

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.)

**Filmblatt. Heft 58/59**

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21522>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.): *Filmblatt. Heft 58/59*, Jg. 20 (2015),  
Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21522>.

**Nutzungsbedingungen:**

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

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

**Terms of use:**

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

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

58  
59

# Filmblatt

20. Jg., Winter 2015/16

16,- €

## Fassung bewahren

Luchino Visconti und die  
westdeutschen Verleiher

## Neues aus den Dreißigern

MADAME HAT AUSGANG (1931)  
von Wilhelm Thiele

Carl Froelichs Film Noir  
ICH WAR JACK MORTIMER  
(1935)

Blühender Schünzel  
DONOGOO TONKA (1936)

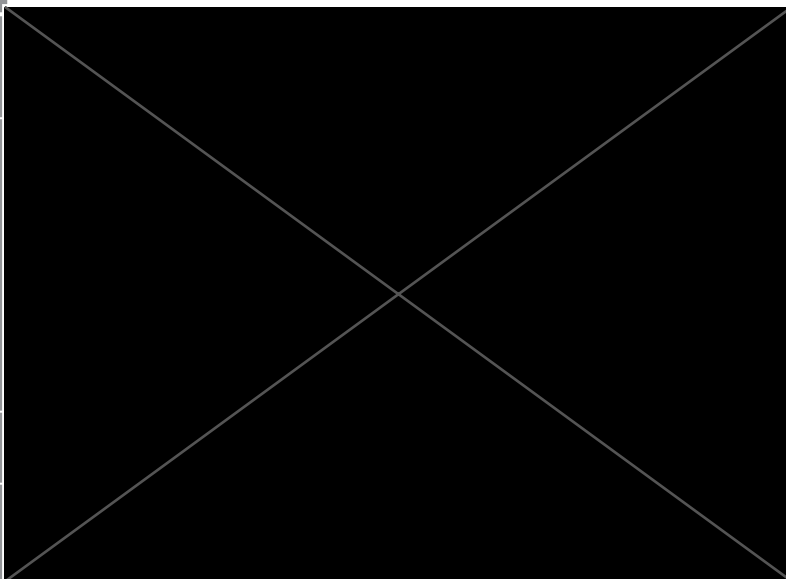
Die deutsch-jugoslawische  
KORALLENPRINZESSIN (1937)

## Paradiesvögel

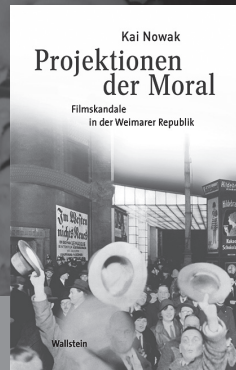
George Moore's LENZ (1971)

## Bildungsarbeit

NS-Prozesse auf der  
Leinwand



ISSN 1433-2051



# Kai Nowak Projektionen der Moral

Filmskandale in der  
Weimarer Republik

**Über moralische Deutungskämpfe in den Kinosälen der Weimarer Republik.**

Der Film war von Beginn an gleichermaßen Faszination wie Provokation. Er lotete die Grenzen des Zeigbaren aus, dehnte sie, überschritt sie. Galt das Kino in seinen Anfängen noch selbst als skandalös, wurden zunehmend einzelne Filme zum Skandalon erhoben. Kai Nowak untersucht Filmskandale im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Er zeigt, inwieweit sie als Seismographen des gesellschaftlichen Werte- und Normenwandels in der Moderne fungierten. Im Konflikt über Fragen wie den angemessenen Umgang mit den Grenzbereichen des Lebens, Vorstellungen staatlicher Ordnung, nationaler und regionaler Identität oder der Geschlechterordnung verhandelten Filmskandale nichts weniger als die politisch-moralischen Grundlagen des Gemeinwesens. Denn Filmskandale waren, so die These des Buches, Projektionen der Moral.

[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)

Aus der Reihe »Medien  
und Gesellschaftswandel  
im 20. Jahrhundert«

528 S., 20 Abb., geb.,  
Schutzumschlag  
44,- € (D); 45,30 € (A)  
ISBN 978-3-8353-1703-1

## Editorial

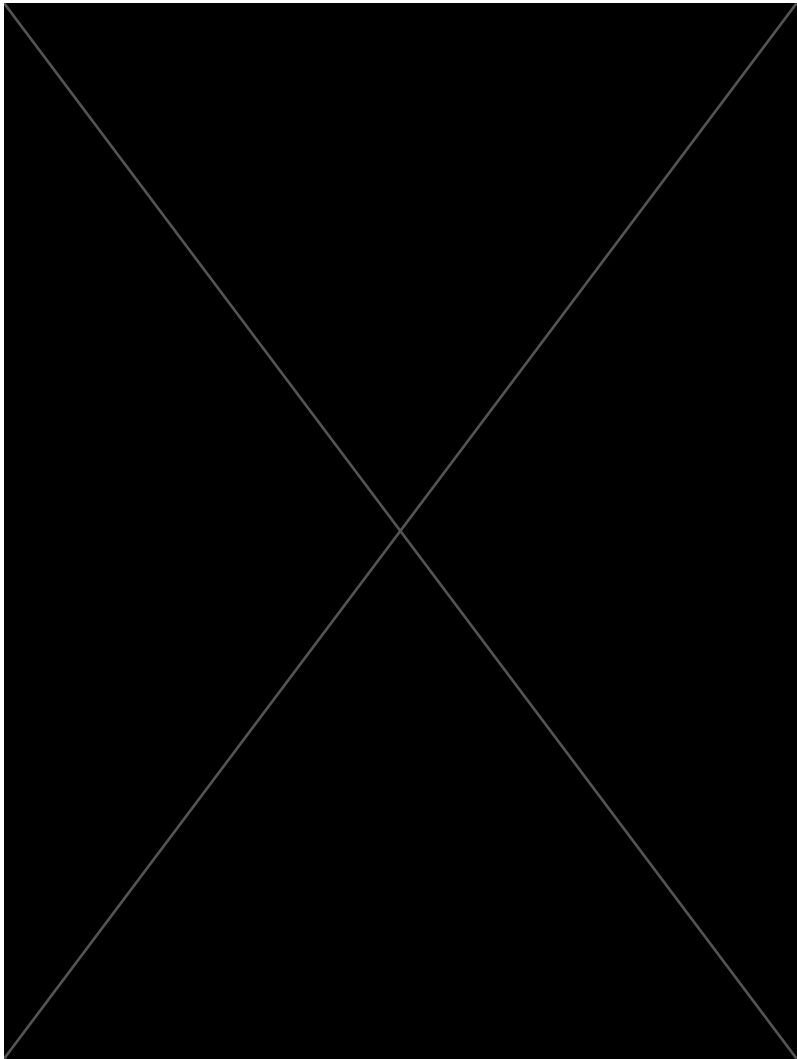
Je näher man auf etwas zugeht, desto schwieriger wird es, das Große und Ganze im Auge zu behalten: Im *Filmblatt* meint das Große und Ganze die deutschsprachige Filmgeschichte. Doch die deutschsprachige Filmgeschichte ist kein Monolith. Sie besteht vielmehr aus vielen verschiedenen Filmgeschichten, und ihre Ausrichtung an nationalstaatlichen Grenzen wirkt wie nachträglich aufgepfropft. Sie widerspricht jeder historischen Praxis und vergisst das Publikum.

Wesentlicher Teil dieser Praxis war und ist es, ausländische Filme für das deutsche Publikum umzuarbeiten, etwa die durch Synchronisation und Schnitte, die von der Zensur bzw. der FSK auferlegt wurden, um eine Freigabe zu bekommen. Vielfach wurden erhebliche Kürzungen von den deutschen Verleihfirmen auf eigene Initiative und ohne äußeren Druck gemacht: Wie massiv dabei mitunter in die besondere ästhetische Form selbst von weltberühmten Filmen eingegriffen wurde, rekonstruiert Francesco Bono am Beispiel der Veränderung von Luchino Viscontis Werk durch westdeutsche Verleiher in den 1950er und 1960er Jahren. Bono, dessen Aufsatz das vorliegende *Filmblatt* eröffnet, ist ein nachdrücklicher Appell, speziell die Rolle der Verleihfirmen für die transnationalen Filmbeziehungen weiter zu erforschen.

Transnationale Filmbeziehungen sind auch das Thema weiterer Aufsätze im neuen *Filmblatt*: Daniel Rafaelić schreibt über die erste deutsch-jugoslawische Koproduktion, DIE KORALLENPRINZESSIN bzw. PRINCEZA KORALJA, die 1937 an der Küste Dalmatiens im heutigen Kroatien gedreht wurde. Anders als in Deutschland, wo sie aus der Masse der Unterhaltungsfilm nicht herausragte, hallt das Echo von DIE KORALLENPRINZESSIN in seinem Entstehungsland bis heute nach: Für eine Filmgeschichtsschreibung aus kroatischer Perspektive, die sich nach dem Zerfall Jugoslawiens überhaupt erst konstituiert, gewinnt diese Koproduktion allein schon aufgrund ihrer topographischen Orientierung eine besondere Bedeutung. Auch die von Ursula von Keitz und Christian Rogowski ausführlich analysierten Komödien MADAME HAT AUSGANG (1931) von Wilhelm Thiele und DONOGOOTONKA (1936) von Reinhold Schünzel waren transnationale Projekte: Sie wurden als Sprachversionsfilme mit deutscher und französischer Besetzung hergestellt, so dass ihre „nationale Identität“ per se uneindeutig ist. Im Rezensionsteil finden sich darüber hinaus Besprechungen von Neuerscheinungen zu den deutsch-israelischen und deutsch-polnischen Filmbeziehungen und zum Filmschaffen im Kontext der deutschen Kolonialpolitik bis 1918.

In eigener Sache: Wir begrüßen Stefanie Mathilde (Anna) Frank als neues Mitglied der *Filmblatt*-Redaktion. Wir danken Guido Altendorf, der die Redaktion verlassen hat, sehr herzlich für seine jahrelange Mitarbeit!

Die Redaktion, 1. März 2016



Frei ab 18: Alida Valli als Komtesse Livia Serpieri und Farley Granger als Franz Mahler. Aushangfotos des Europa-Filmverleihs zu *SENZO* (1954) (Deutsche Kinemathek)

**Francesco Bono**

## **„Kein berühmter Film, sondern ein Torso“**

### **Die Eingriffe westdeutscher Verleiher in das Werk Luchino Viscontis**

„Der richtige Visconti war das nicht mehr“, urteilte Volker Baer über die grob gekürzte Fassung von Luchino Viscontis Debütfilm *OSSESSIONE* (*BESESSENHEIT*, 1942), der 1959 mit fast 20 Jahren Verspätung auch in der Bundesrepublik in die Kinos kam.<sup>1</sup> Baers Bemerkung gilt für einen Großteil von Viscontis Werken bis in die 1960er Jahre: Sie hatten in Westdeutschland ein ähnliches Schicksal wie *OSSESSIONE* und kamen hier „fast ausnahmslos entweder zu spät, verstümmelt oder überhaupt nicht“ ins Kino.<sup>2</sup> Die Liste umfasst neben Meisterwerken wie *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (*ROCCO UND SEINE BRÜDER*, 1961) und *IL GATTOPARDO* (*DER LEOPARD*, 1963) auch das gesamte Frühwerk, von *LA TERRA TREMA* (*DIE ERDE BEBT*, 1948) über *BELLISSIMA* (1951) bis *SENSO* (*SEHNSUCHT*, 1954).

Der markante Verzug, mit dem die frühen Filme Viscontis in der Bundesrepublik in die Kinos kamen, bewirkte, dass der italienische Regisseur noch Anfang der 1960er Jahre „in Deutschland außerhalb der Filmclubs kaum bekannt“ war.<sup>3</sup> Auch erscheinen die erheblichen Kürzungen und Veränderungen vieler seiner Filme im Rückblick als symptomatisch für die langanhaltende Abkoppelung des westdeutschen Kinos vom internationalen Film und seiner Entwicklung nach Ende des Krieges. Als ein „nahezu völlig[es] Blackout“ wird das Phänomen von Heinz-Bernd Heller bezeichnet: „Ganze Segmente der heute als kanonisch geltenden Filmgeschichte blieben dem bundesrepublikanischen Publikum lange Zeit schlichtweg vorenthalten“.<sup>4</sup>

In der Fachliteratur werden dafür in erster Linie die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK), die Anfang 1949 ihre Tätigkeit aufnahm, sowie der Interministerielle Filmprüfungsausschuss (IMF), der bis 1967 über die Einfuhr

Der vorliegende Aufsatz knüpft an Vorträge des Autors beim CineGraph-Kongress *Verboten! Filmzensur in Europa* (Hamburg, 21.–23. November 2013) und der 13. Magis International Film Studies Spring School (Gorizia, 20.–24. März 2015) an. Ein besonderer Dank geht an Hans-Michael Bock und Leonardo Quaresima für die Einladungen.

<sup>1</sup> Volker Baer: Die Neuentdeckung des Luchino Visconti. In: *Der Tagesspiegel*, 3.5.1987.

<sup>2</sup> Hans-Dieter Roos: *Bellissima*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 26.1.1960.

<sup>3</sup> Erwin Goelz: Viscontis Meisterwerk. In: *Stuttgarter Zeitung*, 17.4.1961.

