiten der Bildgestaltung: Der Einfluss des stilbewussten Kameramanns Wolf Wirth mit seiner Vorliebe für lichte, fluoreszierende Grautöne und harsche Geometrien ist auch in den Filmen, die er nicht selbst fotografiert hat, allgegenwärtig.

Wie die Filme gealtert sind? Das ist eine naheliegende Frage, aber ihrerseits selbst fragwürdig, zumindest soweit in ihr eine Sehnsucht nach zeitloser, der Geschichte enthobener Kunst enthalten ist. Deshalb sei hier nur festgestellt: Die Filme *sind* gealtert, allesamt, was kein Mangel ist. Auch die vermeintlich schwächeren ermöglichen den Einblick in eine Zeit, in der das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft grundsätzlich neu ausgehandelt wurde. Da macht es auch nichts, dass auf jedes wiederentdeckte Meisterwerk – erwähnt seien vor allem Walter Krüttners bösewütende Dokumentarminiatur *ES MUSS EIN STÜCK VOM HITLER SEIN* (1963) über die Tourismusindustrie am Obersalzberg und Ferdinand Khittls wahnwitziger Industriefilm *DAS MAGISCHE BAND* (1959), der entlang der Radiotechnik eine ganze Kulturgeschichte aufrollt – drei, vier halbgelungene, kunsthandwerklich überformte Gehversuche kommen. Auch das Filmmaterial ist gealtert, doch der Transfer der Kopien genügt durchgehend höchsten Ansprüchen.

Zu hoffen bleibt, dass der publizistische und auch der kuratorische Elan, der sich 2012 in zahlreichen, sehr interessanten Retrospektiven in Oberhausen, Berlin, Köln, Nürnberg und anderswo niederschlug, nach dem Jubiläumsjahr 2012 nicht verebbt – vor allem, was DVD-Veröffentlichungen angeht, gerne auch über den engen Kreis der Unterzeichner hinaus. Nach wie vor sind zentrale Werke des Jungen Deutschen Films nicht verfügbar; man denke beispielsweise an Hans Jürgen Pohlands jüngst anlässlich der erwähnten Retrospektiven wiederentdeckten Spielfilm *TOBBY* (1961), an viele Arbeiten der Schamoni-Brüder oder an das komplette filmische Werk von Roger Fritz. Die Ahnung von den 1960er Jahren als Schlüsseljahrzehnt des westdeutschen Nachkriegskinos haben diese beiden hervorragenden Veröffentlichungen zwar bestärkt. Solange das Gros der Filme unzugänglich ist, wird es aber bei dieser Ahnung bleiben müssen. (Lukas Foerster)

■ **Kurt Weiler – Die Kunst des Puppenanimationsfilms.** 2 DVD. Hg. vom Deutschen Institut für Animationsfilm. 180 Min. + Bonus (50 Min.), Booklet, code-free, PAL, s/w + Farbe, Sprache: deutsch, Untertitel: englisch. Berlin: absolut MEDIEN 2012  
ISBN: 978-3-89848-390-2, € 24,90

Der Animationsfilmkünstler Kurt Weiler (geb. 1921) hat stets einen Satz seines Lehrers und Vorbilds Peter Sachs mit sich herumgetragen, den er im Londoner Exil kennengelernt hatte: „Was die Puppe kann, kann der Mensch besser.“ Dieses Credo drehte Weiler um, hat keine Konkurrenz zu Menschen gesucht und seine Puppen machen lassen, was der Mensch nicht oder ganz anders machen kann. Damit hatte er sich für sein gesamtes reiches Werk entschieden, konsequent nicht naturalistisch zu arbeiten. Seine Geschichten und Puppen sind denn auch abstrahiert, ironisiert, durchgeistigt, verfremdet, obwohl sie

über die gleichen anatomischen Fähigkeiten und Funktionen verfügen wie der Mensch.

Aufs Engste verbunden mit dieser rigorosen ästhetischen Grundentscheidung ist die strikte Konzentration auf eine exquisite Materialität seiner filigranen Kunst. Zusammen mit erstklassigen bildenden Künstlern wie z. B. Achim Freyer, Einar Schleaf und Gabriele Körbl und den exzellenten Technikern des Dresdner Trickfilmstudios gestaltete Weiler Puppen und szenographische Dekors zumeist mit ungewöhnlichen Materialien: grobmaschiges Leinen, dünne Drähte, Geflügelfedern, Watte, Mikadostäbchen, dünne Metallstifte, Medikamentenschachteln, Knöpfe, Haushaltbürsten. Die bemalte er mit Pastellfarben, flächig und satt. Und oft setzte er dazu auch Fotos und Fotomontagen ein, die er gleichfalls übermalte. Das wirkt auf so elegante Weise zusammen, dass nicht ein Teil vom anderen abzulösen ist: eine vollkommene Synthese von Fantasie und optischem Reiz. So entstand eine opulente Formenvielfalt von dichtem Reichtum, wie man ihn so in deutschen Animationsfilmen nie sah und nie für machbar gehalten hatte. Die Farbe des Films potenziert das Ganze noch, auch wenn der damals gebräuchliche ORWO-Farbfilm viele der Originalfarben nivelierte. Die beiden DVDs der Edition *Kurt Weiler - Die Kunst des Puppenanimationsfilms* präsentieren hier eine auch farblich gelungene Digitalisierung. Natürlich senden auch die Musiken, die Weiler jeweils extra in Auftrag gab, eine große Anziehungskraft aus. Die eigentümliche Fantasiewelt der Weilerschen Filme ist sehr schwer so genau zu beschreiben, dass man die Sinnlichkeit und den Einfallsüberfluss erfassen und wirklich als vergnügliches, sinnliches Ereignis erleben kann.

Seine Stoffe entnahm Weiler ungeniert, aber nicht unüberlegt der Kulturwelt im weitesten Sinne: ein Gedicht von Peter Hacks, Shakespeares *Wintermärchen* oder bekannte Legenden wie *Kalif Storch*, auch mal einen Karl-Marx-Text, Episoden aus Antike und Renaissance. Seine Texte färbte er souverän ein mit einer faszinierenden Mischung von Ironie, Witz, Anmut und subversiver Lakonie – ein Genuss. Es versteht sich, dass Weiler diese Texte auch stets adäquat und kunstvoll einsprechen ließ.

Bescheiden, listig, ironisch und fleißig – auch damit bewahrte sich Weiler im Wirbel der DDR-Produktionen seine künstlerische Eigenständigkeit und seine politische und ästhetische Integrität. Er wurde so zum stillen Vorbild nicht nur für Animationsfilmer.

Die gelungene DVD-Edition des Deutschen Instituts für Animationsfilm in Dresden bietet 19 Filme unterschiedlicher Länge aus über 30 Jahren. Auch wenn die Herausgeber eine aufmerksame Trennung zwischen Weilers „richtigen“ Animationsfilmen und seinen Lehr- und Hygienefilmen, Kinder- und „Auftragsfilmen“ vornehmen und so die widersprüchliche Einheitlichkeit der Weilerschen Entwicklungen ein wenig verwirren, wird Weilers überragende, einmalige Kunstfertigkeit allemal sichtbar. (Günter Agde)

■ **Peter Weiss – Filme. Vorgestellt von Harun Farocki.** DVD. Hg. von Hark Machnik und Reiner Niehoff. 124 Min., 48-seitiges Booklet, codefree, PAL, Sprache: deutsch, schwedisch. Berlin: Suhrkamp Verlag 2012 (= *filmedition suhrkamp*; 30). Vertrieb: absolut MEDIEN  
ISBN 978-3-518-13530-3, € 19,90

Peter Weiss (1916–1982), der 1934 aus Berlin über England und die Tschechoslowakei nach Schweden emigrierte, befasste sich in den 1950er Jahren zunächst mit Film und Malerei, bevor er als Schriftsteller berühmt wurde. Damit sein ohnehin schwer zugängliches Filmschaffen nicht ganz vergessen wird, haben Hark Machnik und Reiner Niehoff die DVD *Peter Weiss – Filme* herausgegeben. Ihre DVD in der *filmedition suhrkamp* macht Peter Weiss' frühe Filme nach langer Zeit wieder öffentlich sichtbar und dokumentiert zudem ihre Rezeption durch westdeutsche Filmemacher in den 1970er und 1980er Jahren.

Zum einen sind auf der DVD fünf zwischen 1952 und 1955 auf 16mm gedrehte Filmstudien von jeweils fünf bis acht Minuten enthalten (*DAS AUFWACHEN, HALUZINATIONEN, VORSTUDIE ZU BEFREIUNG, BEFREIUNG, WECHSELSPIEL*), die mit filmischen Mitteln, menschlichen Körpern und künstlerischen Ausdrucksformen experimentieren. Dazu wurden neue digitale Abtastungen von Masterbändern aus dem „Art-Film and Video Archive“ *Filmform* in Stockholm verwendet. Die umfangreiche Filmografie im Booklet führt neben den Daten zu den auf der DVD enthaltenen Filmen auch die Credits aller späteren Filmarbeiten von Peter Weiss auf, darunter sein Gefängnisporträt *IM NAMEN DES GESETZES* (Schweden 1957) und seine Langfilme *DER VOGELFREIE* (Schweden 1959) und *SCHWEDISCHE MÄDCHEN IN PARIS* (Schweden 1961).

Weiss' Auseinandersetzung mit dem Medium Film fand in einer Übergangszeit seines künstlerischen Schaffens statt. Zwischen und während seiner Beschäftigung mit den Möglichkeiten bildender Kunst und seiner späteren Tätigkeit als Schriftsteller, entdeckte er den Film mit seinen spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten. Dabei interessierte ihn insbesondere die Bewegung: „Keine Kunst kann so überzeugend die unendliche Zusammengesetztheit eines Erlebnisses wiedergeben wie der Film. Die Vision des Malers ist immer statisch. Selbst wenn die Teile des Bildes in starken, atmenden Spannungen zueinander stehen, so bleibt die Komposition doch unveränderlich“, schrieb Weiss 1956 in der Einleitung seines Buches *Avantgardefilm* (Booklet, S. 5). Dieses Interesse kann man seinen frühen Filmstudien deutlich anmerken. Immer klarer befreien sich Kamera und Figuren aus der Bewegungslosigkeit und Statik, und immer extremer fallen Kameraeinstellungen, Kamerabewegung und Montage aus. In seinen Reportagefilmen verbindet sich dieses experimentelle Gestaltungsinteresse mit filmischen Formen der Beobachtung. Das ist vielleicht am deutlichsten seiner Arbeit *IM NAMEN DES GESETZES* anzumerken, in der er die Insassen eines Gefängnisses porträtiert, ohne dabei – einer Auflage der Gefängnisleitung folgend – deren Gesichter zu zeigen. Aus diesem Verbot heraus entwickelt Weiss eine ästhetische Form der Auseinan-

dersetzung mit Herrschaft und Freiheit. Er begleitet die Gefangenen in ihrem Alltag, zeigt sie in ihren Zellen und bei der Arbeit. Ein zentrales Motiv sind Tätowierungen auf den Körpern, die durch die fehlenden Aufnahmen von Gesichtern ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.