<sup>4</sup> Heinz-B. Heller: Verstümmelt, verboten, verdrängt. Rezeptionsaspekte des internationalen Films im westdeutschen Kino der 1950er Jahre. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Nr. 54/55, 2012, S. 38 und 40.

von Filmen aus den Ostblock-Staaten wachte, verantwortlich gemacht. Auch die Tätigkeit der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) ab 1951 wurde in diesem Zusammenhang kritisch beleuchtet.

Der problematischen Rolle der Verleiher ist dagegen bislang zu wenig Beachtung gezollt worden.<sup>5</sup> Die Auffassung, die Verleiher hätten im Wesentlichen auf Druck der FSK und der FBW agiert, bedarf einer Revision. Eine wichtige Quelle sind in diesem Zusammenhang die in den Akten der FSK in Wiesbaden aufbewahrten Briefe der Verleiher, aus denen deutlich hervorgeht, dass sie bei vielen Kürzungen selbständig agierten. Auch die Gründe für die Schnitte werden öfters klar dargelegt. Ebenso finden sich Mitteilungen der Verleiher an die FSK, um wieviel Meter ein Film noch nach der Zulassung – also ohne äußeren Druck – geschnitten wurde, um diese oder jene Passage zu straffen. Die Verleiher versicherten in ihren Mitteilungen, dass dadurch der Inhalt nicht modifiziert worden sei – das war der Punkt, der die FSK vor allem interessierte. Die FSK genehmigte daraufhin die Schnitte und die gekürzte Fassung, ohne diese in der Regel einer erneuten Prüfung zu unterziehen.

Die Unterlagen zu den einzelnen Filmen im FSK-Archiv enthalten neben den Sitzungs-Protokollen der FSK-Ausschüsse auch die Korrespondenz zwischen FSK und Verleihern. Daraus kann deutlich entnommen werden, dass die Verleiher bei vielen Kürzungen selbstständig agierten.

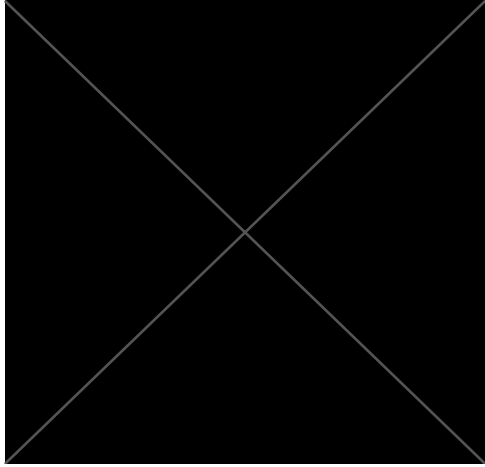
Die allgemeine Darstellung der Verleiher als ein ‚Handlanger‘ der FSK, der ihre Änderungswünsche durchführte, vereinfacht die Problemlage. Das gleiche trifft für die häufige Behauptung zu, die Verleiher seien bei selbständigen Eingriffen in ihre Filme lediglich den Beanstandungen der FSK zuvorgekommen. „Dies ist die eigentliche Selbstkontrolle unserer Filmwirtschaft“, so die *Filmkritik* 1964: „Die Eingriffe, die man von der Zensur erwartet, nimmt man vorweg“.<sup>6</sup> Doch diese Auffassung geht an der komplexen Interaktion zwischen FSK und Verleih vorbei; das tatsächliche Bild erweist sich als vielschichtiger.

Der vorliegende Beitrag nimmt sich vor, den Umgang mit Viscontis Werk in Westdeutschland zu untersuchen und dabei die vielfachen Eingriffe, Kürzungen und Änderungen, denen seine Filme ausgesetzt waren, aufzuzeigen. In

<sup>5</sup> Siehe z. B. Gunar Hochheiden: Filmzensur. In: Michael Kienzle, Dirk Mende (Hg.): *Zensur in der Bundesrepublik: Fakten und Analysen*. München 1981, S. 188–211 sowie Stephan Buchloch: „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“. *Zensur in der Ära Adenauer*. Frankfurt a. M. 2002, Jürgen Kniep: „Keine Jugendfreigabe“. *Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990*. Göttingen 2010, Michael Humberg: *Vom Erwachsenenverbot zur Jugendfreigabe. Die Filmbewertungen der FSK als Gradmesser des kulturellen Wertewandels*. Münster 2013. Eine Ausnahme bildet Joseph Garncarz: *Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt a. M. 1992, in der die spezifische Verantwortung des Verleihs bei der Umgestaltung ausländischer Filme für den westdeutschen Markt anhand einiger Fallstudien untersucht wird.

<sup>6</sup> Reinhold E. Thiel: Obrigkeitzensur und Gruppenzensur. In: *Filmkritik*, Nr. 2, Februar 1964, S. 72.

den Blick genommen wird besonders die fragwürdige Rolle der deutschen Verleiher: „Keine reine Staatszensur ist das mehr“, so Heinz Ungureit Anfang der 1960er Jahre in der *Filmkritik* zur Situation in der Bundesrepublik, „sondern eine kompliziertere, aber nicht minder beeinträchtigende Gruppenzensur“.<sup>7</sup> Die Rolle der Verleiher in der Grauzone zwischen formeller und informeller Zensur zu beleuchten, ist mithin das Anliegen dieser Studie.



Werbematerial des Europa-Filmverleihs für *SENSO* (Deutsche Kinemathek)

**Ein ges(ch)ichtsloses Mélo.** Ein gutes Beispiel dafür ist Viscontis *SENSO*. Die Hamburger Europa-Filmverleih legte der FSK am 10. August 1955 eine bereits von ihr gekürzte Fassung in italienischer Sprache mit einer Länge von 3.105 Metern (113 Minuten) zusammen mit der deutschen Dialogliste zur Prüfung vor. Diese Fassung war im Vergleich mit der in Italien verliehenen Fassung um circa 8 Minuten kürzer. Diese 113-minütige Fassung wurde von der FSK ab 16 Jahren freigegeben.<sup>8</sup>

Danach wurde *SENSO* vom Verleih weiter gekürzt und hatte schließlich eine Länge von 2.773 Metern (101 Minuten); die deutsche *SENSO*-Fassung war dadurch 20 Minuten kürzer als die 3.309 Meter lange italienische Fassung (121 Minuten).<sup>9</sup> Am 5. Dezember 1955 teilte die Europa-Film der FSK mit: „Die deutsche Fassung für den Film ist inzwischen fertiggestellt“.<sup>10</sup> Dabei wies der Verleih auf die zusätzlichen Schnitte hin: „[Es] wurde eine größere Anzahl von Kürzungen vorgenommen.“ Sie wurden mit der Absicht begründet, den Story-Verlauf zu beschleunigen: „[Es handelt] sich durchweg nur um Raffungen“. Man versicherte, dass durch die Schnitte „eine Änderung des Sinnes der

<sup>7</sup> Heinz Ungureit: Filmpolitik in der Bundesrepublik. In: *Filmkritik*, Nr. 1, Januar 1964, S. 15.

<sup>8</sup> FSK-Archiv, Wiesbaden, Prüf-Nr. 10394, Protokoll der Prüfungssitzung des Arbeitsausschusses vom 10.8.1955.

<sup>9</sup> Zu *SENSO* und der italienischen Zensur siehe Mauro Giori: *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti 1935–1962*. Mailand 2011, S. 167–175.

<sup>10</sup> FSK-Archiv, Prüf-Nr. 10394. Schreiben der Europa-Film an die FSK vom 5.12.1955. Die folgenden Zitate ebd.



Handlung oder des Dialoges keinesfalls stattgefunden“ habe. Die FSK genehmigte die endgültige Fassung ohne erneute Prüfung.

Die Eingriffe des Verleihs in *SENSO* veränderten Viscontis Werk grundlegend. Der Regisseur hatte mit dem Film eine kritische Reflexion zu einem wichtigen Kapitel der Geschichte Italiens beabsichtigt: Die Handlung dreht sich um die Komtesse Livia Serpieri und ihre Liebschaft mit Franz Mahler, einem österreichischen Offizier, vor dem Hintergrund des „Risorgimento“, der Vereinigung Italiens unter dem Haus Savoyen im Lauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das private, im Jahr 1866 in Venedig angesiedelte Geschehen kollidiert mit den politischen Auseinandersetzungen in einer Zeit, in der Venetien und ein größerer Teil Nordostitaliens noch dem Habsburger Reich angehörten.

Der historische Bezug, dem nach Viscontis Konzeption besondere Bedeutung zukam, fiel dem Eingriff des Verleihs weitgehend zum Opfer. Die umfangreichste und schwerwiegendste Kürzung wurde gegenüber dem Original vorgenommen, indem man den Teil des Films herauschnitt, der die Schlacht bei Custoza behandelte. Die Schlacht, welche die Italiener am 24. Juni 1866 gegen Österreich verloren, stellte eine zentrale Episode im sogenannten Dritten Unabhängigkeitskrieg dar, den das wenige Jahre vorher entstandene italienische Königreich gegen das Habsburger Reich führte, um Venetien und Nordostitalien für sich zu gewinnen. Der Schlacht-Komplex, der im Film eine wichtige Rolle spielt, wurde aus der deutschen Fassung vollständig entfernt – und somit jener Teil, den die *Filmkritik* zu „[den] bewegendsten Kriegsszenen“ rechnete, „die man seit IM WESTEN NICHTS NEUES auf der Kinoleinwand sehen konnte“.<sup>11</sup>

Herausgeschnitten wurde auch das Gespräch, das zu Beginn des Films in der Opern-Loge zwischen Livias Mann und dem österreichischen General stattfindet, in dem Ersterer seine Besorgnis äußert, das Theater könne zu einem Schauplatz pro-italienischer Kundgebungen werden. Gleiches gilt für die Szene, in der Livia im Gefängnis von ihrem Cousin Abschied nimmt, der aus Venetien verbannt wird. Es fehlt das gesamte Gespräch, und die neue Szene beginnt in der deutschen Fassung mit der Einstellung, in der ihr Vetter zusammen mit anderen Patrioten weggeführt wird, worauf Livia beim Verlassen des Gefängnisses auf Franz Mahler trifft. Dem gleichen Bestreben, die Erzählung durch Auslassung der Teile, die sich nicht auf Livia und Franz und ihre Lovestory fokussieren, zu straffen, entsprach auch der Schnitt einer späteren Szene auf dem Landgut, in der Livias Mann aufgeregt versucht, den Brand zu lokalisieren, der unweit vom Haus ausgebrochen ist; währenddessen marschieren österreichische Truppen an der Villa vorbei. Entfernt wurde auch die Szene, in der Livia am Ende des Films durch Verona irrt und betrunkene Soldaten die gewonnene Schlacht feiern. Livias Gestalt ist teilweise kaum zu erkennen, und es ist, als ob

<sup>11</sup> Verstümmelt, verboten, vergessen: Italienische Filme in der BRD. In: *Filmkritik*, Nr. 4, April 1957, S. 49.

die Kamera sie einen Moment lang vergisst, um den Blick auf das historische Panorama zu richten.

Das Ergebnis der zahlreichen Kürzungen an *SENZO* durch den deutschen Verleiher war eine deutliche Akzentverlagerung auf die Lovestory, während die historische Dimension an Bedeutung verlor und in den Hintergrund gedrängt wurde. Das subtile Gleichgewicht zwischen der privaten Ebene, der Geschichte Livias und Franz', und dem von Visconti angestrebten kritischen Diskurs über die Genese des italienischen Staates und seinen Charakter ging so verloren. „Das politische Stück“, wie die *Filmkritik* polemisch anmerkte, „wurde auf eine private Liebesgeschichte reduziert“.<sup>12</sup>

Die Synchronisation bekräftigte die tiefgreifende Modifizierung. Sie diene, so Eckhard Schleifer, ebenfalls dazu, „das Melodramatisch-Romantische zu betonen und das Historisch-Politische zurückzudrängen“.<sup>13</sup> Beispielhaft zeigt das der Dialog zwischen Livia und ihrem Cousin im Foyer des Theaters, nachdem dieser den österreichischen Offizier zum Duell herausgefordert hat. Livia will ihn davon abhalten. Die Situation sei gefährlich, ermahnt sie ihn, er solle vorsichtig sein und, so lautet das Original, „im Interesse aller“ handeln. Gemeint waren damit die italienischen Patrioten, die im Geheimen gegen die Besatzer kämpften. In der deutschen Übersetzung klang der Satz dagegen so: „Denk an Dich und an uns“, wodurch Livias Besorgnis auf die private Sphäre reduziert wurde. Signifikant erscheint auch die subtile Umgestaltung des Dialogs, in dem der Cousin Livia die Gelder für die Freischärler anvertraut. „[Hier] erreicht das Vertreiben der Politik aus dem Film ihren Höhepunkt“.<sup>14</sup> Im Original gipfelt die Rede in dem Satz: „Italien ist im Krieg. Es ist unser Krieg. Unsere Revolution.“ Deutlich wurde hier das Bestreben eines Teils der patriotischen Bewegung thematisiert, durch die Befreiung Italiens gleichfalls eine soziale und politische Neuerung zu erzielen. Die Übersetzung unterschlug diesen Hinweis gänzlich: „Italien ist im Krieg. Es ist unser Krieg, und diesmal werden wir siegen.“

Offenkundig wird hier das Bemühen des Verleihers, Viscontis Werk durch die Synchronisation zu entpolitisieren und im Gegensatz das sentimentale Moment zu stärken, wodurch die enge Verflechtung „des Privaten, Singulär-Individuellen, der Liebe und der Psychologie [...] mit der des Öffentlichen, Allgemein-Kollektiven, der Politik und der Geschichte“, die das Original prägt, verloren ging.<sup>15</sup> Dabei wurde auch jeglicher Hinweis auf die deutsche Geschichte und die Mitwirkung von Preußen auf Italiens Seite im Krieg gegen Österreich verschwiegen. Die Nachricht von Livias Mann über den drohenden Krieg lautet im Original, „Die Preußen haben das österreichische Holstein besetzt. Das

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Eckhard Schleifer: Nicht mehr der Mühe wert, Filme zu machen. Zu den Eingriffen in Luchino Viscontis *SENZO*. In: *Kinema kommunal*, Nr. 4, 1992, S. 22.

<sup>14</sup> Ebd., S. 23.

<sup>15</sup> Ebd.

bedeutet, dass der Krieg begonnen hat“, in der deutschen Fassung dagegen: „Die Österreicher haben heute Morgen sämtliche Grenzen gesperrt. Das bedeutet, dass es Krieg gibt“. Ebenso wurde der längere Text am Ende des Vorspanns, der über die historische Situation informiert, stark umgeschrieben. Die Originalfassung wies auf die Allianz zwischen Italien und Preußen hin: „Frühjahr 1866. [...] Die italienische Regierung hat mit Preußen einen Beistandspakt abgeschlossen und der Befreiungskrieg steht unmittelbar bevor“. Im Kontrast dazu hieß es in der Synchronfassung: „1866. Noch standen große Teile Norditaliens – ganz Venetien und die Lombardei – unter der Herrschaft Österreichs. Aber überall und besonders in Venedig bereiteten italienische Patrioten die Stunde der Befreiung vor.“ Dabei handelt es sich bei der Angabe, die Lombardei habe zum Zeitpunkt der Handlung zu Österreich gehört, um einen groben Fehler: Die Lombardei war seit 1860 Teil des italienischen Königreichs.

Durch die Privatisierung der Story und eine gleichzeitige Reduktion des historischen Umfeldes sollte Viscontis Werk dem gängigen Kino der 1950er Jahren angeglichen werden. Gleichzeitig wollte der Verleih wohl jenem Teil des westdeutschen Publikums Rechnung tragen, das mit den Einzelheiten der italienischen Geschichte des 19. Jahrhunderts nicht vertraut war.

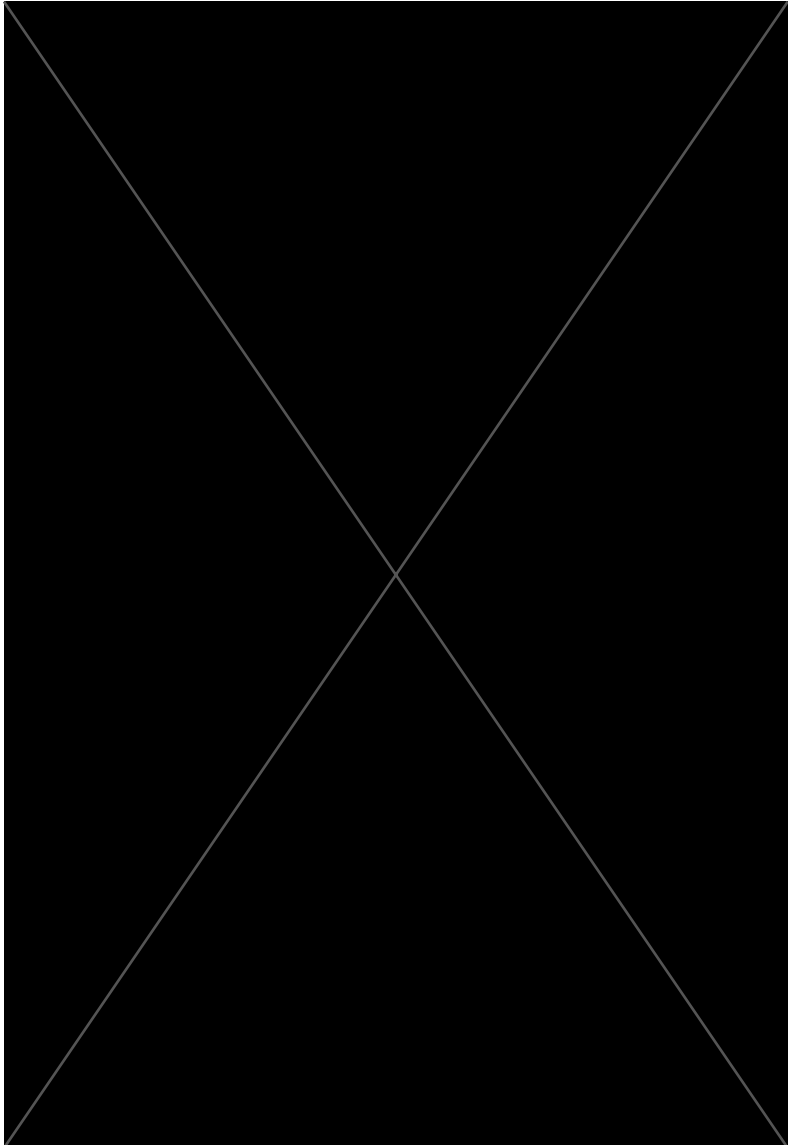
**Nach Hollywood-Muster.** Wie *SENSE* erschien auch *OSSESSIONE* in der Bundesrepublik in einer um 30 Minuten gekürzten Fassung.<sup>16</sup> Die 95-minütige deutsche Fassung von *LA TERRA TREMA* war über eine Stunde kürzer als das italienische Original. Geringer fielen die Schnitte bei *LE NOTTE BIANCHE* (*WEISSE NÄCHTE*, 1957) aus; hier fehlten nur einige Minuten.<sup>17</sup> Die einzige Ausnahme stellt *BELLISSIMA* dar, der in der Bundesrepublik in einer vollständigen Fassung erschien. In allen Fällen gingen die Eingriffe nicht auf die FSK zurück, sondern erfolgten auf Initiative des Verleihs oder, wie bei *LA TERRA TREMA*, des deutschen Fernsehens, das den Film Anfang 1959 ausstrahlte.<sup>18</sup>

Besonders markant ist der Fall von *IL GATTOPARDO*, bei dem die lückenhafte deutsche Fassung ebenfalls auf die Verleihfirma zurückging, die Centfox-Film. Diese legte der FSK eine 161-minütige Fassung vor, die die FSK am 28. Oktober

<sup>16</sup> Von *OSSESSIONE* wurde bei der FSK von der Adler-Film eine 2.945 Meter (108 Minuten) lange Fassung in italienischer Sprache eingereicht, die die FSK am 12. Mai 1958 ab 18 Jahren freigab; FSK-Archiv, Prüf-Nr. I6995. Protokoll der Prüfungssitzung des Arbeitsausschusses vom 12.5.1958.

<sup>17</sup> *LE NOTTE BIANCHE* wurde von der J. Arthur Rank-Film in einer 2.666 Meter (97 Minuten) langen Fassung herausgebracht. Der Film war in einer 2.765 Meter langen, dem Original getreuen Kopie in italienischer Sprache am 30. Oktober 1957 von der FSK geprüft und ab 18 Jahren freigegeben worden; FSK-Archiv, Prüf-Nr. 31059. Protokoll der Prüfungssitzung des Arbeitsausschusses vom 30.10.1957; und Schreiben der J. Arthur Rank-Film an die FSK vom 20.1.1958.

<sup>18</sup> Fernsehen-gestern. In: *Neue Presse*, 23.3.1959.



Sieht auch mit einem Auge blendend aus: Alain Delon als Tancredi Falconeri und Claudia Cardinale als Angelica Sedara. Burt Lancaster als Fürst Fabrizio Corbera und Romolo Valli als Pater Pirrone. Aushangfotos des Centfox-Filmverleihs zu *IL GATTOPARDO* (1963) (DEUTSCHE KINEMATHEK)

1963 prüfte und ab 12 Jahren freigab.<sup>19</sup> Die Fassung, in der *IL GATTOPARDO* in Italien zu sehen war, hatte dagegen eine Spielzeit von 185 Minuten.<sup>20</sup> Darüber hinaus zirkulierte in Westdeutschland eine weitere um 800 Meter (29 Minuten) gekürzte Fassung mit einer Länge von 131 Minuten.<sup>21</sup> Genaueres lässt sich über diese Fassung leider nicht ermitteln. Vermutlich kam sie in erster Linie in der Provinz zum Einsatz. Die zusätzliche Kürzung um knapp 30 Minuten könnte vor allem auf eine Straffung der Ballsequenz am Ende des Films zurückzuführen sein. Darauf deutet die Angabe in einer Besprechung von *IL GATTOPARDO* in der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung* hin, dass die Ballsequenz ungefähr 20 Minuten dauere, wogegen sie im italienischen Original doppelt so lang ist und in der 161-minütigen Fassung nur um einige Minuten gekürzt worden war.<sup>22</sup>

Bei der Centfox-Film handelte es sich um die westdeutsche Niederlassung des Hollywood-Studios Twentieth Century Fox, das an der Produktion von *IL GATTOPARDO*, einer italienisch-französischen Gemeinschaftsproduktion, finanziell beteiligt war. Im Unterschied zu Frankreich, wo der Film in einer Fassung lief, die größtenteils mit der italienischen identisch war, kam er in der Bundesrepublik und in Nordamerika in der gleichen von Twentieth Century Fox gekürzten Fassung von 161 Minuten zum Einsatz.<sup>23</sup> Diese Fassung war „auf Handlung, auf Erzählung in amerikanischer Manier getrimmt und auf die Hauptfigur ausgerichtet“, vermerkte Frieda Grafe, als *IL GATTOPARDO* in den 1980er Jahren in vollständiger Fassung in Deutschland wiederaufgeführt wurde. Polemisch kritisierte sie die Bundesrepublik als „getreu[en] amerikanisch[en] Synchronsatelliten“.<sup>24</sup>

Ein Jahrzehnt nach *SENSO* blickte Visconti erneut auf die italienische Geschichte des 19. Jahrhunderts zurück. *IL GATTOPARDO* spielt in Sizilien zu Beginn der 1860er Jahre vor dem Hintergrund des Anschlusses Süditaliens an das neue Königreich Savoyen. Im Mittelpunkt der Erzählung steht die Figur des Fürsten Fabrizio Corbera, durch dessen Augen der Zuschauer die historischen Ereignisse und sozialen Umwälzungen miterlebt, die im Zuge der Bildung des italienischen Staates zum Untergang der feudalen Gesellschaft und zum Aufstieg einer neuen Klasse, der Bourgeoisie, führen. Wie *SENSO* schildert auch *IL*

<sup>19</sup> FSK-Archiv, Prüf-Nr. 31059. Protokoll der Prüfungssitzung des Arbeitsausschusses vom 28.10.1963.

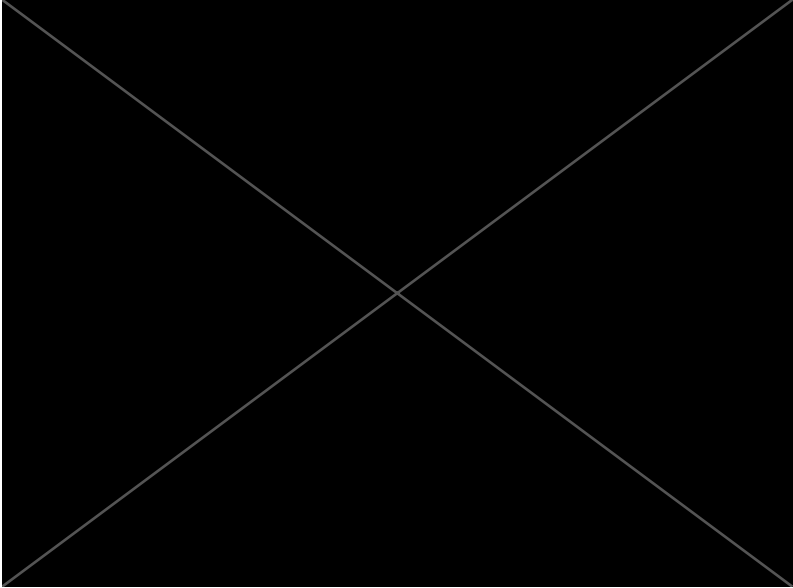
<sup>20</sup> Für einen genauen Vergleich zwischen dieser und der 197-minütigen Fassung, in der *IL GATTOPARDO* am 27.3.1963 in Rom Premiere hatte, siehe Alberto Anile, Maria Gabriella Gian-nice: *Operazione Gattopardo*. Genova 2013, S. 245–267.

<sup>21</sup> FSK-Archiv, Prüf-Nr. 31059. Schreiben der FSK an Centfox-Film vom 28.2.1964.

<sup>22</sup> Hanjo Düring: Ein gezähmter Leopard. In: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 25.1.1964.

<sup>23</sup> Zu der nordamerikanischen Twentieth Century Fox-Fassung siehe Don Ranvaud: Re-mounting *THE LEOPARD*. In: *Monthly Film Bulletin*, Nr. 599, Dezember 1983, S. 124–125.

<sup>24</sup> Frieda Grafe: Fixsterne, Planeten, Stars: Luchino Viscontis *LEOPARD* in authentischer Fas-sung. In: *Süddeutsche Zeitung*, 31.8.1984.