Themen und Ästhetiken von Weiss' Filmen werden besonders durch die auf der DVD enthaltenen Beiträge von Harun Farocki erhellt, zwei dreiviertelstündige Sendungen für den WDR von 1982. Beide Sendungen umfassen neben der vollständigen Wiedergabe zweier Studien von Weiss, Ausschnitten aus *IM NAMEN DES GESETZES* und weiteren Filmen auch Kommentare, Beschreibungen und Interpretationen von Farocki, der auf diese Weise die Zuschauer an seiner Auseinandersetzung mit dem filmischen Werk von Weiss teilhaben lässt. Farocki stand seit 1978 mit Weiss in freundschaftlichem Kontakt, 1980 wurde auf Initiative von ihm und anderen Mitarbeitern der Zeitschrift *Filmkritik* erstmals eine Auswahl der Filme von Weiss im „Internationalen Forum des Jungen Films“ auf der Berlinale und im Cinema-Kino in Berlin aufgeführt. In bekannter Weise montiert Farocki Fotografien und Filmstils, befragt Weiss' Arbeiten, wiederholt einzelne Szenen oder hebt Motive heraus. Zwischen den Filmausschnitten sieht man Farocki von einer Kerze schwach beleuchtet an einem Tisch sitzen und aus einem Manuskript vorlesen. Die Kerze (das Licht) steht zwischen dem Lesenden und dem geschriebenen Text, so wie Weiss' Filme für Farocki „zwischen Bild und Text“ in einer „Übergangszeit“ angesiedelt sind, die ihn schließlich „von der Bildkunst zur Literatur“ führten, wie er in seinem Kommentartext anmerkt. Gerade im Kontrast und als Ergänzung zu den auf der DVD enthaltenen Filmen ermöglicht Farockis Porträt eine Einführung in das filmische Werk von Weiss, indem er zentrale Motive und Verfahren vorstellt und gleichzeitig ein eigenständiges filmisches Dokument der späteren Rezeption von Weiss' Filmen und ihrer Aneignung durch eine jüngere Generation deutscher Filmemacher liefert.

Auf diese Weise regt die DVD nicht nur zu einer erneuten Auseinandersetzung mit Weiss als Filmemacher an, sondern eröffnet auch verschiedene filmgeschichtliche Perspektiven und Zugänge zu seinem Werk. Ein als Bonus auf der DVD enthaltenes späteres Filmgespräch zwischen Farocki und Weiss bietet dazu ebenso interessantes Material wie die im Booklet ergänzend zu den Kurzfilmen angebotenen Auszüge aus früheren Interviews von Farocki mit Weiss aus der *Filmkritik*. So begegnet man auf der DVD sowohl dem Filmemacher Peter Weiss als auch seinem künstlerischen Erbe. Dieses Erbe bestand in der mit 20 Jahren Verspätung einsetzenden Auseinandersetzung mit seinen Filmen, nun bereits in Kenntnis und nach Lektüre seiner prägenden schriftstellerischen Arbeiten für das Theater und die Literatur. Weiss hatte die Hoffnung, dass Werke „von einer noch unvorstellbaren Universalität“ geschaffen werden könnten, wenn es möglich werde, „vollkommen frei mit dem Medium des Films umzugehen“ (Booklet, S. 7). Diese Hoffnung erfüllte sich für ihn erst im Medium des Romans. Farocki und andere Filmemacher seiner Generation versuchten an Weiss' Erfahrungen anzuknüpfen und mit filmischen Mitteln ein Kino „zwischen Bild und Text“ zu schaffen. (Tobias Ebbrecht)

## Besprechungen

■ Dominik Petzold: ***Der Kaiser und das Kino. Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter.*** Paderborn u. a.:

Ferdinand Schöningh 2012, 424 Seiten, Abb.

ISBN: 978-3-506-77321-0, € 49,00

Wilhelm II. war ein Medienstar. Von Beginn seiner Regentschaft an war der letzte deutsche Kaiser ein dankbares Objekt der Fotografen, die ihn bei offiziellen Anlässen für die Presseberichterstattung ablichteten, aber auch – vom Hof beauftragt – in staatsmännischen Posen portraitierten. Erstmals gefilmt wurde er 1895 von Birt Acres anlässlich der Eröffnung des Kaiser-Wilhelm-Kanals, des heutigen Nord-Ostsee-Kanals. Von da an lassen sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges 324 kinematographische Aufnahmen des Kaisers nachweisen, vermutlich mehr als von jedem anderen Monarchen der Zeit. Dies nimmt Dominik Petzold zum Anlass, in seiner Münchener Dissertation von 2009, deren Untersuchungszeitraum 1914 endet, zu fragen: „Konnte das massenkulturelle Medium Film [...] auch dazu beitragen, das Wilhelminische Regiment zu legitimieren und popularisieren?“ (S. 14)

Wiewohl die frühen Filme vor dem Krieg einer Ästhetik der Ansicht verpflichtet sind, das Dargestellte also lediglich ‚lebenswahr‘ abbilden, ohne diskursive Aussagen darüber treffen zu wollen (oder zu können), ist die schiere Zahl von ‚Kaiserbildern‘ vor dem Weltkrieg ohne eine propagandistische Funktion kaum zu erklären. Petzold geht davon aus, dass die Präsenz des Kaisers in ‚lebenden Bildern‘ mit dem von Tom Gunning für die Frühzeit des Kinos postulierten „cinema of attractions“ einhergehe, weil sie einem breiten Publikum, das von den öffentlichen Auftritten des Kaisers ausgeschlossen war, eine Art Ersatzpartizipation bot. Der Kaiser inszenierte sich in ihnen als moderner Monarch, der technologischen Neuerungen positiv gegenüberstand und der mit seiner Medienpräsenz allgemein unter Beweis stellte, wie sehr seine Monarchie auf der Höhe der Zeit war. Somit wurden diese Bilder von Anfang an zu Medien der Teilhabe, der Identifizierung und somit der nationalen Identitätsstiftung für breite bürgerliche und proletarische Schichten.

Dieser Sachverhalt ist durch die Arbeiten Martin Loiperdingers aus den 1990er Jahren bereits bekannt. Petzold geht einen entscheidenden Schritt weiter, indem er nach der Institutionalisierung kaiserlicher Filmpolitik im Hofmarschallamt fragt, um zu klären, ob und inwieweit der Hof eine aktive Rolle bei der kommerziellen Produktion von Kaiserbildern spielte. Neben der zeitgenössischen Tages- und Branchenpresse hat Petzold vor allem die relevanten Akten des Hofmarschallamts und die Adjutantenjournale im Geheimen Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem ausführlich ausgewertet. So weit ich sehe, werden diese Bestände hier erstmals als aussagekräftige filmhistorische Quellenbestände erkannt.

Unter kommerziellen Gesichtspunkten waren die Kaiserbilder zunächst Zugnummern der „optischen Berichterstattung“ der Variété-Kinematographen und wurden auch auf den Jahrmärkten durch die Wanderkinematographen populärisiert. Später wurden Bilder von Wilhelm II. zu einem festen Bestandteil der Wochenschauen. Petzold sieht völlig zu Recht, dass die einzelnen Einstellungen vieler Kaiserfilme in einem diskursiven Zusammenhang standen und dem Kinopublikum, dem sie ein direktes Dabeisein suggerierten, eine bestimmte Perspektive aufzwingen. Als Beispiel zitiert Petzold den Film *DIE FEIERLICHE ENTHÜLLUNG UND EINWEIHUNG DES VÖLKERSCHLACHTDENKMALS ZU LEIPZIG* (1913), der sich in seiner ‚Berichterstattung‘ ganz auf die Präsenz Wilhelms II. konzentriert, während der Kaiser in Wirklichkeit dem vom Bürgertum gestifteten, in seiner Aussage anti-dynastisch verstandenen Denkmal denkbar distanziert gegenüberstand und deshalb bei der Einweihung auch nur eine Nebenrolle spielte.

Vor allem bei seinen Lieblingsprojekten legte Wilhelm II. größten Wert darauf, die Filmberichterstattung zu kontrollieren. Wenn es um öffentliche Auftritte bei der Kriegsflotte ging, wurden Filmfirmen etwa direkt vom Hofmarschallamt akkreditiert, was schließlich in einem festen und fast exklusiven Engagement der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft gipfelte. Die Filme mussten dem Reichsmarineamt vorgelegt werden, das die Veröffentlichung verbieten konnte. Der Fotograf Theodor Jürgensen arbeitete ab 1899 als freier und ab 1904 als fest angestellter Kameramann auf der kaiserlichen Yacht. Seine Aufnahmen zeigen den Kaiser ‚privat‘. Ab 1905 war er gar exklusiver Filmberichterstatter unter der persönlichen Direktive des Kaisers bei der Kieler Woche.

Petzold zeichnet systematisch nach, wie die Medienpolitik Wilhelms mehr und mehr auf eine genau orchestrierte Inszenierung des Kaiserkults hinauslief, die vor allem in der Dichte der Berichterstattung suggerierte, wie aktiv, international bedeutsam und volksnah der Kaiser war. Das bezog sich in geringerem Maß auch auf die Mitglieder der kaiserlichen Familie, die ebenfalls immer wieder zu besonderen Anlässen gefilmt wurden.

Daneben beschreibt Petzold auch den Einsatz der Kaiserfilme bei patriotischen Feierlichkeiten (Kaisergeburtstage, Sedanfeiern), in Schulen und in der Jugendpflege, auf Propagandaveranstaltungen des Flottenvereins und im Rahmen der Kinoreformbewegung. Daraus ergibt sich ein sehr detailliertes Bild der Rolle des Films und des Kinos im politischen Raum des Wilhelminismus.

Petzolds Quellenverzeichnis weist 39 Kaiserfilme auf, die er teilweise ausführlich bespricht. Trotz seiner genauen Quellenrecherche und -auswertung sind ihm einige wichtige Dokumente entgangen. Sieben Filme, die die Firmen Edison und American Mutoscope & Biograph 1902 während des Besuchs des Prinzen Heinrich in den USA machten und die Petzold zu Recht als integralen Bestandteil des Kaiserkults ansieht, sind nämlich – entgegen seiner Annahme – in der Paper Print Collection der Library of Congress in Washington, D.C., erhalten geblieben und auf 16mm-Material konsultierbar. Auch *DER FILM DER KÖNIGIN LUISE* (1913) von Franz Porten, den Petzold als Teil der kaiserlichen Filmpropaganda kennzeichnet, liegt

seit langem im Bundesfilmarchiv in 35mm-Materialien vor und seit 2010 zudem in einer knapp 105-minütigen digitalen Rekonstruktion des Bundesfilmarchivs als Kauf-DVD, begleitet von Carsten Stephan Graf von Bothmer auf der Welte-Kinorgel des Filmmuseums Potsdam. Angesichts der sonstigen Akribie verwundert, dass Petzold Emilie Altenlohs Dissertation mal mit *Zur Soziologie der Kinobesucher*, mal als *Zur Soziologie des Kinopublikums* zitiert (vgl. S. 287, 325).

Der voluminöse Band ist leider nur recht spärlich, dafür in guter Qualität bebildert. Alles in allem liefert Petzold eine umsichtige Analyse der Wilhelminischen Filmpolitik und der Filmwirkung auf das deutsche Kinopublikum der Kaiserzeit. (Uli Jung)

■ Christian Kiening, Heinrich Adolf (Hg.): **Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)**. Zürich: Chronos Verlag 2012, 508 Seiten, Abb. ISBN 978-3-0340-1025-2, € 55,50

Der Avantgardefilm der 1920er Jahre gilt heute als ein gut erforschtes Kapitel der Filmgeschichte. Nachdem ältere Monografien den „Großen“ auf deutscher Seite – Oskar Fischinger, Walther Ruttmann, Hans Richter oder auch Ludwig Hirschfeld-Mack und Viking Eggeling – gewidmet waren, wurde diese filmkünstlerische Erneuerungsbewegung in jüngster Zeit vermehrt aus europäischer Perspektive untersucht, namentlich in Malte Hageners *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939* (2007). Die entsprechenden Filme liegen inzwischen in größerer Anzahl auf DVD vor.

Der vorliegende Materialband schließt nun eine wichtige Lücke in der Beschäftigung mit der Filmavantgarde. Er bringt 58 zeitgenössische, mehrheitlich in Deutschland publizierte Originaltexte, die sich im weiteren Sinne der intensiven Debatte um den Absoluten Film zurechnen lassen. Damit beleuchten die Herausgeber Christian Kiening und Heinrich Adolf den ästhetisch wohl wichtigsten Strang des experimentellen Films dieser Jahre, in dem bildende Künstler – so das Vorwort – einen „von der Mechanik der Wirklichkeitsabbildung befreiten Film“ entwarfen. Die spätere, teilweise parallel verlaufende avantgardistische Strömung, die sich dem direkten, ungeschönten und sozial engagierten Blick auf die Realität verpflichtet fühlte, bleibt indes nahezu unberücksichtigt.

Die Dokumente decken die Zeitspanne von 1912 bis 1936 ab und belegen, dass es schon vor dem Ersten Weltkrieg relevante „Programme und Experimente“ gegeben hat, lange vor dem ersten nachhaltig wahrgenommenen Großereignis zum Absoluten Film, der namensgebenden Veranstaltung der Novembergruppe am 3. Mai 1925 im Ufa-Theater Kurfürstendamm in Berlin. Bereits zwei Jahre später begann die Phase der „Kritik, Historisierung und Weiterentwicklung“ (so die entsprechende Kapitelüberschrift), die bis in die ersten Jahre des Nationalsozialismus hineinreichte. Allerdings entstand Victor Schamonis theoretisch angelegte Dissertation *Das Lichtspiel* (die im Band mit ihrem Veröffentlichungsjahr 1936

einen Schlusspunkt markiert) bereits 1926 und berührte demnach auch nur Filme und Kunstwerke, die bis Ende 1925 in die Öffentlichkeit gelangt waren. Dennoch ist gerade die späte Würdigung der Studie von Schamoni, die es 1938 in Auszügen sogar in das offizielle Publikationsorgan der Reichsfilmkammer, *Der deutsche Film*, schaffte und dort mit Stills aus den Olympia-Filmen von Leni Riefenstahl illustriert wurde, ein beredtes Zeugnis für den ambivalenten, auch vereinnahmenden Umgang des NS-Regimes mit Teilen der Filmavantgarde.

Die ersten, retrospektiv dem Absoluten Film zugerechneten Arbeiten stammen aus dem Jahr 1921. Die davor verfassten Texte sind also als theoretisches Gerüst einer im Werden begriffenen neuen Filmsprache zu verstehen, die – wie Walther Ruttmann und Bernhard Diebold zeigen – meist von den Künstlern selbst oder von Publizisten stammten, die der Avantgarde nahe standen. In Aufsätzen wie „Chromatische Musik“ (Bruno Corradini), „Malerei mit Zeit“ (Ruttmann) und „Bildmusik“ (Karl Bau) wird die enge Beziehung des Absoluten Films zur zeitgenössischen Musik und Malerei deutlich, Künste, die – so Diebold – nun eine neue Synthese eingehen müssten, um den „alten Film“ von seinem Naturalismus zu befreien. Bewegung, Rhythmus und Abstraktion (später erweitert um Farbe und Ton) sind und bleiben denn auch die Kennzeichen des „neuen Films“, der mit Eggeling und Ruttmann seinen reinen Abbildcharakter zugunsten einer neuen „Sprache des Raumzeitlichen“ (Adolf Behne) verlor.

Mit den ersten Werken und zumal mit der Filmmatinee vom Mai 1925 schwoh die Diskussion um den Absoluten Film an und erfasste die geistigen Köpfe des Kulturbetriebes im In- und Ausland: Adolf Behne, Rudolf Arnheim, Ernő Kállai, Kurt Weill, Theo van Doesburg, Hans Richter, László Moholy-Nagy, aber auch Germaine Dulac und Fernand Léger. Die vorzüglich ausgewählten Texte bringen dem Leser die Vielfalt der Stimmen ins Bewusstsein, wobei sich zu den positiven auch kritische (Willi Wolfradt) und selbstkritische (Ruttmann zur „absoluten Mode“) gesellten. Einige Autoren prophezeiten dem Absoluten Film durch Ton und Farbe einerseits neue Entwicklungsmöglichkeiten hin zum „Lichtbildkonzert“ (Hans Alnan). Sie erkannten andererseits die Begrenztheit und Abgeschlossenheit eines Konzeptes, das kommerzialisiert worden sei und das auf eine aus den Fugen geratende soziale Wirklichkeit kaum adäquat reagieren könne. Heraus ragt in dieser – das Phänomen schon meist in der Vergangenheitsform behandelnden – Rückschau die mit mehr als 100 Fotografien aus Filmen illustrierte Buchausgabe *De absolute film* des Holländers Menno ter Braak (1931), die nun auch endlich in deutscher Übersetzung vorliegt. Mit seiner Begriffsweltung und der Berücksichtigung neuer Äußerungen der Avantgarde von Man Ray und dem frühen Joris Ivens ermöglichte ter Braak dem Absoluten Film zugleich ein Weiterleben. Die wenigen publizistischen Reaktionen auf Oskar Fischingers Arbeiten zwischen 1933 und 1935 zeigen indes eine Entfernung vom ursprünglichen intellektuellen Gehalt der Filmexperimente an, wenn z. B. Fritz Böhme in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 29. Juni 1935 durch die „bewegten Farbtonspiele“ eine „lebendige ornamentale Kunst“ wieder auferstehen sieht.

Besonders lobenswert ist die mit geringen Abstrichen mustergültige editorische und fachliche Aufbereitung des Bandes. Italienische und niederländische Texte wurden ins Deutsche übertragen, englische und französische leider nicht. Der Anhang versammelt aussagekräftige Biobibliografien der vertretenen zeitgenössischen Autoren. Schließlich entpuppt sich das dahinter folgende Nachwort als solide wissenschaftliche Analyse des Gegenstandes. Hier wäre weniger Bescheidenheit der Verfasser angebracht gewesen, denn der gut 80 Seiten starke Text hätte auch gut an den Anfang gepasst. (Ralf Forster)

■ Franz Richard Behrens: **Mein bester Freund – Hamlet. Drehbücher, Kinotexte, Filmkritiken.** Hg. von Gerhard Rühm und Monika Lichtenfeld. München: edition text + kritik 2012 (= Franz Richard Behrens Werkausgabe; 4), 488 Seiten. ISBN 978-3-86916-167-9, € 42,00

Der Drehbuchautor und Filmjournalist Erwin Gepard ist heute fast völlig vergessen. Nur zwei seiner Drehbücher sind 1919/20 verfilmt worden, und geschrieben hat er von 1923 bis 1935 für eine nur noch Pressehistorikern geläufige Berliner Tageszeitung, *Der Deutsche*. Wenn wir nun die Schriften dieses Autors wiederentdecken dürfen und einen Eindruck seiner brüchigen Biografie bekommen, so verdanken wir das Gerhard Rühm, der hinter dem Pseudonym Gepard den Schriftsteller Franz Richard Behrens (1895–1977) ausfindig gemacht hat.

Dem Namen nach bekannt ist Behrens als expressionistischer Dichter, der während seiner Zeit als Frontsoldat im Ersten Weltkrieg zur Zeitschrift *Der Sturm* stieß und 1917 den Gedichtband *Blutblüte* herausbrachte. Er wies ihn als radikalen „Wortkünstler“ in der Tradition von Arno Holz und August Stramm aus. Kurz zuvor hatte der Sohn des nationalkonservativen Reichstagsabgeordneten Franz Behrens eine erste Brücke von der modernen Musik, der Malerei und Poesie zur Filmkunst geschlagen, woran sein Alter Ego Gepard in der Artikelserie „Das ABC der Kinokunst“ 1924 erinnert: Analog zu den rhythmisch bewegten akustischen Eindrücken der Musik, der „reinsten Kunst“, solle der Film nicht fotografiertes Theater, sondern „Augenmusik“ sein, die durch rhythmisch bewegte optische Eindrücke seelisches Erleben vermittelt. „Die Verewigung der optischen Bewegung, ihre Rhythmisierbarkeit, bringt dem Film das Instrument, auf dem die kosmischen Akkorde der neuen musikalischen Augenmusik dem Auge erst erklingen werden. Auch die Augenmusik braucht eine Notenschrift. Das erste absolute Lichtspiel heißt: ‚Felden‘. Franz Richard Behrens schrieb es im Jahre 1916 in der Zeitschrift *Der Sturm*.“ (S. 305) „Felden“ ist in Band 1 der Werkausgabe abgedruckt, scheint aber von der Forschung zum Absoluten Film bislang übersehen worden zu sein.

Die Poesie nährt Geist und Sinne, füllt aber nicht den Magen. Nach Kriegsende muss Behrens Geld verdienen und will zu diesem Zweck ganz pragmatisch „Kitsch-Filme“ schreiben – unter dem neuen Namen Erwin Gepard. Nach der Verfilmung

seines (verschollenen) Drehbuchs für den Detektivfilm *DIE AUTOFAHRT UNTER DER ERDE* (1919) klagt Behrens seinem Bruder: „Der Film ist furchtbarer Mist geworden, was aber an Regie und Operateur liegt, die alles zerschneiden und umgeändert haben. [...] Es ist eben zwecklos, Filme zu schreiben, wenn man nicht wo Haus-Dramaturg ist. Die schönsten Ideen werden einem gestohlen und man selbst hundsmiserabel bezahlt. Nur Dada ist erträglich auf dieser Welt.“ (S. 446)

Nach diesem Reinfluss ist umso erstaunlicher, dass der 25-jährige Behrens mit seinem nächsten, im Nachlass aufgefundenen Drehbuch für *Aufsehen* sorgt: Offenbar im Auftrag der Produzentin und Hauptdarstellerin Asta Nielsen selbst verfasst er das im Band abgedruckte Manuskript für *HAMLET* (1921), das mit einem später nicht verfilmten, selbstreflexiven Prolog beginnt und den Titelhelden als eine junge Frau vorstellt, die sich aus Gründen der Staatsraison als Mann verkleiden muss. Nielsen ist begeistert vom Drehbuch; ebenso begeistert ist Behrens von Nielsen. *HAMLET* wird sein einziger kommerzieller Erfolg, wobei die Hintergründe für die Zusammenarbeit zwischen ihm und Nielsen weiter ungeklärt sind, wie Rühm in seinem kenntnisreichen Nachwort bemerkt.