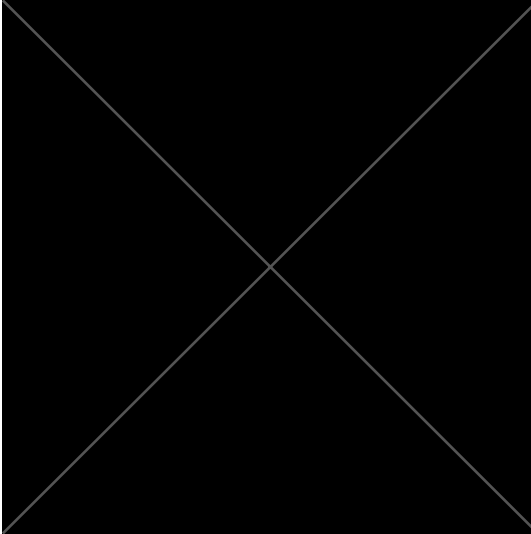


Alles dreht sich: Claudia Cardinale und Burt Lancaster in *IL GATTOPARDO* (DEUTSCHE KINEMATHEK)

*GATTOPARDO* gewissermaßen eine doppelte Geschichte – die des Fürsten und seiner Familie, durch die hindurch Visconti zugleich einen Wendepunkt in der Geschichte Italiens beleuchtet.

In der deutschen Fassung geht die heikle Balance zwischen den verschiedenen Ebenen verloren. Der Fall *IL GATTOPARDO* bekräftigt, was der Fall *SENSO* bereits angezeigt hatte: dass die Kürzung zugleich eine grobe Vereinfachung des historischen, sozialen, politischen Diskurses impliziert, der in den Filmen geführt wird. Sie erfahren insofern eine doppelte Reduktion. Durch die Verkürzung wurden Viscontis Werke und ihre Aussage simplifiziert. Zusammen mit der Spieldauer wurde auch der Diskurs manipuliert, den *SENSO* und *IL GATTOPARDO* in Bezug auf die Geschichte Italiens formulierten. Die ideologische Komplexität, die beide Werke kennzeichnet, ging verloren: Die ursprüngliche Vieldeutigkeit wurde in Eindeutigkeit umgewandelt. Die deutsche Fassung von *IL GATTOPARDO* stellte wie die deutsche Fassung von *SENSO* eine auffällige Vergrößerung gegenüber dem Original dar, wobei der Eingriff in *IL GATTOPARDO* in erster Linie die vielen Figuren betraf: Tancredi, Pater Pirrone und Calogero Sedara, Angelicas Vater, die um den Fürsten herum die Handlung beleben und zum allgemeinen sozialhistorischen Fresko beitragen, um das sich Visconti bemühte.

So fehlt in der deutschen Fassung zum Beispiel die Szene, in der sich Pater Pirrone mit einigen Bauern im einfachen Wirtshaus unterhält, in dem der Fürst



„Erstmals in ungekürzter Fassung.“ Werbematerial des Concorde-Filmverleihs zum neuen Kinostart 1984 (Deutsche Kinemathek)

und seine Familie auf dem Weg nach Donnafugata übernachteten, und auf die eigentümliche Lebens- und Denkweise der aristokratischen Klasse eingeht. Auch der Besuch des Gesandten der italienischen Regierung in Donnafugata, der dem Fürsten einen Posten im neuen Senat anbietet, wurde um mehrere Minuten gekürzt. Der Schnitt betrifft die Szene, in der der Fürst, der Gesandte und Tancredi Karten spielen und man sich über Sizilien

und ihre Geschichte unterhält. Mit Bezug auf Tancredi fehlt auch die Passage, in der der Neffe bewirkt, dass man sie letztlich weiterfahren lässt, als Freischärler dem Fürsten und seiner Familie auf der Reise nach Donnafugata den Weg versperren und keine Rücksicht auf seinen Status nehmen.

Es stellt sich nun die Frage, wie sich die größeren Umgestaltungen, die *IL GATTOPARDO* und *SENSO* durchmachten, auf die kritische Rezeption von Viscontis Werk in Westdeutschland insgesamt auswirkte. Die im Allgemeinen negative Beurteilung von *SENSO* scheint wesentlich durch die deutsche Fassung konditioniert. Die Kritik bezog sich eigentlich, so möchte man meinen, nicht auf Viscontis Werk, sondern auf die deutsche, den Film stark entstellende Fassung. So tat der *Film-Dienst* *SENSO* als „die recht simple Geschichte einer verderblichen Leidenschaft“ ab und urteilte scharf, es handele sich um eine „beachtlich gespielte und fotografierte Filmschmiere“. <sup>25</sup> Ähnlich äußerte sich der Kritiker der *Rheinischen Post*, der den Film als ein „Leidenschaftsdrama im Rahmen kultivierter Farbballade“ ablehnte. <sup>26</sup> Im *Wiesbadener Kurier* hieß es, „die alte und doch ewig neue Geschichte einer großen Liebe“, um die es im Film ginge, liefere vor einem „historischen, unpolitisch gehaltenen Hintergrund“ ab. <sup>27</sup> Die beiläu-

<sup>25</sup> Sa.: SEHNSUCHT. In: *Film-Dienst*, 1.3.1956.

<sup>26</sup> P.H.: SEHNSUCHT. In: *Rheinische Post*, 3.3.1956.

<sup>27</sup> FA: Alida Vallis Gestaltungskunst. In: *Wiesbadener Kurier*, 6.6.1956.

fige Bemerkung verdient besondere Aufmerksamkeit, ist es doch die politische Ebene, die in *SENSO* ein zentrales Element darstellt, in der deutschen Fassung dagegen abhanden kam.

Die Aufnahme von *IL GATTOPARDO* in der Bundesrepublik schien dem gleichen Missverständnis zu unterliegen. Während die Kritiker davon ausgingen, Viscontis Werk zu sehen und zu bewerten, hatten sie es in Wahrheit mit einem anderen Film zu tun, nämlich der von Twentieth Century Fox manipulierten Fassung. Entsprechend fiel auch das Urteil eines Teils der Kritiker über den Film aus. Für den *Evangelischen Filmbeobachter* ging es in *IL GATTOPARDO* „einzig und allein um ein romanhaftes Geschehen“,<sup>28</sup> und Hans-Dieter Roos tat den Film als ein „historisch[es] Prunkgemälde“ ab.<sup>29</sup> Der italienische Meister bewege sich hier, so die *Stuttgarter Zeitung*, „auf den konventionellen Wegen des historischen Ausstattungsfilms“.<sup>30</sup> Volker Baer warf ihm vor, dass er vergessen habe, „doch über allem [...] die eigentlichen politischen und sozialen Problemen Siziliens [...] ins Bild zu bringen“. *IL GATTOPARDO* erschien ihm als ein „etwas zu breit angelegt[er] historisierend[er] Bilderbogen“, bei dem man Mühe habe, Viscontis Handschrift zu erkennen.<sup>31</sup> „In diesem 28-Millionen-Mark-Film [...] ist Visconti nicht Visconti“,<sup>32</sup> eine Formulierung, die auf paradoxe Weise den Nagel auf den Kopf trifft: Die Fassung, in der *IL GATTOPARDO* in der Bundesrepublik herauskam, war in der Tat nicht Viscontis Film.

**Ästhetische Zensur.** Die Fälle *SENSO* und *IL GATTOPARDO* dokumentieren gut die zensurrelle Kontrolle, die der Verleih in den 1950er und frühen 1960er Jahren parallel zur FSK auf ausländische Filme ausübte, die in der Bundesrepublik herauskamen. Das Schicksal von Viscontis Werken bekräftigt eine Diagnose von Enno Patalas aus dem Jahr 1960: „Es gibt eine Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft, [...] die überhaupt nicht institutionell in Erscheinung tritt, aber deshalb doch weitaus wirksamer funktioniert als die so genannte“.<sup>33</sup> Dabei beschränkte sich die Zensur durch die Verleiher nicht auf das Angebot dessen, was in der Bundesrepublik im Kino lief, sondern beeinflusste ebenso, in welcher Form man es sah.

Die drastischen Schnitte, die *SENSO*, *IL GATTOPARDO* ebenso wie *OSSESSIONE* und *LA TERRA TREMA* erlitten, hatten offensichtlich den Zweck, ihre ungewöhnliche, doch für Viscontis Werk so kennzeichnende Spieldauer zu normalisieren: Sie sollten der üblichen Länge angepasst werden. Doch es wäre eine

<sup>28</sup> ck-: DER LEOPARD. In: *Evangelischer Filmbeobachter*, Nr. 46, 16.11.1963.

<sup>29</sup> Hans-Dieter Roos: Die Schönheit des Untergangs. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12.11.1963.

<sup>30</sup> Erwin Goelz: DER LEOPARD. In: *Stuttgarter Zeitung*, 25.11.1963.

<sup>31</sup> Volker Baer: Sizilianische Familienchronik. In: *Der Tagesspiegel*, 6.11.1963.

<sup>32</sup> P.D.: Viscontis lahmer Leopard. In: *Die Andere Zeitung*, 28.11.1963.

<sup>33</sup> Enno Patalas: Schneiden für Deutschland. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.1.1960.



irrtümliche Vereinfachung, die Eingriffe allein mit so einem Wunsch zu erklären. Die Manipulationen von Viscontis Filmen erweisen sich als umfangreicher und tiefergehend – sie betreffen ihren ästhetischen Charakter. Solche Manipulationen unterschieden sich deutlich von der Kontrolle durch die FSK, die auf den vermeintlichen Inhalt, auf Dialoge und das, was die Bilder zeigten, achtete. Besondere Felder der Zensur in den 1950er und frühen 1960er Jahren waren die Darstellung von Sexualität und gesellschaftlicher Moral, Politik, Historie, Kriminalität, Gewalt und Religion, wie Jürgen Kniep in seiner Geschichte der FSK zusammenfasst.<sup>34</sup>

Dagegen ging es bei einem Großteil der Eingriffe der Verleiher in Viscontis Filme in erster Linie um ihre Form, um die für sein Werk prägende Ästhetik. Dem Eingriff fielen Bilder, Passagen und ganze Szenen zum Opfer, die gegen das verstießen, was als die ästhetische Norm empfunden wurde.

So betrafen zahlreiche Eingriffe in *SENSO* und *IL GATTOPARDO* einzelne Einstellungen und kurze Passagen, bei denen die Spieldauer, die dabei eingespart wurde, unbedeutend erscheint. Die verschiedenen Einstellungen und kleinen Teile, die in den deutschen Fassungen wegfielen, haben gemeinsam, dass sie die Handlung kaum vorwärtsbringen, sie eher verlangsamen, ihren Ablauf ausdrücklich aufhalten oder Informationen vermitteln, die bereits andere Bilder enthalten und die somit dupliziert werden. Offenkundig agierte der Verleih im Sinn eines populären Kinos und traditioneller Hollywood-Schemata und folgte dem ästhetischen Konzept, demzufolge das Bild, um es vereinfacht zu formulieren, der Handlung unterworfen wird und in ihrem Dienst steht.

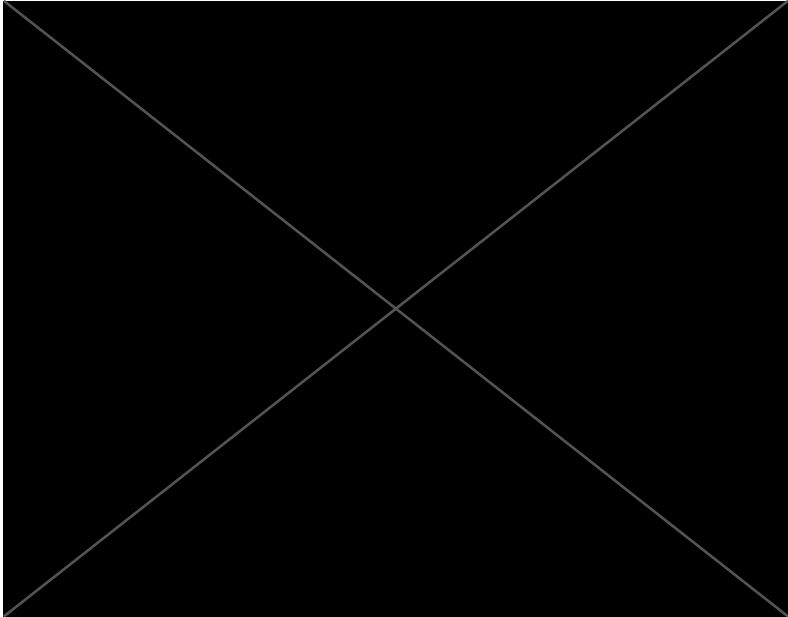
Die deutsche Fassung von *ROCCO E I SUOI FRATELLI* steht beispielhaft für den ästhetischen Charakter und die Normierungsbestrebung, die den Eingriff der Verleiher in Viscontis Werk prägte. Bei der umfangreichen Bearbeitung von *ROCCO E I SUOI FRATELLI* vor seinem Kinostart in der Bundesrepublik im Frühjahr 1961 ging es erkennbar um den Versuch, eine von der Norm abweichende Form zu bändigen und den allgemeingültigen Gesetzen des gängigen Kinos zu unterstellen.