1921 ergattert Behrens die ersehnte Stellung eines angestellten Dramaturgen bei Richard Oswald, doch nach wenigen Monaten ist schon wieder Schluss. Sein hier abgedrucktes Drehbuch „Lady Hamilton“ bleibt unverfilmt, jedenfalls weicht Oswalds *LADY HAMILTON* (1921) erheblich davon ab und nennt Behrens bzw. Geparard nicht in den Credits. Auch die fünf anderen im Band dokumentierten, in der Gegenwart spielenden Drehbücher, *Stories* und *Treatments* aus den frühen 1920er Jahren werden nicht verfilmt. Sie sind gleichwohl lesenswert, besonders „Exzess. Der Werdegang eines Fressers“, wo es um Wettfressen und Wethungern, Gammelfleisch und Ersatznahrung in Form von Pillen, um entsetzliche Armut und dekadenten Reichtum geht – eine Zeitsatire, die für die Filmindustrie gänzlich unverdaulich war.

Von da an schreibt Behrens bis 1935 nur noch über Filme, meist kurz und knapp, wie es das Format der Tageskritik erfordert. Von rund 1.850 Texten zu Filmthemen haben die Herausgeber 96 für den Band ausgesucht. Ihr Verfasser ist ein kluger Beobachter und bemüht um ein ausgewogenes Urteil. Die spitzen Formulierungen und wortgewaltigen Polemiken überlässt er bekannteren Kollegen. Dass seine Liebe weiter dem künstlerischen Film und speziell dem experimentellen und rein optisch wirkenden Film gilt, beweisen seine von Zuneigung getragenen Berichte über die in Sonderveranstaltungen und gelegentlich im Beiprogramm gezeigten Werke etwa von René Clair, László Moholy-Nagy, Man Ray und Lotte Reiniger – aber auch Walt Disneys *MICKY MOUSE*. Oskar Fischingers *STUDIE NR. 5* (1930) vermittelt ihm „ein einziges rhythmisches Glücksgefühl“ (S. 371), und über Joris Ivens' *REGEN* (1929) schreibt Behrens: „Einer der schönsten Filme, die je auf der Erde gemacht wurden. Wasser, Licht und Luft spielen, wie noch nie! Das Auge kann sich nicht sattsehen an diesem Kamera-Gedicht.“ (S. 378) Was nach seinen Jahren als Filmkritiker aus Behrens wurde, lässt Herausgeber Rühm, der den Autor noch kurz vor seinem Tod 1977 kennenlernte, im Dunkeln. (Philipp Stiasny)

■ Frances Guerin: ***Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany.*** Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2012, 341 Seiten, Abb. ISBN 978-0-8166-7007-9, \$ 27,95

Die fotografischen Bilder des Zweiten Weltkriegs sind längst zu Studienobjekten geworden, sowohl die von der Gewalt an Soldaten wie auch die von den Gräueltaten des Holocaust. Mit dem französischen Philosophen Georges Didi-Huberman könnte man sagen, dass die schrecklichen Bilder des Weltkriegs heute allgegenwärtig sind – und würde damit Claude Lanzmann widersprechen. Selbst wenn wir es versuchten, wir könnten sie nicht mehr verbannen. Ihre Verbannung oder Tabuisierung wäre auch falsch in Hinblick auf die Opfer des Krieges einerseits und ein besseres historisches Verständnis andererseits. Das Problem der Interpretation der Kriegsbilder ist dabei nicht, dass wir sie nicht ertragen können. Es liegt vielmehr darin, dass sie schweigen und nicht zum Sprechen gebracht werden können. Zu ihrer Analyse ist deshalb ein Ansatz erforderlich, der sich auf Details konzentriert, um den Bildern so etwas wie einen „sinnvollen Inhalt“ abzugewinnen.

Mit diesem Ziel vor Augen analysiert Frances Guerin Fotografien und Filme, von denen einige von gewöhnlichen deutschen Soldaten, andere von nationalsozialistischen Funktionären aufgenommen wurden. Um die Interpretation dieses Materials ideologisch nicht überzustapazieren, ersetzt Guerin die Standard-Kategorien von Soldaten und Nazis mit dem Begriff „Amateur“. Da die Amateurbilder und Amateurfotografen für sie nicht zwangsläufig mitschuldig an der Gewalt sind, die sie abbilden, will sie die gängigen Heuristiken von Opposition und Widerstand überwinden. Wichtig ist für sie auch, diese Amateurfotos nicht als Kunstwerke zu betrachten, weil sie diese sonst vor allem auf eine ästhetische Rhetorik hin untersuchen müsste. Schließlich ist für Guerin von Bedeutung, dass die Betrachter die Bilder im eigenen Kopf animieren, um neue, individuelle Erinnerungen dieser gewalttätigen Vergangenheit zu produzieren. Die Behauptung, die Fotos würden ihre Betrachter zu Zeugen werden lassen, geht allerdings einen Schritt zu weit. Sehr wenig von dem, was in solchen Bildern gezeigt wird, kann tatsächlich mit einer durchschnittlichen bürgerlich-westlichen Gegenwartserfahrung verglichen werden.

Zunächst konzentriert sich Guerin auf Bilder von Wehrmachtsoldaten aus der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“. Im Laufe ihrer Analyse macht sie deutlich, dass sie die Urheber der Fotos nicht als Verschwörer verstanden wissen möchte, obschon dieser Begriff in einigen Fällen, wenn nicht sogar in der Mehrzahl, zutreffend wäre. Sieht man sich die Fotos näher an, sind zunächst die Bildkompositionen faszinierend. Wegen ihrer „Normalität“ und ihrem Mangel an Komposition sind besonders jene Schnappschüsse vom Alltag des Krieges interessant, auf denen entspannte Soldaten sich mit nicht-kriegsbezogenen Aufgaben beschäftigen. Gelegentlich fehlt ein Mittelpunkt; zudem wird ihre Auslegung durch Unausgewogenheit und Ungleichmäßigkeit

erschwert. Hier leistet Guerins Analyse einen wichtigen Beitrag, indem sie die Schlüsselbegriffe Zeuge, Zuschauer und Täter durch Fotograf, Kamera und Subjekt ersetzt. Mit den von ihr bevorzugten Begriffen provoziert sie den Leser, Teile seiner reflexiven Beurteilung auszuschließen.

Anschließend wendet sich Guerins Studie der Dia-Sammlung Walter Genewains zu. Als Buchhalter im Ghetto von Lodz dokumentierte er, wie viel und welche Art von Arbeit von den Gefangenen im Ghetto geleistet wurde. Beim Betrachten dieser Bilder scheint der Blick ständig und unabsichtlich darauf zu landen, was Roland Barthes als *Punctum* bezeichnete – jenes Element, das uns quasi aus der Fotografie heraus anspringt, uns ins Auge sticht. Aufgrund der Haltung der dargestellten Personen oder auch aufgrund unseres Wissens um ihren Opferstatus gibt es viele Punkte in diesen Bildern, die unsere Vorstellungskraft in Gang setzen. Ein Bücherstapel auf einem Farbfoto von Buchhändlern aus dem Ghetto von Lodz erzeugt einen überwältigenden Eindruck: Die allmählich zerfallenden Seiten der fotografierten Bücher evozieren die Vorstellung eines unwiederbringlichen Verlustes, die dem Bild selbst innewohnt. Guerins Beobachtungen zu Genewain sind äußerst treffend; fast wider Willen offenbaren seine Fotografien ansonsten verborgene Geschichten. Sofort bemerkt der Betrachter die qualitativen Unterschiede zwischen der Fotosammlung des Buchhalters und sanktionierten Propagandabildern. In Genewains Bildern ist die Arbeit der Gefangenen genauso wichtig wie ihre menschliche Präsenz. Damit geht der Fotograf über die Dokumentation antisemitischer Stereotypen und der Gewalt des Genozids hinaus. Er bewahrte, wenn auch ungewollt, praktische, zweckorientierte Aspekte in ihrer Zeit verhafteter Ghettoexistenzen.

Home Movies gehören zu Guerins interessantesten Studienobjekten. An ihnen versucht sie zu beschreiben, wie überraschend wenig Zugriff die Ideologie eines Staates im Grunde auf die Bilder unseres Privatlebens hat. Mit anderen Worten, wir sind keine vollständig ideologisch bestimmten Wesen. Guerins Analyse orientiert sich dabei an einer Idee des Videokünstlers Peter Forgács, der die Unvollkommenheit und Amateurhaftigkeit der Home Movies zwar als nie beabsichtigt, aber dennoch unvermeidlich ansieht. Harriet Eders und Thomas Kufus' Dokumentarfilm *MEIN KRIEG* (1990) dient hier als zentrales Beispiel. Dessen besondere Kraft basiert auf dem authentischen Eindruck der verwendeten Amateurbilder, besonders des 8mm-Materials vom deutschen Einmarsch in die UdSSR. Zudem entwickelt er fragmentarische Narrative voller obskurer, mehrdeutiger Bilder, welche die Unklarheiten und Ungewissheiten der Vergangenheit konservieren.

Ein Höhepunkt des Buches ist das Kapitel über Eva Braun. Entgegen ihrer zu Beginn geäußerten Absicht interpretiert Guerin hier einige Bilder als ästhetische Objekte. Das gilt insbesondere für die Fotos, die Braun zeigen oder auch von ihr selbst aufgenommen wurden, darunter ihre Betrachtung des schwachen Sonnenlichts oder eine atemberaubende Sicht auf den Vesuv. Die Bilder sind stumm und bieten nur einen eingeschränkten Einblick in Brauns Welt – und dort, wo Hitler erscheint, erlauben sie nur begrenzte Einsichten. Es erscheint kaum möglich,

Brauns Bilder nicht aus einer ästhetischen Perspektive zu sehen und sich deren assoziativer aufgeladener Verweigerung. Manche Szenen könnten direkt aus der Welt von Leni Riefenstahls Bergfilmen entstammen. Natürlich ist eine faschistische Ästhetik schwierig zu definieren, und manchmal ist ein Berg eben bloß ein Berg. Unabhängig davon sind Guerins Interpretationen in diesem Kapitel überaus originell. Eine leere Seite in Brauns Fotoalbum veranlasst etwa zu der Frage: Was war wohl auf dem Bild zu sehen und warum fehlt es jetzt? Am interessantesten ist das Foto, auf dem sich Braun im Spiegel aufnimmt. Es ist unscharf, und wir müssen uns das Gesicht, von dem wir wissen, dass es da ist, vorstellen. Es ist geläufig, aber nicht in allen Facetten bekannt. Ein solches Foto verdeutlicht die große Herausforderung, die sowohl in der Bewertung dieser Bilder wie auch in der Problemstellung dieser ernstzunehmenden Studie liegt: Es gibt gleichzeitig zu viele Informationen und nicht genug. Und wie bei anderen Interpretationen in Guerins subtil argumentierendem Buch entspricht diese Vexierfrage den zahllosen Paradoxien, die mit dem stummen Medium verbunden sind. (Brad Prager)

■ Francesco Bono: **Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt**. München: edition text + kritik 2010, 342 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-86916-054-2, € 29,00

Francesco Bono hat sich vorgenommen, das feststehende, in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wie in der breiten Publikumsrezeption zum Klischee erstarrte Bild der österreichischen Filmikone Willi Forst (1903-1980) nicht nur zu hinterfragen, sondern regelrecht aufzubrechen. Interessierte sich die Forschung zuletzt vor allem für biografische Details, für seine klassischen Arbeiten oder Einzelbeispiele wie den Skandalfilm *DIE SÜNDERIN* (1951), so unternimmt Bono nun eine konstruktiv-kritische Gesamtdarstellung. Anknüpfend an die aktuelle Forschung sowie gestützt auf intensive Archivrecherchen und die Analyse von Rezeptionszeugnissen verlagert seine Neubetrachtung von Forst das Interesse von der Darstellung der Schauspielleistungen hin zum Regisseur und Produzenten und wertet Fragen der Rezeption und der Kontextdarstellung auf. Dabei schlägt Bono einen Bogen von den Anfängen am Theater und im Stummfilm, den Erfolgen der Tonfilmzeit bis zur bedrohlichen Verengung der Rollenbandbreite, zum wiederholten Scheitern bei Kritik und Publikum nach 1945 und schließlich zum Rückzug Ende der 1950er Jahre.

Bono vertritt die These, dass Forsts Ruhm in der Kriegszeit ihm in der Zweiten Republik zum Verhängnis wurde. Das Paradox des ehrgeizigen Vielarbeiters Forst bestand demnach darin, sich aus seinem einst publikumswirksamen Erfolgsbild nicht befreien zu können. Die umfassend einbezogenen historischen und gesamtgesellschaftlichen Kontexte machen diese Zusammenhänge erkennbar – und dort, wo der akribische Autor in seiner retrospektiven Verknüpfungsleistung keine Belege finden konnte, besticht er mit schlüssigen Hypothesen und

Schlussfolgerungen. Bonos Herangehensweise lässt sich im allerbesten Sinne als nicht-linear beschreiben, da es ihm deutlicher um ein Kartieren von Forsts Wirken und Tätigkeit im filmischen Bereich geht denn um eine weitere Chronologie des Bekannten. Dass Bono hier zu neuen Erkenntnissen kommt, liegt aber nicht nur am Abrücken von der Idee nacherzählter Lebensläufe, sondern vielmehr auch an der Anwendung neuerer theoretisch-analytischer Ansätze; so fragt er nach der Intermedialität der Filme, nach Gender-Verhältnissen und ideologischem Gehalt. Dadurch vermag der Autor nicht nur anschaulich Erfolg und Verhängnis des weitbekannten Forst-Klischees darzustellen, er kommt so auch zu einer klaren Untersuchung der tragischen Elemente dieser Überformung und der ironisch-melancholischen Echos, die diese in Forsts Werk zeitigt.

Der Faktor der Zeit wirkt als verbindendes Element. Bono sieht Forsts filmische Zeitvorstellung unter dem Emblem des Walzers realisiert: Sie ist in Bewegung, doch sie kommt nicht wirklich von der Stelle. In einer mitunter gar monarchieverliebten Rückwärtsgewandtheit kann es deshalb nur zu zukunftsstoeuenden Blicken auf die sozialen Bedingungen der Gegenwart und einem operettengleichen Lob des Vergessens kommen. Es ist dies ein trauriges, stimmiges – mediales und medialisiertes – „Sinnbild für das ambivalente Verhältnis, das Österreich bis in die jüngere Vergangenheit zur eigenen Geschichte pflegt“ (S. 128) – und das Forst seinen Ruf als „österreichischster“ aller Regisseure einbringt. Die „gute alte Zeit“, die Forst nachdrücklich zelebriert und zu deren Teil er zu werden droht, wird aber auch, so Bono, immer wieder durchbrochen.

Durch den bewussten und geschickten Einsatz filmischer Mittel schafft es der Regisseur Forst, aus nicht selten kolportagehaft anmutenden Geschichten überzeugende, selbstreflexive Arbeiten zu gestalten, die sich in einen positiven Zusammenhang mit der Filmindustrie stellen – eben weil sie sich aus ihr herausentwickeln und nicht vorsätzlich von ihr abheben wollen. In diese Richtung gehen auch Bonos ergänzend eingeschobene, detailliert gearbeitete Interpretationen von Forsts Filmen. Hier berücksichtigt er keineswegs nur bekannte Klassiker, sondern vor allem auch bislang wenig beachtete oder schlicht übergangene Titel. So stehen nun dem Titel nach vertraute Arbeiten wie *BURGTHEATER* (1936), *BEL AMI* (1939) und *OPERETTE* (1940) neben wiederzuentdeckenden Filmen wie *ALLOTRIA* (1936), *ICH BIN SEBASTIAN OTT* (1939), *FRAUEN SIND KEINE ENGEL* (1943) und *KAISERJÄGER* (1956).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Francesco Bonos überaus lesbare, anregende Monografie in der angestrebten Neuverhandlung Willi Forsts dessen Werk nicht hermetisch abschließt, sondern in einer konstruktiv-kritischen Annäherung auch neue Fragestellungen aufwirft. Deziert versteht sich das vorliegende Buch als ein vorläufiges Ergebnis, das für noch weiter zu erforschende Themenkomplexe sensibilisiert; dazu zählen Forsts Verhältnis zu den darstellenden Künsten, seine Beziehungen zum NS-Regime oder auch das komplexe Spannungsverhältnis zwischen Forst und der filmischen Avantgarde. Ergänzt werden Bonos Ausführungen durch eine umfassende kommentierte Fil-

mografie und Bibliografie, auf die fast ein Drittel des Gesamtumfangs entfällt. Nicht zuletzt diese sorgfältige Zusammenstellung wird dieses Buch in Zukunft bei der Beschäftigung mit Willi Forst und seiner Ära unentbehrlich machen. (Thomas Ballhausen)

■ Claudia Pinkas: ***Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität.*** Berlin, New York: De Gruyter 2010, 290 Seiten, Abb. ISBN 978-3-11-023756-6, € 99,95

Der fantastische Film ist mit einer Definitionsproblematik behaftet wie kaum ein zweites Genre der Filmgeschichte, lassen sich unter seinem Dach doch neo-romantische Sujets und Verfilmungen von Märchen, Legenden und klassischer Fantasyliteratur ebenso versammeln wie Horrorfilme und Werke der Science-Fiction. Claudia Pinkas, die in der Einleitung ihrer geringfügig überarbeiteten Karlsruher Dissertation ausführlich auf die unterschiedlichen themen- und motivzentrierten Bestimmungsversuche eingeht, wendet eine von Tzvetan Todorovs Untersuchung der literarischen Fantastik abgeleitete narrativ-strukturalistische Auffassung des Fantastischen auf den Film an. Besonderes Gewicht legt sie dabei auf die „Audiovisualität des filmischen Mediums“, womit sein spezifisches ästhetisches und erzählerisches Potenzial umrissen ist, sowie auf die in diesem liegenden „Bedingungen der Erzeugung von Mehrdeutigkeit im Film“ (S. 36).

Wie schon bei Todorov bildet der je gegebene ästhetische und narratologische Umgang mit Schwebezuständen der Ambiguität das entscheidende Bestimmungskriterium für die Funktion des Fantastischen. Dabei unterscheidet Pinkas drei übergeordnete Typen oder auch Muster filmischer Ambiguität und erzählerischer Verrätselung (S. 63 ff.): zum einen die Kippbewegung zwischen konkurrierenden Deutungsalternativen, die auf dem formalen Spiel mit einer „instabilen Perspektive“ beruht, durch das ‚objektive‘ Realität und subjektive Wahrnehmung tendenziell ununterscheidbar werden; zum zweiten die strategische Erzeugung eines „Informationsdefizits“ beim Zuschauer, der über die physikalische Beschaffenheit eines bestimmten Objekts im Unklaren gehalten wird; sowie zum dritten die Konstruktion eines filmischen Gesamtsystems, das für den Zuschauer unüberschaubar bleibt, so genau seine einzelnen Bestandteile – etwa in ihrem objektiven bzw. subjektiven Status oder in der Beschaffenheit der dargestellten Objekte – auch ersichtlich werden.

Aus diesen Vorüberlegungen heraus fasst Pinkas den fantastischen Film nicht primär als wie auch immer geartete, sich historisch, thematisch und motivisch stabilisierende Genreformation auf. Vielmehr betrachtet sie filmische Fantastik als einen „Modus des Erzählens“ (S. 90), der sich gerade durch den reflexiven Umgang mit instabilen Deutungs- und Wahrnehmungsverhältnissen von der Transparenz realistischen Erzählens unterscheidet. Ihren Erkenntniswert produziert diese Herangehensweise weniger durch die theoretische Modellierung selbst, die

einmal mehr auf der Kontrastfolie von ‚Realistischem‘ und ‚Fantastischem‘ operiert, als auf der Ebene der konkreten Beispielanalyse. Das breite Spektrum der exemplarisch herangezogenen Werke reicht vom deutschen Stummfilm über VAMPYR (1930), DEAD OF NIGHT (1945) und STALKER (1979) bis hin zu EL LABERINTO DEL FAUNO (2006) und aktuellen Mind-Game-Movies. Obwohl eine historisierende Perspektive auf dieses heterogene Korpus an keiner Stelle angelegt wird, die Filme vielmehr über Zeit und Raum hinweg entlang narratologischer Analogien und Differenzen immer wieder miteinander enggeführt werden, sind die Analysen und Befunde zu fantastischen Werken des Wilheminschen und des Weimarer Kinos teilweise durchaus erhellend.

Einer eingehenden Betrachtung werden DER STUDENT VON PRAG (1913), DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) und ORLACS HÄNDE (1924) unterzogen. An Stellan Ryes frühem ‚Autorenfilm‘ mit Paul Wegener in der Rolle des Studenten Balduin hebt Pinkas gegenüber früheren Deutungen, die vor allem auf die Doppelgänger-Motivik und die Trickaufnahmen abgehoben haben, den „oszillativen Wechsel der Erzählperspektive zwischen einer weitestgehend objektiven (narrationalen) und einer subjektiven (figuralen)“ Instanz hervor (S. 158). Dadurch werde eine „Situation der Wahrnehmungsunsicherheit“ geschaffen und bis zum Ende beibehalten, welche neben einer Lektüre des Films als „unheimliches Doppelgängermärchen“ aus dem Bereich des Wunderbaren auch die „Möglichkeit einer rational-psychologischen Lesart“ eröffne und den Film als „psychologische Fallgeschichte einer fortschreitenden multiplen Persönlichkeitsstörung“ erscheinen lässt (S. 161 ff.). In ähnliche Richtung geht die Interpretation von ORLACS HÄNDE: Auch hier beharrt Pinkas darauf, dass die Schlusswendung „das Erzählte in einem Schwebestadium der Ambiguität“ belässt, letztlich also nicht zu entscheiden ist, ob „Orlacs Visionen als reale Geistererscheinungen zu deuten sind oder ob der nach seinem Unfall psychisch extrem labile Pianist verrückt geworden ist“ (S. 187 f.). Wie überzeugend dargelegt wird, resultiert die Mehrdeutigkeit in diesem Fall aber nicht nur aus der Ungewissheit über den geistigen Zustand des Protagonisten. Auch die vermeintlich präzise, jedoch als trügerisch entlarvte Zeitordnung des Films sowie seine stark elliptische Erzählweise tragen ihren Teil dazu bei.

Wenig Neues bringen demgegenüber die Ausführungen zu DAS CABINET DES DR. CALIGARI, die einmal mehr die „destabilisierende Funktion“ der Rahmenhandlung betonen und den Nachweis führen, dass der Film „trotz seiner scheinbaren ‚Auflösung‘ am Ende ein hochgradig mehrdeutiger“ ist (S. 213 f.). Im Gegenteil fällt gerade an dieser Stelle auf, wie stark das Analyseraster mitunter auf rein narratologische Strukturmerkmale verengt ist und wie wenig Aufmerksamkeit Elementen der Inszenierung und formalen Gestaltung gewidmet wird, die zumindest in diesem Fall maßgeblich an der Erzeugung von Mehrdeutigkeit beteiligt sind.