*ROCCO E I SUOI FRATELLI* wurde am 21. Februar 1961 von der FSK begutachtet und zwar in einer 4.813 Meter bzw. 176 Minuten langen Kopie in italienischer Sprache.<sup>35</sup> Offenbar handelte es sich dabei um jene die Fassung, die ab Ende 1960 in Italien zirkulierte, nachdem der Film zuvor von der italienischen Zensur mehrmals beanstandet worden war.<sup>36</sup> Diese griff vor allem bei zwei Szenen ein: der Vergewaltigung von Nadia durch Simone und bei ihrer Ermordung durch ihn. Ferner wurde die Passage leicht gekürzt, in der sich Nadia und Simone auf dem Bett leidenschaftlich küssen, sowie die Schlägerei zwischen Rocco und Simone

<sup>34</sup> Kniep: „Keine Jugendfreigabe!“ *Filmzensur in Westdeutschland*, S. 158.

<sup>35</sup> FSK-Archiv, Prüf.-Nr. 24571. Protokoll der Prüfungssitzung des Arbeitsausschusses vom 21.2.1961.

<sup>36</sup> Zu *ROCCO E I SUOI FRATELLI* und der italienischen Zensur siehe Mauro Giori: *Rocco e i suoi fratelli*. Turin 2011, S. 49–99.



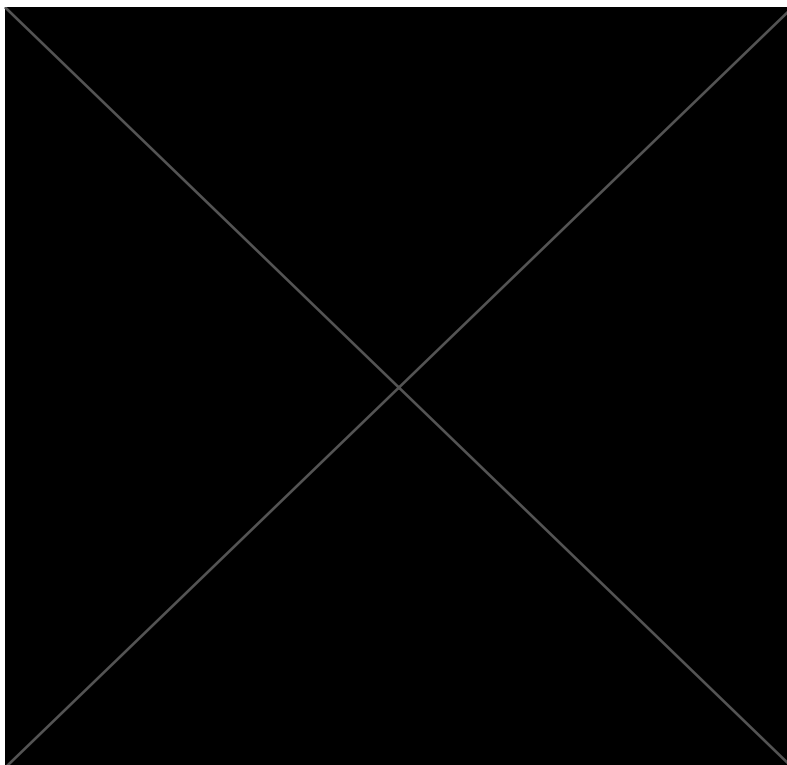
Aus Brüdern werden Feinde: Alain Delon als Rocco (rechts) und Renato Salvatori als Simone. Unten: Der junge Rocco Vidolazzi als Luca und Max Cartier als Ciro. Über den Dächern von Mailand: Delon und Annie Girardot als Nadia. Pressefotos des Bavaria-Filmverleihs zu *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (Deutsche Kinemathek)

nach Nadias Vergewaltigung. Nadias Vergewaltigung und spätere Ermordung waren auch die Szenen, auf die sich die Aufmerksamkeit der FSK richtete; man bewertete sie als „besonders schockierende Passagen“.<sup>37</sup> Dennoch wurde der Film ab 18 Jahren freigegeben, ohne Schnitte zu verordnen.

Gekürzt und verändert wurde *ROCCO E I SUOI FRATELLI* nach der Freigabe durch die FSK vom Verleih, der Bavaria-Film. Die Berliner Ultra-Film, die im Auftrag der Bavaria-Film die deutsche Synchronisation vornahm, informierte am 12. April 1961 die FSK darüber, dass der Film „bei der Bearbeitung [...] durch unwesentliche Schnitte gekürzt“ worden sei.<sup>38</sup> Nach dem üblichen Schema wurde versichert, man habe den Film „dem Sinne nach nicht geändert“. Die Umgestaltung wurde von der FSK gebilligt, ohne erneute Prüfung der endgültigen Fassung. Beim Kinostart in der Bundesrepublik am 14. April 1961 hatte Viscontis Werk eine Länge von 4.549 Metern bzw. 166 Minuten.

<sup>37</sup> FSK-Archiv, Prüf-Nr. 24571. Jugendprotokoll, S. 2.

<sup>38</sup> FSK-Archiv, Prüf-Nr. 24571. Schreiben der Ultra-Film an die FSK vom 12.4.1961.



Angekündigt als Welterfolg. Werbematerial des Bavaria-Filmverleihs (Deutsche Kinemathek)

Die Kürzung um 10 Minuten mag gegenüber den umfänglichen Schnitten bei *OSSESSIONE*, *LA TERRA TREMA*, *SENSO* oder *IL GATTOPARDO* gering wiegen; der Eingriff aber traf genau die Stellen, an denen *ROCCO E I SUOI FRATELLI* stärker von der dramaturgischen Norm abwich. So wurden nicht die Szenen der Vergewaltigung und Nadias Ermordung geschnitten, gegen die die italienische Zensur eingeschritten war, und die in erster Linie für den Skandal verantwortlich waren, den der Film aufgrund seines Inhaltes und der Infragestellung zeitgenössischer Moralvorstellungen in Italien ausgelöst hatte. Vielmehr scheinen die Veränderungen an Viscontis Werk durch den deutschen Verleih weniger durch die Handlung und den (Bild-)Inhalt motiviert als durch einen ästhetischen Gedanken: Die Schnitte betrafen vor allem die formale Ebene.

Bezeichnenderweise ist die Eliminierung der längeren Szene, die die Schlägerei auf der Straße zwischen Simone und Rocco zeigt, nachdem Simone das Mädchen vergewaltigt hat. Zum Eingriff führte nicht die Brutalität, die die Szene

vermeintlich kennzeichnete, nicht das, was die Bilder zeigten: Die Kamera wohnt dem Geschehen aus einer gewissen Entfernung bei; die Prügelei wird zum Großteil in Totalen dargestellt, während das Dunkel fast die Figuren Roccas und Simones verschluckt. Die Begründung für die Schnitte lag vielmehr in der Länge der Szene, die als exzessiv empfunden wurde, in der Handlungsleere und der auffälligen Langsamkeit, die die Szene charakterisiert, den langen Pausen, die zwischen den einzelnen Schlägen eintreten, in Viscontis Verzicht auf Nah- und Großaufnahmen wie auch auf eine musikalische Untermalung und das übliche Crescendo. So besaß die Szene nicht den dynamischen Charakter einer Schlägerei in einem Hollywood-Film: Ihre Gestaltung entzog sich dem gewöhnlichen Schema, sie erschien als handlungsleer und exzessiv. Es ist ihre Form, die unangemessen und gegen die Norm, die filmische Normalität, zu verstoßen schien.

Gegen ihre Form richtete sich auch der Eingriff in die Szene, in der Simone in der Nacht nach Nadias Ermordung nach Hause zurückkehrt, wo die Familie und die Nachbarn gerade Roccas neuen Sieg im Ring feiern. Die Szene bildet gewissermaßen das letzte Kapitel des unaufhaltsamen Auseinanderfallens der Familie. Während sich Rocco trotz allem auf Simones Seite stellt, entscheidet Ciro, den Bruder bei der Polizei anzuzeigen. Eine besondere Subtilität kennzeichnet die Umgestaltung: Geschnitten wurde innerhalb einzelner Einstellungen und zwar so, dass diese zum Großteil erhalten blieben, aber in deutlich knapperer Form. Der Handlungsverlauf wurde dadurch kaum modifiziert, doch die Szene formal tiefgreifend verändert. Der Eingriff manipulierte nicht das Geschehen, sondern wesentlich das Tempo, in dem dies geschildert wurde. Als störend wurde offenbar die Zeit empfunden, die sich der Film nahm, um die Episode zu erzählen: Dem Verleiher muss der Einsatz von Zeit exzessiv vorgekommen sein, die gesamte Szene und die Art ihrer Gestaltung stellten einen klaren Verstoß gegen das Prinzip der Ökonomie dar, das im konventionellen Kino die Erzählung und ihr Tempo regelt. Dementsprechend kann der Eingriff als Versuch gedeutet werden, die gängige Norm wiederherzustellen. In der deutschen Fassung folgt die Szene einem traditionellen Crescendo, und der Zuschauer erlebt in rascher Folge Simones Geständnis dem Bruder gegenüber, als die Mutter in das Zimmer hastet und Rocco sie tröstet. Während Vincenzo Rocco fragt, was er zu tun gedenke, eilt Ciro schon die Treppe hinunter.

Gleichzeitig wurde auch der Anfang zugunsten einer Beschleunigung der Erzählung radikal umgestaltet. Im Original läuft der Vorspann zum Großteil vor schwarzem Hintergrund, in der deutschen Fassung dagegen vor den ersten Bildern der Ankunft Roccas und seiner Familie in Mailand. Somit beginnen der Film und die Erzählung gleichzeitig: Der Zuschauer wird sofort in *media res* versetzt. Geht es im Original darum, eine Stimmung zu vermitteln, die in den Bildern des einsamen, nächtlichen Bahnhofs ihr Echo findet, so bemüht sich die deutsche Fassung, dem Anfang einen Schwung zu geben und gleich die Handlung in Gang zu setzen. Der (Wieder-) Herstellung einer konventionellen, kompakten Erzählung diente in der deutschen Fassung auch die Eliminierung der Überschriften zwischen den einzelnen Teilen des Films. Diese Teile sind den fünf Brüdern gewidmet, die jeweils

in den Mittelpunkt der Erzählung rücken, und werden durch ihre Namen eingeführt, die kurz eingelenkt werden. Der Wegfall der Zwischenüberschriften beeinträchtigt die spezifische Struktur von *ROCCO E I SUOI FRATELLI*: Wie Eckhard Schleifer anmerkt, geht dadurch der „romanhaft[e] Aufbau des Films“ verloren.<sup>39</sup> Die Erzählung wird einem herkömmlichen, linearen Muster unterworfen. Durch die Austilgung der Kapitel-Überschriften vollzog sich die ästhetische Umgestaltung, die der Verleih an *ROCCO E I SUOI FRATELLI* vornahm. Als der Film in Westdeutschland herauskam, klagte *Der Spiegel* über einen „Visconti-Verschnitt“.<sup>40</sup>

**Zwischen Verschweigen und Zustimmung.** Die Klage im *Spiegel* über die Art, wie mit *ROCCO E I SUOI FRATELLI* in der Bundesrepublik umgegangen wurde, stellte eine Ausnahme dar, ebenso wie der Hinweis in der *Welt*, bei der deutschen Fassung von *OSSESSIONE* handle sich um eine krasse Deformation des Originals: „Es ist hier also kein berühmter Film anzuzeigen, sondern ein Torso“.<sup>41</sup>

Ein Großteil der Presse scheint die Manipulation von Viscontis Werk nicht zur Kenntnis genommen zu haben: So zelebrierte die *Süddeutsche Zeitung* *Rocco e i suoi fratelli* als „ein einzigartiges Meisterwerk“<sup>42</sup>, und die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* rechnete den Film „zu den bedeutenden Werken der Kunst unserer Zeit“,<sup>43</sup> ohne zu erwähnen, dass er in der Bundesrepublik in einer lückenhaften Fassung zu sehen war.

Auf die Tatsache, dass die Visconti-Filme für den bundesrepublikanischen Markt stark bearbeitet wurden, die deutschen Fassungen unvollständig waren und dem Original kaum entsprachen, wurde auch bei *OSSESSIONE*, *SENSO* oder *IL GATTOPARDO* kaum eingegangen. Zum Teil mag es an der Unkenntnis der Presse gelegen haben. Doch wahrscheinlich ist auch, dass man die Umgestaltung für unbedeutend hielt, als sei es gewissermaßen eine Selbstverständlichkeit, dass ein ausländischer Film für Westdeutschland gekürzt und modifiziert wurde.

Wo auf Manipulationen und Schnitte hingewiesen wurde, machte man die italienische Zensur oder den Produzenten verantwortlich und schob die Schuld auf sie. So warf Georg Herzberg *ROCCO E I SUOI FRATELLI* im *Film-Echo* eine gewisse Unklarheit bei der Handhabung der komplexen Erzählung vor; „man hat – nicht bei der Bavaria, sondern beim Produzenten – nachträglich mit harten Schnitten gearbeitet“.<sup>44</sup> Auch Erwin Goelz schrieb in der *Stuttgarter Zeitung* die Verantwortung für die miserable Fassung von *ROCCO E I SUOI FRATELLI* dem

<sup>39</sup> Eckhard Schleifer: Rekonstruierte Filme von Luchino Visconti im Fernsehen. In: *Film-Dienst*, Nr. 6, 16.3.1993, S. 7.

<sup>40</sup> Ungekürzt gekürzt. In: *Der Spiegel*, Nr. 19, 3.5.1961.

<sup>41</sup> Manfred Dellling: Der Anfang einer Filmrevolte. In: *Die Welt*, 28.2.1961.

<sup>42</sup> Hans-Dieter Roos: *Rocco und seine Brüder*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.4.1961.

<sup>43</sup> MR [Martin Ruppert]: Kein Platz für Heilige. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.4.1961.

<sup>44</sup> Georg Herzberg: *Rocco und seine Brüder*. In: *Film-Echo*, Nr. 33/34, 29.4.1961.

Produzenten zu: „Die Schmitte hat [...] offenbar das italienisch-französische Produktionsgespann [...] besorgt“.<sup>45</sup>

Dieselbe Einstellung vertrat die Presse in Bezug auf *OSSESSIONE* und *SENSO*. Der *Evangelische Filmbeobachter* wies auf den Eingriff der italienischen Zensur in *OSSESSIONE* hin: Der Film stieß „wegen seines delikatsten, nur reifen Menschen zugänglichen Themas stets auf Schwierigkeiten, die durch die Zensur bedingt waren“.<sup>46</sup> Unerwähnt blieb die Tatsache, dass der Film in Westdeutschland in einer stark gekürzten Fassung zirkulierte. Im Fall von *SENSO* vermerkte der *Mannheimer Morgen* zwar, dass der Film in der aktuellen Fassung nur 101 Minuten lang sei, machte aber dafür die italienische Zensur verantwortlich.<sup>47</sup> „Dieser Film hält in der Nachkriegszeit unbestritten den Rekord staatlicher Zensureingriffe“, schrieben die *Badischen Neueste Nachrichten* über *SENSO* und erklärten dennoch die deutsche Fassung für vollständig: „Die ausländischen Fassungen, also auch die deutsche Version, entgingen glücklicherweise einigen empfindlichen Zensur-Metzeleien“.<sup>48</sup>

Es lässt sich ein gewisser Konsens in der Presse mit der Umgestaltung feststellen, die die Verleiher an Viscontis Filmen vornahmen. Etliche Kritiker hielten Kürzungen und Änderungen für gerechtfertigt: Sie wiesen kritisch auf die Überlänge hin, lamentierten über die Ausdehnung mancher Passagen, beurteilten Teile der Filme als unnötig. „Um eine halbe Stunde zu lang“ fanden die *Badischen Neuesten Nachrichten* *ROCCO E I SUOI FRATELLI*.<sup>49</sup> Und der *Mannheimer Morgen* meinte: „Auch ‚große‘ Filme brauchen nicht unbedingt länger als zwei Stunden zu dauern [...], Hauptsache ist, sie sind gut. *ROCCO UND SEINE BRÜDER* ist gut. Nur leider zu lang“.<sup>50</sup> Die Schmitte seien dem Film zugutegekommen, meinte die *Neue Presse*: „Die Grausamkeit trägt nun den Schimmer der Dichtung“.<sup>51</sup>

Aus einem impliziten Einvernehmen wurde manchmal auch klare Zustimmung: So wurde die Kürzung von *LA TERRA TREMA* offen begrüßt, um Viscontis Film ein breites Publikum zu sichern. „Man sollte diesen Film auf die halbe Länge verdichten“, so die *Filmwoche*, denn er „verdient es, recht vielen Menschen zugänglich gemacht zu werden“.<sup>52</sup> Auch bei *SENSO* und *LE NOTTE BIANCHE* scheint ein Teil der Presse die Eingriffe bejaht zu haben; man bekräftigte das ästhetische Urteil, das vom Verleih gegen Viscontis Werk ausgesprochen wurde. „Dramaturgisch“, wird in

<sup>45</sup> Erwin Goelz: Viscontis Meisterwerk. In: *Stuttgarter Zeitung*, 17.4.1961.

<sup>46</sup> Das teuflische Paar. In: *Evangelischer Filmbeobachter*, Nr. 22, 29.5.1958.

<sup>47</sup> Ulrich Seelmann-Eggebert: Die Wahrheit über *SENSO*. In: *Mannheimer Morgen*, 24.3.1956.

<sup>48</sup> Kurt Wortig: Ein Film mit einer ‚Vorgeschichte‘. In: *Badische Neueste Nachrichten*, 4.2.1956.

<sup>49</sup> D-ck: Italienische Familie im Brennspeigel. In: *Badische Neueste Nachrichten*, 19.4.1961.

<sup>50</sup> Hans-Werner Beck: Tragödie um den Familiensinn. In: *Mannheimer Morgen*, 20.4.1961.

<sup>51</sup> Wolfgang Buhl: *ROCCO UND SEINE BRÜDER*. In: *Neue Presse*, 12.8.1961.

<sup>52</sup> w.f.: Die Erde bebt. In: *Die Filmwoche*, Nr. 27, 11.7.1953.

Bezug auf *SENSE* kritisiert, „sind die Szenen viel zu lang ausgespielt“.<sup>53</sup> Zu *LE NOTTE BIANCHE* schrieb die Münchner *Abendzeitung*, der Film sei „reich an ermüdenden Längen“, und die *Süddeutsche Zeitung* tat ihn ab als einen „italienisch[en] Langspielseufzer“.<sup>54</sup>

Beispielhaft für das ambivalente Verhältnis eines Teils der westdeutschen Presse zu Viscontis Werk und den Manipulationen durch den Verleih ist Erwin Goelz' Kritik von *ROCCO E I SUOI FRATELLI* in der *Stuttgarter Zeitung*: Goelz billigte den Eingriff, gestand aber ein, dass „Kürzungen [...] prinzipiell bedenklich“ seien. Er unterschied zwischen „solch[en], die die Längen und solch[en], die den Geschmack und die Moral betreffen“. Erstere seien „dem Film gut bekommen“. „Von den anderen [...] Schnitten ist zu sagen, dass sie den Film nicht verfälschen, nur entschärfen“, wobei das „Publikum keinen Verlust zu beklagen“ habe.<sup>55</sup>

Verleih und Presse trugen dem allgemeinen Geschmack in der Bundesrepublik der 1950er und frühen 1960er Jahre Rechnung. Beide teilten das Vorurteil gegen ein Werk, „[das] sich im scheinbar Überflüssigen und Nebensächlichen entfalt[ete]“.<sup>56</sup> Ein Werk, so Fritz Göttler, in dem die Zeit „das Element der Erzählung [ist], wie sie das Element des Lebens ist“: „Das macht diese Filme so eigentümlich musikalisch und so besonders verletzlich, sie brauchen Zeit, um sich zu entwickeln“.<sup>57</sup>

Die eigentümliche Dramaturgie, die Üppigkeit, der großzügige Umgang mit Zeit: War dies nicht der eigentliche Skandal, der zum Eingriff in Viscontis Werk führte und zu ihrer Ablehnung durch Teile der Kritik? Es war das Misstrauen, das Verleiher und Kritiker gemeinsam hegten, und das sich in der Aktion des Verleihs widerspiegelte, gegen „eine bestimmte Kino-Konzeption [...], die, statt zu erzählen, zeigt“, wie es Frieda Grafe zusammenfasste.<sup>58</sup> Gegen ein Werk, das sich der dominanten Ästhetik widersetzte, der Regel widersprach.

Die Recherchen wurden durch das „Fondo ricerca di base“ der Universität Perugia für das Jahr 2014 teilfinanziert. Bei der Arbeit wurde ich von folgende Kollegen, Freunden und Institutionen unterstützt: Kevin Bongiorno (Louisiana State University, Baton Rouge); Brigitte Capitain, Uschi Rühle (Deutsches Filminstitut, Frankfurt a.M.); Cordula Döhner, Anja Göbel, Martin Koerber (Deutsche Kinemathek, Berlin); Christoph Fuchs; Joseph Garncarz, Thorsten Hohgräwe

<sup>53</sup> P.H.: SEHNSUCHT. In: *Rheinische Post*, 3.3.1956.

<sup>54</sup> Haff-: WEISSE NÄCHTE. In: *Abendzeitung*, 19.4.1958 und Gunter Groll: WEISSE NÄCHTE. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.4.1958.

<sup>55</sup> Erwin Goelz: Viscontis Meisterwerk.

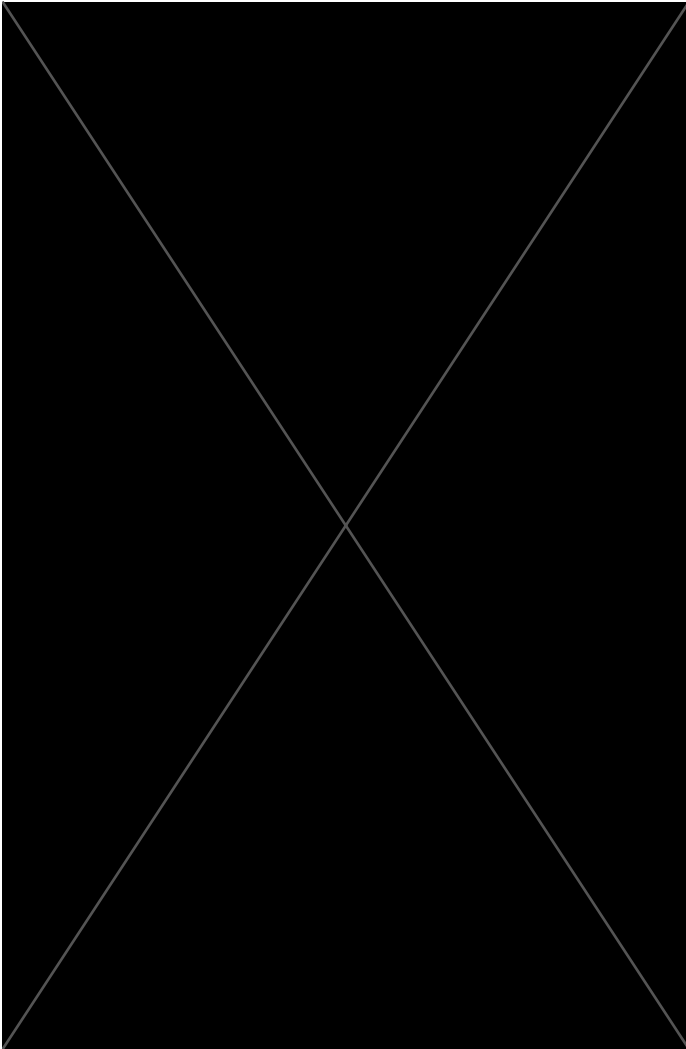
<sup>56</sup> Peter W. Jansen: Das Fell der Katze. In: *Die Zeit*, 21.9.1984.

<sup>57</sup> Fritz Göttler: Ein Rätsel bleiben für sich selbst. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.4.1993.

<sup>58</sup> Frieda Grafe: Fixsterne, Planeten, Stars.

(Universität zu Köln); Helene Lorenz (ZDF, Mainz); Luca Pisciotta; Progetto Italia Taglia, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Roma / Cineteca di Bologna); Irmbert Schenk; Helge Schweckendiek (Kairos-Filmverleih, Göttingen). Speziell danke ich der Geschäftsführung der FSK für die Möglichkeit in die Akten zu den Filmen Luchino Viscontis Einsicht zu nehmen; und ein freundschaftlicher Dank geht an Philipp Stiasny für die Aufmerksamkeit für meine Arbeit.





Liane Haid und Hans Brausewetter auf dem Hausprogramm des Kinos  
Weltspiegel in Wien (Deutsche Kinemathek)

**Ursula von Keitz**

## **Ein Stündchen Seligkeit unter den Dächern von Paris**

**Wilhelm Thieles musikalische Komödie**

**MADAME HAT AUSGANG (1931)**

**Wiederentdeckt 202, 2. August 2013**

„Mein schönes Fräulein darf ich's wagen? Wir geh'n ein Stündchen noch zu mir? Nicht weit von hier, wenn Sie mich fragen, liegt mein bescheidenes Quartier.“ So beginnt der Foxtrott *Mein Herz hat heut' Besuch* in Wilhelm Thieles musikalischer Komödie *MADAME HAT AUSGANG* (1931). Der junge Buchbinder Marcel (Hans Brausewetter) singt das Lied, um die attraktive Irène (Liane Haid) zu sich zu locken. Irène wiederum, die Frau des wohlhabenden Jacques (Ernst Dumke), hat sich als Dienstmädchen verkleidet und besucht mit ihrer Freundin Eva (Hilde Hildebrand) ein Tanzvergnügen: Sie will es ihrem Mann, der es mit der ehelichen Treue nicht so genau nimmt, heimzahlen. Marcel und Irène werden ein Liebespaar, doch ergeben sich aus dem Wechsel zwischen Hausherrin und Zofe unangenehme Verwicklungen. Ein Happy End bleibt aus: Zum Schluss verzichtet Marcel zugunsten von Jacques auf Irène.