Henrik Galeens ALRAUNE (1928) führt die Autorin als Beispiel für die Umsetzung des fantastischen Konzepts einer Figur an, die als „fusion figure“ (Noël Carroll) „disparate Eigenschaften wie Natürliches vs. Künstliches, Menschliches vs. Dämonisches, Weiblich-Verführerisches vs. Männlich-Berechnendes“ in sich ver-

eint und den narrativen Fokus auf die „psychologischen Folgen“ lenkt, „die der manipulative Eingriff in die Natur für die Identität des ‚künstlich‘ erschaffenden Individuums besitzt“ (S. 230 f.). An Richard Oswalds UNHEIMLICHE GESCHICHTEN (1919) interessiert Pinkas schließlich die Episode *Die Erscheinung* über die geheimnisvolle Verwandlung eines Hotelzimmers, aus dem eine junge Frau auf rätselhafte Weise verschwindet. Erkennbar werde darin die Konstruktion von instabilen, transformierbaren „Schwellenräumen [...], die sich zwischen zwei Welten befinden und die weder der einen, noch der anderen Welt ganz angehören“ (S. 248). Leider kommt *Die Erscheinung* lediglich im Vorbeigehen zur schlaglichtartigen Illustration des Konzepts zur Sprache und wird keiner ausführlichen Analyse unterzogen, die auch den Feinheiten der filmischen Inszenierung Rechnung trüge.

Insgesamt legt Claudia Pinkas mit ihrer Untersuchung einen wichtigen erzähltheoretischen Beitrag zur filmischen Fantastik vor. Sie bietet nicht nur einen geeigneten Einstieg in die Definitionsproblematik des Genres und in den prinzipiellen Problemzusammenhang filmischen Erzählens, sie enthält auch in Bezug auf einige frühe Beispiele der deutschen Filmgeschichte aufschlussreiche Beobachtungen und Deutungsansätze, denen weiter nachzugehen sich lohnt. (Michael Wedel)

■ Manuel Gervink, Matthias Bückle (Hg.): **Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres**. Laaber: Laaber-Verlag 2012, 710 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-89007-558-7, € 88,00

Innerhalb der Musikwissenschaft hat die Filmmusikforschung in den letzten Jahren einen rasanten Aufschwung erlebt. Allenthalben entstehen Dissertationen mit Filmbezug, und Untersuchungen von für den Film komponierten Werken haben in den maßgeblichen deutschsprachigen wie internationalen Fachzeitschriften mittlerweile einen festen Platz. Ein untrügliches Indiz für die Beliebtheit und Kanonisierung der Filmmusik als musikwissenschaftlichem Lehr- und Forschungsgegenstand ist nicht zuletzt ihre Aufnahme ins Programm führender Fachverlage. Mit dem *Lexikon der Filmmusik* legt der Laaber-Verlag jetzt ein längst überfälliges Nachschlagewerk vor, dem in Kürze noch ein von Josef Kloppenburg herausgegebenes *Handbuch der Filmmusik* folgen soll, das über Einzelaspekte vertiefend informieren wird.

Die Artikel des schon in Umfang und Aufmachung gewichtigen Lexikons stammen ausnahmslos von Musikwissenschaftlern und scheinen auch primär an die eigene Zunft gerichtet. Sie gliedern sich in drei Kategorien. Die biografischen Einträge sind zum überwiegenden Teil Filmmusikkomponisten gewidmet und hier wiederum vor allem Komponisten des deutschsprachigen Films. So umfänglich in ihren Biografien und den allgemeinen Kennzeichen ihres Schaffens erfasst wie in

dieser Publikation werden sie wohl nirgendwo sonst. Filmregisseure, „die der Musik in ihren Filmen besondere Aufmerksamkeit widmeten“ (S. 7), sind demgegenüber nur wenige vertreten: Es gibt etwa Artikel zu Woody Allen, Sergej Eisenstein, Stanley Kubrick, Quentin Tarantino oder Wim Wenders; andere, die mit gleicher Berechtigung hätten aufgenommen werden können, wie Ingmar Bergman, René Clair, Ernst Lubitsch, Willi Forst, Hans Jürgen Syberberg, Tom Tykwer oder Wong Kar-Wai, fehlen.

Nahezu gänzlich verzichtet wurde auf die Würdigung von Lied- und Schlager-  
textern sowie auf Einträge zu Filmschauspielern, die auch Sänger waren, deren Rollen von ihrer Singstimme geprägt wurden und die auf die filmmusikalische Gesamtkonzeption starken Einfluss hatten. Lediglich Elvis Presley, David Byrne (der allerdings in erster Linie als Drehbuchautor und Komponist) sowie einige wenige Bands, allen voran die Beatles, sind enthalten. Dieses Auswahlprinzip deutet auf ein eher traditionelles Verständnis der (klassisch-symphonisch bzw. instrumental durchkomponierten) Filmmusik, während von Schlager, Chanson, aber auch Rock und Pop geprägte moderne filmmusikalische Formen ihrer angemessenen Behandlung noch harren. Erfreulich ist andererseits die Aufnahme von – wenn auch beklagenswert wenigen – Sounddesignern. Neben Ben Burt und Walter Murch vermisst man in dieser Sparte andere herausragende Persönlichkeiten wie Randy Thom, Gary Rydstrom oder Bruce Stambler. Die biografischen Einträge sind jeweils mit einem filmografischen Anhang ausgestattet, in dem zumeist eine Auswahl einschlägiger Titel aufgeführt ist; viele Einträge auch der anderen Kategorien werden mit Hinweisen auf Literatur und Internetquellen abgerundet. Nicht überall befinden sich die Literaturangaben auf dem neuesten Stand. Für den Eintrag zum „Film noir“ etwa datiert der jüngste bibliografische Vermerk aus dem Jahr 2002 – trotz wichtiger Neuerscheinungen, wie Robert Miklitschs *Siren City. Sound and Source Music in Classical American Noir* (2011).

Eine andere Kategorie von Artikeln beschäftigt sich mit der Funktion der Filmmusik im Kontext einzelner Genres, wobei es gelegentlich besser gewesen wäre, von filmhistorischen Stilbewegungen zu sprechen. Denn weder der „Expressionistische Film“, der „Abstrakte Film der 20er und 30er Jahre“, „Cinéma pur“, „Sozialistischer Realismus“ oder „Nouvelle Vague“ lassen sich so ohne weiteres als Genres rubrizieren, wie es bei „Dogma-Film“ vielleicht gerade noch hingehen mag. Umgekehrt hätte man sich zusätzliche Artikel zu weiteren Stilbewegungen gewünscht, vor allem zu jenen, die wie der Poetische Realismus in Frankreich maßgeblich vom Musikeinsatz geprägt waren. Der extrem kurze und allgemeine Eintrag zum „Autorenfilm“ kann diese Asymmetrie nicht ausgleichen.

Ein anders gelagertes Problem betrifft die nicht durchgängig gegebene Systematik der Genre-Erläuterungen. Nicht selten, etwa in der Diskussion von „Abenteuerfilm“ und „Fantasyfilm“, bestehen die Einträge aus filmhistorischen Abrissen der Genreentwicklung, die mit Filmtiteln gespickt sind. Die mit den Genres verbundenen musikalischen Konventionen und Signaturen werden dagegen nur kurz und kursorisch reflektiert. Dies geht so weit, dass unter „Kinderfilm“ und

„Splatterfilm“ die Rolle der Musik nicht einmal angesprochen wird. Während hier also die spezifische Interessenlage des Lexikons kaum oder gar nicht berücksichtigt ist, sind die Artikel zum Horrorfilm und zum Science-Fiction-Film mustergültig auf die Funktion der Musik hin ausgerichtet. Gemessen an der Aufmerksamkeit, die anderen Genres gewidmet ist, wird der zentrale Oberbegriff „Musikfilm“ auf anderthalb Spalten doch sehr stiefmütterlich abgehandelt. Seine Diskussion erschöpft sich in der rudimentären Charakteristik von sieben ihm zugerechneten Spielarten sowie in Verweisen auf verschiedene musikfilmische Genreformen, die über eigene Einträge verfügen wie das Musical oder der Revuefilm. Ein Querverweis auf die auch mit einem eigenen Artikel bedachte Tonfilmoperette fehlt an dieser Stelle, was die abstruse Schlussfolgerung zulässt, ausgerechnet die Tonfilmoperette gehöre nicht zu den Genreausprägungen des Musikfilms, zumal es auch dort keinen Rückverweis gibt. Nur am Rande sei erwähnt, dass die Literaturliste zum Stichwort „Musikfilm“ zentrale filmwissenschaftliche Studien zu seiner Geschichte und Definitionsproblematik (z. B. von Klaus Kanzog) nicht verzeichnet. Andere historische Genres, mit denen man aus filmhistorischer Sicht hätte rechnen dürfen, werden nicht mit eigenen Einträgen gewürdigt, so der Dirigentenfilm oder der Sängerfilm der ersten Tonfilmjahre.

Sachbegriffe aus Theorie und Praxis der Filmmusik bilden die dritte inhaltliche Kategorie. Bei einer ganzen Reihe handelt es sich um klassische musiktheoretische bzw. musikanalytische Begriffe, die in ihrer jeweiligen Bedeutung für die Filmmusik erläutert werden. Hier ergeben die Querverweise zwischen einzelnen Einträgen den höchsten Erkenntnisgewinn. So zum Beispiel mit Blick auf die Praxis der musikalischen „Illustration“, die sich nicht nur als autonomes Konzept (in einem eigenen umfangreichen Eintrag) beschreiben lässt, sondern die auch als Sonderfall in den theoretischen Zusammenhang der musikalischen „Abbildung“ gestellt wird. Für Nicht-Musikwissenschaftler besonders aufschlussreich dürfte die Erörterung filmwissenschaftlicher Terminologie (z. B. „Cliffhanger“, „Figur“, „Parallelmontage“, „Sequenz“) unter dezidiert musikalischen Gesichtspunkten sein, ebenso die umfassende Würdigung tontechnischer Verfahren und Standards. Das gleiche gilt für Begriffe und Konzepte, aber auch Genres, die bisher nicht in den aktiven Gebrauchswortschatz der Filmwissenschaft eingegangen sind wie „Filmsymphonik“, „Irrealität“ oder „Klassik-Video“. Enttäuschend ist die rein technische Gegenstandsauffassung im Artikel über „Surround“, der die immensen ästhetischen Konsequenzen des Verfahrens ignoriert, wie sie vor allem Mark Kerins in seinem Buch *Beyond Dolby (Stereo). Cinema in the Digital Sound Age* (2010) prägnant herausgearbeitet hat.

Neben für die Filmmusikforschung unergiebigen Sacheinträgen (z. B. zum „Bioskop“ der Brüder Skladanowsky) liefert etwa der Eintrag zur DEFA wichtige Anregungen zur Aufarbeitung von Forschungslücken, indem er das weite, bisher nur ansatzweise in Arbeiten von Wolfgang Thiel untersuchte Feld der filmmusikalischen Praxis in der DDR zumindest absteckt. Instruktiv ist die Aufnahme von Themen, die über den engeren Bereich der Filmmusik hinausführen, so zur „Musik

im Fernsehen“. Willkommen ist auch der breite Raum, der dem Stummfilm als einer historisch eigenständigen Epoche filmmusikalischer Praxis eingeräumt wird. Der entsprechende Eintrag, der zu den umfangreichsten des gesamten Lexikons zählt, ist sogar länger ausgefallen als jener zu einem so zentralen Sachthema wie „Wirkung von Filmmusik“.

Ähnlich umfangreich und substantiell ist der Artikel zu „Funktionen von Filmmusik“. Er bietet eine konzise Zusammenschau der vielfältigen Aufgabenfelder, die Musik im Film wahrnehmen kann. Die hier kritisch wertend auf der Grundlage existierender Forschungsliteratur gebotene Systematik bildet einen geeigneten Ausgangspunkt zur thematischen Querlektüre des Lexikons. Erkennbar wird von hier aus allerdings auch, dass mit Ausnahme von „Atmosphäre“ und „Psychologie“ (unter „Musikpsychologie“) weiterführende Einträge zu wichtigen filmmusikalischen Kardinalfunktionen fehlen, wie sie zu den Stichwörtern „Spannungserzeugung“ oder „Kontinuität“ denkbar und sogar geboten erscheinen. Die vorhandenen Artikel zu „Musikdramaturgie“ und „Musikpsychologie“ bzw. zu „Rhythmus“ und „Sequenz“ schaffen in dieser Hinsicht keine Abhilfe.

Ein Verzeichnis von Internetquellen und Online-Magazinen zur Filmmusik findet sich am Ende des Buches und ein Register aller erwähnten Filme gestattet Querrecherchen. Der von den Herausgebern im Vorwort erhobene Anspruch, über „den Horizont der Hollywood-Produktion“ (S. 7) hinauszugehen, scheint lediglich mit Blick auf Europa und hier vor allem den deutschsprachigen Bereich zufriedenstellend eingelöst. Weite Teile der Weltkarte – Lateinamerika, Afrika und auch Asien, sieht man einmal von „Bollywood“ und einer Handvoll Komponisten ab – bleiben weiterhin unterrepräsentiert. Damit spiegelt das Lexikon, dem guten Willen zum Trotz, die herrschenden Interessenlagen seiner Disziplin wider. In einem anderen Sinne ist die nicht flächendeckende und über weite Strecken selektive Wahrnehmung kaum weniger bedauerlich: Mit Blick auf Ergebnisse relevanter filmwissenschaftlicher Forschung. So verdienstvoll ein solches *Lexikon der Filmmusik* und so erhellend sein Inhalt nicht zuletzt für die Filmwissenschaft ist, es bleibt doch zu bedauern, dass der Facettenreichtum seines Gegenstandes nicht interdisziplinär in den Blick genommen wurde. Für den notwendigen Dialog zwischen Musik- und Filmwissenschaft bildet es dennoch eine unverzichtbare Grundlage. (Michael Wedel)

■ Günter Agde, Alexander Schwarz (Hg.): **Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus 1921–1936**. Berlin: Bertz + Fischer 2012, 264 Seiten, Abb. ISBN: 978-3-86505-214-8, € 29,90

In der Filmgeschichtsschreibung der DDR galten die Prometheus Film Gesellschaft und ihre Verleintätigkeit als Paradebeispiele einer sozialistischen Arbeiterfilmkultur, zu deren Nachfolger und Erben die DEFA stilisiert wurde. Anfänglich hatte man allerdings Schwierigkeiten, die Gründung der Prometheus durch

die Internationale Arbeiterhilfe (IAH) schlüssig zu erklären, ohne den Namen ihres als „trotzkistisch“ diffamierten Leiters Willi Münzenberg (1889-1940) zu nennen. 1975 durfte sein Name in der zweibändigen Quellensammlung *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932* zumindest öffentlich genannt werden. Die Umstände seines gewaltsamen Todes in Frankreich, bei dem die Spekulationen von Suizid bis Mord durch Agenten des stalinistischen Geheimdienstes reichen, sind bis heute ungeklärt.

Wer hätte da vermutet, dass die Geschichte der mit der IAH liierten Meschrabpom-Rus, die fast 15 Jahre lang – von 1921 bis 1936 – die Filmproduktion der jungen Sowjetunion maßgeblich mitbestimmte, eher einer jiddischen Komödie als einem propagandistischen Bildungsroman glich? Hauptakteur in diesem Volksstück war der jüdische Produktionsleiter Moisej Alejnukow, der vor der Gründung von Meschrabpom schon für das noch im zaristischen Russland gegründete Filmstudio Rus gearbeitet hatte und dort seine gesamte Verwandtschaft unterbrachte. Als die Bolschewiki nach der Revolution in Moskau alle anderen Filmgesellschaften verstaatlichten, rettet Alejnukow die Rus in Form eines halbprivatwirtschaftlich organisierten Kollektivs. Unter den Augen der Kulturbürokraten verdiente seine Firma mit ihrem regen Filmexportgeschäft Millionen, die dann an Verwandte weiterverteilt wurden. Ordentliche Rechnungen scheinen dabei eine Seltenheit gewesen zu sein. Erst 1928 flog die ganze Geschichte auf und führte zu mehreren Prozessen wegen Veruntreuung, doch Alejnukow konnte sich noch bis 1930 bei der Meschrabpom-Rus halten und blieb im sowjetischen Filmwesen bis 1945 aktiv. Diese spannende und lustige Geschichte erzählt Aleksandr Derjabin in seinem Beitrag für den von Günter Agde und Alexander Schwarz herausgegebenen Band *Die rote Traumfabrik*, der anlässlich der Berlinale-Retrospektive 2012 erschienen ist.

Der Band enthält 12 weitere Aufsätze sowie Dokumente und eine Filmografie, wobei diese leider nur aus dem oben genannten DDR-Band übernommen und nicht nennenswert ergänzt wurde. Am Anfang stehen Rainer Rothers Überlegungen zur Rezeptionsgeschichte des sowjetischen Films in der Weimarer Republik, die einerseits von den Stereotypen eines in der Sowjetunion als veraltet geltenden Films wie *POLIKUSCHKA* (1924), andererseits von der Montagetechnik eines *PANZERKREUZER POTEKIN* (1925) bestimmt wurde. Der Beitrag von Alexander Schwarz zeigt, wie Münzenberg und die IAH in Berlin und Alejnukow und die neugegründete Meschrabpom-Rus in Moskau ein reges Filmimport- und Exportgeschäft aufzogen: Die sowjetischen Filme konnten dadurch im Ausland Devisen einbringen und die in Deutschland produzierten Prometheus-Filme einem russischen Publikum zugänglich gemacht werden. Während Wolfgang Mühl-Benninghaus die weitgehend bekannte Geschichte der Prometheus Film GmbH und ihrer Verleihfirma Weltfilm aufrollt, widmet sich Jekaterina Chochlowa der Meschrabpom-Rus als der erfolgreichsten Filmproduktionsfirma der jungen Sowjetunion. Deren Erfolg basierte auf der Tatsache, dass die Firma nicht nur junge, revolutionäre Regisseure wie Wsewolod Pudowkin, Lew Kuleschow und Boris Barnet für

sich gewann, sondern auch Altmeister, wie den aus dem Exil zurückgekehrten Jakow Protasanow. Günther Agde geht auf revolutionäre Topoi und Stereotype in den Meschrabpom-Filmen ein und entdeckt in ihnen das Bestreben, die sozialistische Erziehung durch Arbeit zu fördern.

Filmhistorisches Neuland betritt Valérie Pozner in ihrem Aufsatz über die Einführung des Tonfilms bei Meschrabpom-Rus und das heute fast vergessene sowjetische Tonfilmverfahren von Pawel Tager, „Tagefon“, das in direkter Konkurrenz zu den „kapitalistischen“ Tonfilmverfahren von Fox und Tobis entwickelt wurde. Der erste sowjetische Tonspielfilm von Nikolai Ekk, DER WEG INS LEBEN (1931), spielte mehr als zwei Millionen Rubel im In- und Ausland ein – ein Rekord.

Der Entwicklung des sowjetischen Farbfilms in den 1930er Jahren widmet sich Wiktor Beljakow. Von den damals produzierten Farbfilmexperimenten ist allerdings keines überliefert. Weitere Aufsätze befassen sich mit Dokumentar-, Kultur- und Animationsfilmen der Meschrabpom-Rus, welche nicht nur propagandistische Aufklärungsarbeit im Sinne der sowjetischen Kulturbürokratie leisteten, sondern auch zum erfolgreichen Exportgeschäft beitrugen.

Einen wichtigen Beitrag bildet zudem der Anhang des Buches, der Dokumente zur Gründung und zur Produktion der Filme enthält, u. a. den Vertrag zwischen Meschrabpom und Rus sowie Protokolle zur „Säuberung“ und Liquidierung der Firma in den Jahren 1933 und 1936. Ergänzend findet sich hier eine Chronik der wichtigsten Ereignisse und ein Verzeichnis der wichtigsten beteiligten Personen mit biografischen Notizen.

Für die weitere Forschung von Nutzen sind in der Filmografie die Angaben darüber, welche Filme erhalten sind: Von den 574 Filmen der Meschrabpom-Rus-Prometheus sind 241 überliefert – eine durchaus respektable Quote von 41%, verglichen mit den 25% bei deutschen Filmen dieser Jahre. Darüber hinaus dürfen sich die Leser über Farbproduktionen zahlreicher sehr schöner Filmplakate freuen. Alles in allem ein wichtiger und lesenswerter Band zur Geschichte des deutschen und sowjetischen Films, der zu Recht mit dem Willy-Haas-Preis 2012 ausgezeichnet wurde. (Jan-Christopher Horak)

## Mitarbeiter dieser Ausgabe

**Günter Agde**, Filmhistoriker. Mitbegründer und langjähriges Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: der deutsche Film, Filmschaffende im sowjetischen Exil, DEFA. Lehraufträge an der FU und der HU Berlin. Mitherausgeber des 2012 mit dem Willy-Haas-Preis ausgezeichneten Buches *Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus (1921–1936)* (Berlin 2012).

**Thomas Ballhausen** ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Filmarchiv Austria und Lehrbeauftragter an der Universität Wien. Vorstandsmitglied der Medienarchive Austria und Ordentliches Mitglied der European Academy of Sciences & Arts. Autor u. a. von *Bewegungsmelder* (Innsbruck 2010) und Mitherausgeber von *Mind and Matter. Comparative Approaches towards Complexity* (Bielefeld 2011).

**Tobias Ebbrecht** ist Fellow am „International Institute for Holocaust Research“ der israelischen Gedenkstätte Yad Vashem in Jerusalem, wo er an einem Projekt über historische Filmdokumente von Deportationen aus der Zeit des Nationalsozialismus arbeitet. Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg. Zuletzt erschien: *Wiederbelebung eines Massenmörders. Verfahren der Transkription und (Re-)Animation in Romuald Karmakars DER TOTMACHER*. In: U. Hanstein u. a. (Hg.): *Re-Animationen* (Wien u. a. 2012).

**Annette Förster** ist Filmhistorikerin und freie Filmkuratorin in Amsterdam mit Schwerpunkt Frauen und Filmgeschichte. Titel der Promotion: *Histories of Fame and Failure. Adriëne Solser, Musidora, Nell Shipman: Women Acting and Directing in the Silent Cinema in The Netherlands, France and North America* (Universität Utrecht 2005). Sie erforscht zur Zeit Asta Nielsens Schauspielkarriere in den 1920er Jahren in Deutschland sowie die Filme Rosa Portens.