Nach der deutschen Erstaufführung am 12. Januar 1932 im Berliner Titania-Palast setzt der *Film-Kurier* *MADAME HAT AUSGANG* gleich in Beziehung zu zwei weithin berühmten Paris-Filmen, den Melodramen *SEVENTH HEAVEN* (*IM SIEBENTEN HIMMEL*, USA 1927) von Frank Borzage und *SOUS LES TOITS DE PARIS* (*UNTER DEN DÄCHERN VON PARIS*, F/D 1930) von René Clair. „[D]as romantische Urmotiv aller Filmoperetten in neuer Abwandlung“, stellt der *Film-Kurier* fest: „[S]tatt des Prinzeßchens sucht sich die Fabrikantenfrau den Mann der unteren Etage, und wenn es nicht zur glücklichen Heirat kommt, so wenigstens zum Liebeserlebnis, bei dem die Herzen nicht gebrochen, sondern leicht angeknickt werden. [...] Wilhelm Thiele hat, wie wenige, den Sinn für Film-Musik und das filmische Singspiel. Ganz zu Unrecht geht ein Teil der Berliner Kritik gegen das Singspiel im Film mit Dreschflegeln vor. Thiele lässt sich dadurch nicht beirren – und das ist gut so.“<sup>1</sup>

*MADAME HAT AUSGANG*, basierend auf dem Theaterstück *L'amoureuse aventure* (1929) von Paul Armant und Marcel Gerbidon, entstand als französisch-deutsche

<sup>1</sup> *MADAME HAT AUSGANG*. In: *Film-Kurier*, Nr. 11, 13.1.1932. Ganz so lobend geht es nicht weiter in der Kritik: Bemängelt werden das gelegentlich schleppende Tempo und die „Überbetonung der Dialoge“. „Leider verliebt er [Thiele] sich ein wenig in sein eigenes Talent und abgesehen von der Neigung, Dialoge zu stark zu betonen und zu überpointieren, löst er allzu große Teile des Films in bilderreiche Couplet-Partien auf, die gewiß oft köstlich das langweilige Absingen von Schlagerversen überbrücken, dabei aber doch gedehnt wirken und die übrige Handlung vernachlässigen.“

Gemeinschaftsproduktion der Pariser Produzenten Marcel Vandal und Jean Delac und deren Berliner Niederlassung ab Juli 1931 in den Tobis-Studios in Epinay bei Paris. Gedreht wurde gleichzeitig in deutscher und französischer Sprache, aber mit unterschiedlicher Besetzung.<sup>2</sup> In der deutschen Fassung spielten Liane Haid, Hans Brausewetter und Ernst Dumcke die Hauptrollen, in der französischen Version mit dem Titel *L'AMOUREUSE AVENTURE* dagegen Albert Préjean (der männliche Star aus *SOUS LES TOITS DE PARIS*), Marcel André und Marie Glory.

Das mit dem aus Prag gebürtigen Franz Schulz gemeinsam verfasste Drehbuch inszenierte der Wiener Thiele mit viel Gespür für die deutlich hervortretenden melodramatischen Untertöne. Dabei erlegten der Plot und dessen emotionale Zwischentöne der Regie einen schwierigen Mix aus Typenkomödie und komplexer Charakterzeichnung, Wortwitz und weiblicher Verstellungs- und Abenteuerlust auf. Irritierend für die damalige Kritik scheint der Schluss gewesen zu sein, der mit dem männlichen Verzicht eine dramaturgische Lösung aufweist, die es zumindest im deutschen Kino damals noch nicht so lange gibt – sortieren sich doch im Weimarer Kino die Genres stark nach dem Geschlecht der Protagonisten. Das Männermelodrama, dessen dramaturgische Möglichkeiten – freilich in anderem stofflichen Rahmen – nach Friedrich Wilhelm Murnau in *PHANTOM* (1922) etwa auch Richard Oswald in *DR. BESSELS VERWANDLUNG* (1927) ausgelotet hatte, ist eine vergleichsweise seltene, ja riskante Erscheinung.<sup>3</sup>

Der resignative Verzicht auf die Frau verknüpft sich in *MADAME HAT AUSGANG* mit der Akzeptanz der eigenen inferioren Position. Dies unterscheidet den Film deutlich von Clairs im Vorjahr von der Pariser Tobis produzierten Film *SOUS LE TOIS DE PARIS*. Denn dort verzichtet derjenige, der als Liebhaber gleichsam die älteren Rechte hätte, zugunsten des Freundes – im Wissen, dass er die Frau zu Recht an den Freund verloren hat.

**Ebenen des Klangs im frühen Tonfilm.** Drehbuchautor Schulz und Regisseur Thiele hatten im Jahr zuvor mit der Ufa-Produktion *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* einen überragenden Erfolg erzielt. Der Film, der den Reigen erfolgreicher Tonfilmoperetten eröffnete, zeigt sich ganz von der Musik inspiriert, hebt im gleitenden Übergang von realistischer Spielszene und abgehobener, artifizierter Gesangs- und Tanzsphäre die Grenzen zwischen sozialer Welt und Fantasiewelt auf. Hier haben am Ende gleich zwei Freunde auf die Frau zu verzichten, was ihnen freilich wenig Kummer bereitet. An die Stelle der Liebe tritt die Männerfreund-

<sup>2</sup> Vgl. zum Thema auch Michael Wedel: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*. München 2007 sowie zum Mehrsprachentonfilm Chris Wahl: *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München 2009.

<sup>3</sup> Vgl. Ursula von Keitz: *Lebenskrisen en gros. Richard Oswalds Filme der 20er Jahre*. In: Jürgen Kasten, Armin Loacker (Hg.): *Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*. Wien 2005, S. 141–245, hier S. 221–226.

schaft und die Aussicht auf ein sorgenfreies Leben als „Frühstücksdirektoren“ in einem Großkonzern.

Der Berliner Robert Gilbert, Sohn von Jean Gilbert, textete das zum Schlager avancierte Lied *Ein Freund, ein guter Freund*. Er schrieb im Jahr darauf auch die vom Wiener Ralph Erwin komponierten Lieder zu *MADAME HAT AUSGANG*. Diese waren nicht so eingängige Ohrwürmer, die man nach einmaligem Hören nachsingen könnte, aber auch hiervon wurden Noten und Text gedruckt und vertrieben, wie beim Foxtrott *Mein Herz hat heut' Besuch*. Was hören wir da?

„Mein schönes Fräulein, darf ich's wagen?  
Wir geh'n ein Stündchen noch zu mir?  
Nicht weit von hier, wenn Sie mich fragen,  
liegt mein bescheidenes Quartier.

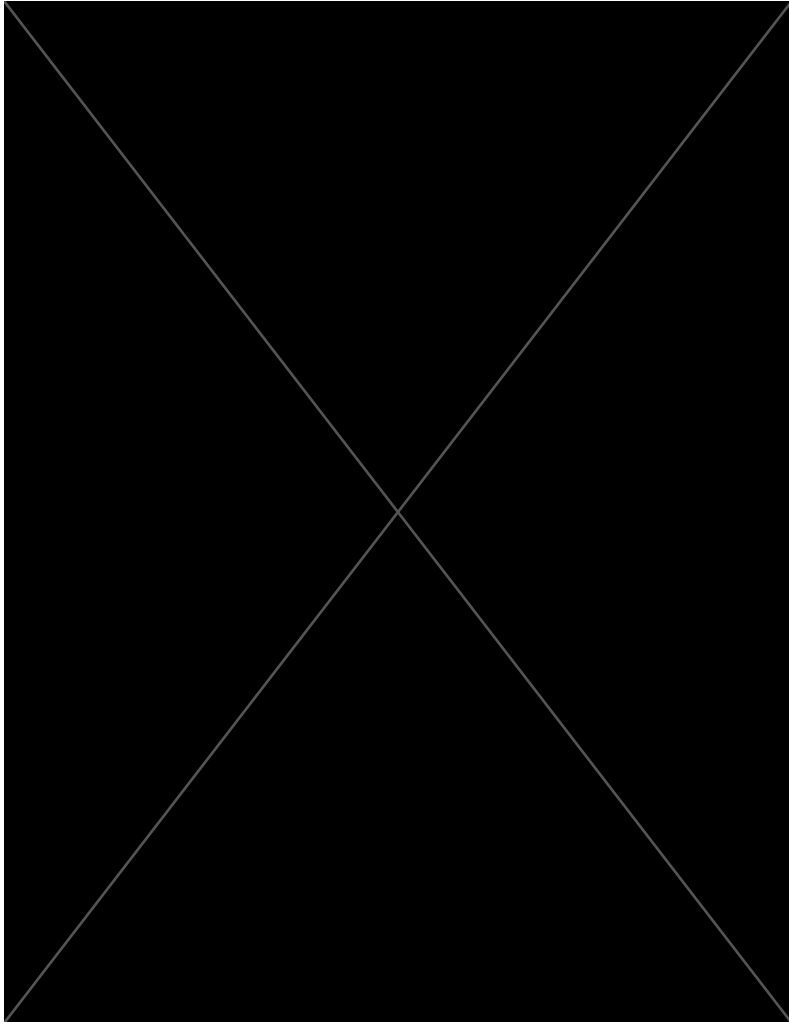
Ein Stübchen zum Plaudern  
Warum denn noch zaudern?  
Und wenn der Mond zu hell ins Zimmer scheint,  
sag ich: Pardon, mein Freund!

Mein Herz hat heut' Besuch  
Von einer schönen Frau!  
Ich weiß genau, die süße kleine Frau  
Geht dort schon ein und aus  
Und fühlt sich da schon wie zu Haus' ...“

Was wie eine Lockerungsübung sehr frei nach Goethes *Faust* beginnt, wechselt im Foxtrottrhythmus rasch sein Ziel: Der Mann lockt und wirbt mit dem, was er hat, respektive mit dem, was er nicht hat – mit Einfachheit und Mondlicht, einer Seligkeit über den Dächern, die die karge Behausung verklärend zum wahren Ort von Intimität macht.

Zuvor hatten sich die Figuren mit einem entschlossenen „Heut' muss es sein / Ja, heut' muss es sein!“ auf ihre nächtlichen Unternehmungen eingestimmt. Im Tangolied „O wie schön ist Dein Mund, wenn er ja sagt“ schließlich singt Albert Préjean, der in der deutschen Fassung nur diesen Kurzauftritt als Chansonnier hat, vom Erfolg, den die männlichen Verführungskünste zeitigten.

Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Forderungen nach klanglichem Realismus, die vor allem die allerersten Tonfilmjahre 1929 und 1930 prägten, dauerte es eine Zeit, bis Publikum und Filmkritik akzeptierten, dass zu den musikalischen Klangquellen der szenischen Welt (menschlichen Singstimmen, Einzelinstrumenten, Orchesterspiel, aber auch zunehmend Radio und Grammophon als technische Klangquellen) eine zweite musikalische Ebene hinzutreten konnte, die den gesamten akustischen Filmraum zu etwas ganz und gar Artifiziellem werden ließ.



Der Regisseur Wilhelm Thiele (Deutsche Kinemathek)

Wie von Zauberhand angestoßen, schob sich eine zweite Klangwelt mitten in die dargestellte soziale Welt hinein. Sie brach die Erzählung auf, weitete Zeit und Raum auf fantastische Weise und schuf akustische Zwischenräume, die (Tag-)Traum und Imagination Ausdruck verschafften. Die Klangquellen dieser zweiten Ebene waren „nicht von dieser Welt“ – auch wenn sie, wie in *MADAME HAT AUSGANG*, aus der Hinterszene kamen und noch nicht, wie später, erst im Verlauf des Postproduktionsprozesses hinzugemischt wurden. Manche Filme tragen die Spuren dieses Aufnahmeverfahrens auch sichtbar in sich, dann etwa, wenn die Schauspieler beim Übergang vom Sprechen zum Gesang wie sinnend auf ihren Einsatz warten.

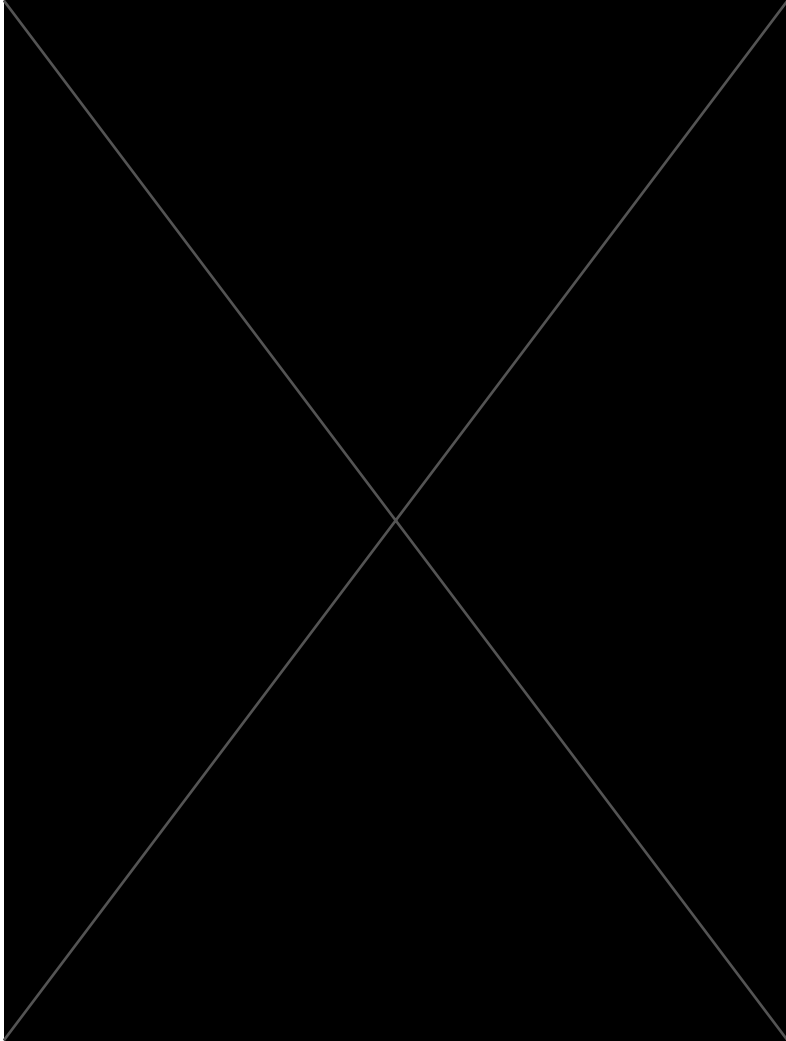
Mit der Integration des Score als einer zweiten musikalischen Ebene rekurrierte der frühe Tonfilm ästhetisch auf die Tradition der Bühnen-Operette bzw. des musikalischen Theaters im Allgemeinen. Mit den gleitenden Übergängen von realistischen Szenen in eine von der Musik bestimmte Welt jenseits der Prosa der Dialoge empfahl sich der Gesang temporär als schönere Form des Sprechens, der Tanz temporär als schönere Form des Gehens.