**Lukas Foerster** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich 626 „Ästhetik der Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ der FU Berlin und arbeitet an einer Dissertation zur amerikanischen Fernseh-Sitcom. Außerdem arbeitet er als Filmkritiker und freier Autor. Veröffentlichungen unter anderem in *tageszeitung*, *Cargo*, *Splating Image* und *Perlentauher*.

**Ralf Forster** ist Filmtechnikhistoriker am Filmmuseum Potsdam. Vorstand im DIAF – Deutsches Institut für Animationsfilm Dresden, Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. Zuletzt erschien: *Die Trickfilmeister von der Leningrader Chaussee. Wiege des sowjetischen Animationsfilms*. In: G. Agde, A. Schwarz (Hg.): *Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus (1921–1936)* (Berlin 2012).

**Jeanpaul Goergen** ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005“. Aufsätze und Bücher zur deutschen Kino- und Filmgeschichte sowie Kurator von Filmreihen. Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg (1993–2011) und der Society for Animation Studies (1997–2005). Redakteur von *Filmblatt* (1996–2011) und Mitherausgeber der *Filmblatt-Schriften* (ab 2002).

**Babette Heusterberg**, Studium der Geschichte und Archiwissenschaften in Berlin. Seit 2009 Referatsleiterin Filmbenutzung beim Bundesarchiv. Veröffentlichungen u. a.: *Amateurfilme im Bundesarchiv – Kür oder Verpflichtung?* Ein Diskussionsbeitrag an Beispielen aus der Zeit des Nationalsozialismus (gemeinsam mit Karl Griep). In: A. Menne-Haritz, R. Hofmann (Hg.): *Archive im Kontext* (Düsseldorf 2010).

**Jan-Christopher Horak**, Direktor des UCLA Film & Television Archive und Professor im Fach Filmarchivierung an der UCLA, Los Angeles. Zahlreiche Bücher und Aufsätze zur Geschichte des deutschen und amerikanischen Kinos, zur Filmemigration und zur Avantgarde. Er veröffentlicht kürzere Texte und Rezensionen auf seinem Blog: <https://www.cinema.ucla.edu/people/jan-christopher-horak>.

**Uli Jung**, Filmhistoriker, lehrt anglophone Literatur und Film an der Universität Trier. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte des Films. Er ist u. a. Herausgeber von „Filmgeschichte international: Schriftenreihe der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg“ und Autor und Mitherausgeber von Band I der *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland* (Stuttgart 2005). Demnächst erscheint *Exporting Asta Nielsen: International Film Star in the Making* (hg. mit Martin Loiperdinger, 2013).

**Jürgen Kasten** ist Filmwissenschaftler und Geschäftsführer des Bundesverbands der Film- und Fernsehregisseure. Mitglied von CineGraph Babelsberg. Zahlreiche Aufsätze zur Filmgeschichte, zu Drehbuch und Dramaturgie, zum Urheberrecht und Schauspielen in den Medien. Buchpublikationen u. a.: *Richard Oswald* (Mitherausgeber; Wien 2005), *Erna Morena* (Mitautor; München 2005) und *Henny Porten – Gretchen und Germania* (Mitherausgeber; Berlin 2012).

**Ursula von Keitz** ist Professorin für Filmästhetik an der Universität Konstanz und Co-Leiterin des DFG-Langzeitprojekts „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005“. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte, Theorie und Ästhetik des Films, daneben Ausstellungen und kuratorische Arbeit. Mitglied von CineGraph Babelsberg. In Kürze erscheint: *Mediale Transformationen des Holocaust* (Mitherausgeberin; Berlin 2013).

**Klaus Kreimeier**, 1964 Fernsehproduzent, 1968 *Spiegel*-Redakteur, 1970 Dozent an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, ab 1976 freier Autor. 1997 bis 2004 Professor der Medienwissenschaft an der Universität Siegen. Autor u. a. von *Die Ufa-Story* (München, Wien 1992), *Prekäre Moderne. Essays zur Kino- und Filmgeschichte* (Marburg 2008), *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos* (Wien 2011).

**Brad Prager** ist Associate Professor für Germanistik und Film an der University of Missouri, Columbia (USA). Mitherausgeber u. a. von *Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetics, Memory* (Rochester 2008, 2012) und Herausgeber von *A Companion to Werner Herzog* (Boston und London 2012).

**Philipp Stiasny** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Interreg-Projekt „Der Oberrhein im Gebrauchsfilmmuseum“ am Institut für Geschichte und Ethik der Medizin der Universität Heidelberg. Mitglied im Vorstand von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. Zuletzt erschien: 4 March 1921. With DAS FLOSS DER TOTEN, the Dead come back to Town. In: J. Kapczynski, M. Richardson (Hg.): *A New History of German Cinema* (Rochester u. a. 2012).

**Matthias Struch**, Kunst- und Filmhistoriker, ist Kustos der Filmsammlung am Filmmuseum Potsdam. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. Jury- und Gremientätigkeiten im Bereich Film und Fernsehen (Adolf-Grimme-Preis, FSK, FSF). Veröffentlichungen zum NS-Film, zur DEFA, zum Fernsehen der DDR und zur Zensurgeschichte.

**Dagmar Walach** war bis Juni 2011 Dozentin für Theatergeschichte und wissenschaftliche Leiterin der theaterhistorischen Sammlungen am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, seitdem freischaffend. Literatur- und theaterwissenschaftliche Publikationen und Ausstellungen. Herausgeberin der *Jahresgaben für die Freunde der Theaterwissenschaft* (1997–2012). Forschungsprojekt zum jüdischen Fotografen Alfred J. Balcombe.

**Michael Wedel** ist Professor für Mediengeschichte an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg und Wissenschaftlicher Leiter des Filmmuseums Potsdam. Mitglied der *Filmblatt*-Redaktion und von CineGraph Babelsberg. Zahlreiche Bücher und Aufsätze zum deutschen und internationalen Film, zuletzt *Kollision im Kino. Mime Misu und der Untergang der „Titanic“* (München 2012).

# Impressum

## Filmblatt, 17. Jg., Heft 50, Winter 2012/13

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

Vorstand: Tobias Ebbrecht, Michael Grisko, Philipp Stiasny

### Redaktion

Philipp Stiasny (V.i.S.d.P.), Guido Altendorf, Ralf Forster, Michael Grisko, Matthias Struch,  
Michael Wedel

### Korrespondenten

Thomas Ballhausen (Österreich), Egbert Barten (Niederlande), Francesco Bono (Italien),  
Horst Claus (Großbritannien), Jan-Christopher Horak (USA), Roel Vande Winkel (Belgien)

### Beirat

Ulrich Gregor, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Rainer Rother

### Anschrift

Frankfurter Allee 22, 10247 Berlin, c/o Philipp Stiasny

Tel.: 030-29000887, Fax: 03212-1420062, E-Mail: [redaktion@filmblatt.de](mailto:redaktion@filmblatt.de)

### Website

[www.filmblatt.de](http://www.filmblatt.de), [www.cinegraph-babelsberg.de](http://www.cinegraph-babelsberg.de)

### Abonnement

Filmblatt erscheint dreimal jährlich. Bestellungen über [www.filmblatt.de](http://www.filmblatt.de)

### Preis

Einzelheft: 10 € / Jahresabonnement Inland: 27 € / Jahresabonnement Student: 20 € /  
Jahresabonnement Ausland: 35 €

### Spenden

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

### Konto

CineGraph Babelsberg, Konto 13 22 56 18, Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00

### Titel

Umschlagbild: Rosa Porten (Foto: Becker & Maaß / Deutsche Kinemathek)

### Satz

Jochen Ebert, Geschichte und Gestaltung, Kassel

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

© CineGraph Babelsberg 2012

# Inhalt

## 1 Editorial

- 2 Klaus Kreimeier: Wider die Selbstgenügsamkeit. Filmwissenschaft und kulturelle Öffentlichkeit in Deutschland

## Wiederentdeckt

- 7 Annette Förster: Auf der Suche nach Rosa Porten im deutschen Stummfilm
- 21 Ursula von Keitz: Üppige Sinnlichkeit und tödlicher Furor. Der historische Sittenfilm PEST IN FLORENZ (1919) und seine Ikonografie der Zeitenwende
- 35 Jürgen Kasten: Exotik der Gegensätze. Zur Kontrastdramaturgie von DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA III. Teil (1920/21)

## FilmDokument

- 47 Jeanpaul Goergen: Handkamera als Weltanschauung. Walter Frentz als filmender Kajakfahrer 1931/32
- 65 Matthias Struch: Unterwegs in Krieg und Frieden. Reisebilder vom Kameramann und Filmgestalter Walter Frentz

## Aus Forschung und Vermittlung

- 75 Michael Wedel: Zeigen, Versammeln, Bewahren. Über das Zeughauskino, Fritz Lang und die Unteilbarkeit der Filmgeschichte

## Fundstück

- 83 Dagmar Walach: „Ein seltener Fang“. Die Text- und Fotoquellen zu LORENZO BUKHART (1918) im Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin
- 87 Babette Heusterberg: „Gebt mir das, was am wenigsten geschätzt war im ganzen Filmwesen ...“. Der Bestand Staatliche Filmdokumentation der DDR im Bundesarchiv

## Review Essay

- 90 Philipp Stiasny: Kontrolleure, Gretchen, irre Ärzte. Exploitationfilm-Report, Teil I

## Film-Editionen

- 99 *Provokation der Wirklichkeit: Die „Oberhausener“*. 2 DVD. München: Edition Filmmuseum 2012 / Ralph Eue, Lars Henrik Gass (Hg.): *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*. München: edition text + kritik 2012 (Lukas Foerster)
- 101 *Kurt Weiler – Die Kunst des Puppenanimationsfilms*. Hg. vom Deutschen Institut für Animationsfilm. 2 DVD. Berlin: absolut MEDIEN 2012 (Günter Agde)
- 103 *Peter Weiss – Filme*. Vorgestellt von Harun Farocki. Hg. von Hark Machnik und Reiner Niehoff. DVD. Berlin: Suhrkamp Verlag 2012 (Tobias Ebbrecht)

## Besprechungen

- 105 Dominik Petzold: *Der Kaiser und das Kino. Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter*. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2012 (Uli Jung)
- 107 Christian Kiening, Heinrich Adolf (Hg.): *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos Verlag 2012 (Ralf Forster)
- 109 Franz Richard Behrens: *Mein bester Freund – Hamlet. Drehbücher, Kinotexte, Filmkritiken*. Hg. von Gerhard Rühm und Monika Lichtenfeld. München: edition text + kritik 2012 (Philipp Stiasny)
- 111 Frances Guerin: *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2012 (Brad Prager)
- 113 Francesco Bono: *Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt*. München: edition text + kritik 2010 (Thomas Ballhausen)
- 115 Claudia Pinkas: *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*. Berlin, New York: De Gruyter 2010 (Michael Wedel)
- 117 Manuel Gervink, Matthias Bückle (Hg.): *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*. Laaber: Laaber-Verlag 2012 (Michael Wedel)
- 120 Günter Agde, Alexander Schwarz (Hg.): *Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus 1921–1936*. Berlin: Bertz + Fischer 2012 (Jan-Christopher Horak)

## Rundschau – Aufsätze zur deutsch(sprachig)en Filmgeschichte (2010–2012) (unter: [www.filmsblatt.de](http://www.filmsblatt.de))

123 **Mitarbeiter dieser Ausgabe**

126 **Impressum**