Die in gebundener, rhythmischer Rede in den Liedern vorgetragenen Bekundungen des Begehrens, die Fantasien von Zofen, Verkäuferinnen und Ladenmädchen, aber vor allem auch Momente der Selbstreflexion wurden in den Zwischenräumen hörbar: Teils blieben die Fantasien monologisch wie etwa in Max Neufelds musikalischer Komödie *EIN BISSCHEN LIEBE FÜR DICH* von 1932.<sup>4</sup> Zumeist aber nahmen die Lieder und Tanzeinlagen die erzählte Welt vollständig in diese neue akustische Sphäre mit, ja, sie verleibten sich diese Welt ein. Beispielhaft dafür sind *DIE DREI VON DER TANKSTELLE*, dessen Wiener Gegenstück, Neufelds *SEHNSUCHT 202* (1932) oder – in perfektionierter Beweglichkeit – Reinhold Schünzels *VIKTOR UND VIKTORIA* (1933).

Die Idee der Entgrenzung, von Austauschprozessen zwischen szenischen und nicht-szenischen Klangquellen, zwischen Source- und Score-Musik, bestimmte indes nicht nur die akustische Welt der frühen Tonfilm-Unterhaltung. Sie dokumentiert sich vielfach auch in den Stoffen und – zwar selten, aber immerhin doch wahrnehmbar – in der symbolischen Aufhebung der imaginären vierten Wand, im Aufbrechen der Grenze zum vorderen Off: Gesungen wird auch mit dem direkten Blick in die Kamera. Der Zuschauer wird so als intimer Zeuge der Wünsche und Träume der Figuren angerufen.

**Bilder einer Ehe.** *MADAME HAT AUSGANG* verknüpft in seinem Plot zwei Stoffkomplexe: Zum einen ist dies der Machtkampf der Geschlechter in der Ehe und um die eheliche Treue, zum anderen, und das ist das zentrale Thema, lotet der Film Möglichkeiten und Grenzen des weiblichen Abenteuers und des Lebenswechsels

<sup>4</sup> Vgl. Ursula von Keitz: Unterhaltung zwischen Mythopoiesis und Medienkritik. Max Neufelds Musikfilme der Dreißigerjahre. In: Armin Loacker (Hg.): *Kunst der Routine. Der Schauspieler und Regisseur Max Neufeld*. Wien 2008, S. 194–245, hier S. 205–209.



„O wie schön ist Dein Mund, wenn er ja sagt“. Robert Gilberts Liedtexte für MADAME HAT AUSGANG auf einem Aushangfoto (Filmmuseum Potsdam)

aus. Damit reiht sich der Film ein in die vielen Ehekomödien dieser Jahre, die auf der Theaterbühne und im Film immer neu die Frage nach Bleiben oder Gehen verhandelten. Hermann von Keyserlings *Ehe-Buch* aus dem Jahr 1925 widmete sich ausdrücklich dem Problem der „neuen Sinngebung“ ehelicher Verhältnisse; es ist ein Dokument für den allgemeinen zeitgenössischen Bedarf an Neulegitimation, die in den 1920er Jahren auch außerhalb der Literatur explizit betrieben wurde. So sehr sich die Beiträge der einzelnen Autoren, die vielfach sehr konservative Positionen vertraten, auch unterschieden – Keyserlings Haltung selbst liest sich im Rückblick wie ein ideelles Fundament, aus dem diese Ehekomödien ihre Spannung bezogen. Da heißt es, dass „die Ehe nie als statisches, sondern einzig als dynamisches Verhältnis aufgefaßt werden darf“ und „eine immer wieder neu zu erfüllende Aufgabe“ darstellt.<sup>5</sup> Die gleiche Forderung hatte Georg Simmel schon 1906 erhoben.<sup>6</sup> Analoge Konzepte fanden sich auch in den zentralen Schriften der Frauenbewegung um 1900.<sup>7</sup> Mit Theodoor Hendrik van de Veldes Bestseller *Die vollkommene Ehe* von 1927 gewann dieser Legitimationsdiskurs zudem eine explizit sexualaufklärerische Komponente hinzu. Nur durch das Wissen um männliche und weibliche Geschlechtsidentitäten, die zudem ja selbst in den 1920er Jahren zur Disposition standen, konnten, so van de Veldes Spekulation, auf Dauer gestellte Geschlechterbeziehungen gelingen.

Das Kino wiederum war als öffentlicher Ort der Verhandlung von Beziehungskrisen und Geschlechtsidentitäten etabliert – und dies quer durch die Genres, vor allem aber in der Komödie. Neu war, dass im Tonfilm Bedürfnislagen und Einstellungen der Partner zueinander, aber auch Selbstbilder, Wünsche und Fantasien, durch ihre sprachliche Einkleidung gegenüber den stummen Gesten des Begehrens, die vorher die Leinwand beherrschten, ein Vielfaches an Explizitheit und diskursiver Schärfe gewannen. Umso lustvoller konnte das Publikum Verstellungsspiele genießen, die mal als Verkleidung und Rollenspiel, mal als medial unterstütztes „Als-Ob“ inszeniert wurden.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Hermann von Keyserling: *Das Ehe-Buch: eine neue Sinngebung im Zusammenklang der Stimmen führender Zeitgenossen*. Celle 1925, S. 32 und 40.

<sup>6</sup> Vgl. Georg Simmel: *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1985, S. 157f.

<sup>7</sup> Vgl. Irene Stoehr: Fraueneinfluß oder Geschlechterversöhnung? Zur ‚Sexualitätsdebatte‘ in der deutschen Frauenbewegung um 1900. In: Johanna Geyer-Kordesch, Annette Kuhn (Hg.): *Frauenkörper – Medizin – Sexualität. Auf dem Wege zu einer neuen Sexualmoral*. Düsseldorf 1986, S. 159–190.

<sup>8</sup> In Schnitzlers *Traumnovelle* von 1924 wandert der Protagonist auf der Suche nach sexuellen Abenteuern durch die Nacht, aber nirgendwo ist es ihm vergönnt, ans Ziel zu gelangen. Im Fragment gebliebenen Filmskript zur *Traumnovelle* von 1930, das Schnitzler hinterlassen hat, zeigt sich die im Ansatz symmetrische Geschlechterkonstruktion des amourösen Abenteurers. Vgl. Ursula von Keitz: Film-Skripte. In: Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas, Michael Scheffel (Hg.): *Schnitzler-Handbuch*. Stuttgart, Weimar 2014, S. 265–272.



**Temperamente.** Mit der Besetzung von Hans Brausewetter in der männlichen Hauptrolle des Buchbinders Marcel in der deutschen und Albert Préjean in der französischen Fassung gingen Produktion und Regie – in höherem Maße als bei den beiden Hauptdarstellerinnen – sehr verschiedene Wege; Préjean hat in der deutschen Fassung nur eine kurze Gesangsszene. Brausewitters Körperstatur und sein im Vergleich zu Préjean zurückhaltendes Temperament geben vor allem den sozial-rebellischen Passagen eine gänzlich andere Färbung. Mit Préjean als Marcel kann die französische Fassung nicht nur mit der Poesie von Dachatelier und Dachterrasse als höchstem Punkt der räumlichen Ordnung an die atmosphärisch dichte Großstadt-Motivik von *SOUS LE TOIS DE PARIS* anknüpfen. Mit Préjean agiert auch derselbe Darsteller in einer Szenerie von Hinterhof-Intimität und alltäglichem, das häusliche Arbeiten begleitendem Singen wie bei Clair. Von diesen direkten Bezügen, Préjeans Rollenimage als Liebhaber mit proletarischem Charme, aber auch guter Kerl, der die Männerfreundschaft höher veranschlagt als die Konkurrenz um die Frau, kann die deutsche Fassung nicht profitieren.

Die Verachtung des Großbürgertums in Form von vergnügungssüchtigen, kinderlosen Luxusfrauen, die Marcel, ohne zu wissen, dass er mit Irène ein solches Exemplar vor sich hat, in Gestalt einer Kapitalismuskritik vorträgt, bekommt im Spiel Préjeans zudem ein anderes Gewicht. Sein Modus des Aufbegehrens mag damals die Assoziation geweckt haben, dass dem Rhetorischen Taten folgen könnten. Bei Brausewitters Marcel bleiben diese Einlassungen eher hilflose Gesten, sie wirken aufgesagt und unauthentisch. Sein Beharren auf kleinbürgerlichen Tugenden wie Sparsamkeit und Frömmigkeit klingt da schon überzeugender.<sup>9</sup>

Neben dem Wunsch, den sehr eigenen Zumutungen zu entfliehen, welche die großbürgerliche Existenz Irène als Ehefrau auferlegt – die *grande dame* zu geben und glänzend auszusehen – wird die Handlung von einer ganzen Reihe von Objekten und technischen Medien vorangetrieben, die in konsequenten Parallelismen vorgeführt werden. So wie die großbürgerliche Gesellschaft in die Oper geht und sich Irène dem Opernbesuch verweigert, weil sie Wichtigeres zu tun hat, als Zuschauerin der großen Emotion zu sein, so geht die kleinbürgerliche Welt ins Kino. Und auch hier zerreißt Irène mit großer Geste die von Marcel besorgten Karten. Das Kino wird im Film auf diese Weise als unvollkommener Ersatz für das eigene emphatische Erleben verworfen: So handelt sich das Medium Film selbst ein Legitimationsproblem ein.

#### MADAME HAT AUSGANG

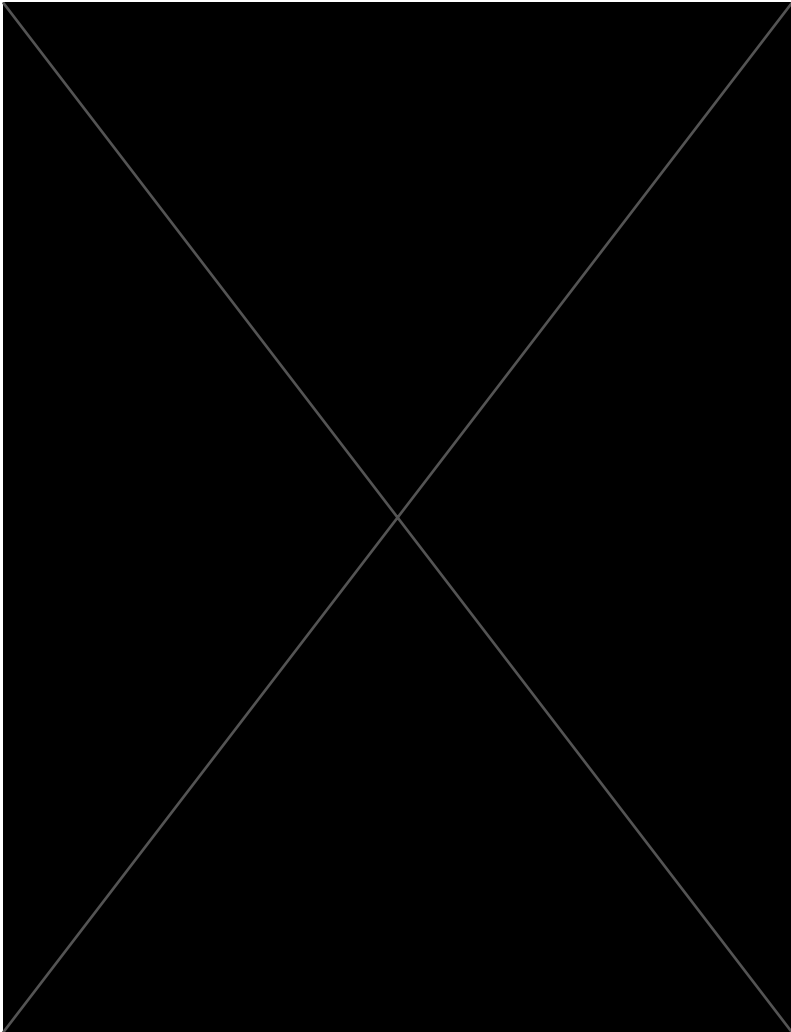
Deutschland, Frankreich 1931 / Regie: Wilhelm Thiele / Drehbuch: Franz Schulz, Wilhelm Thiele nach dem Theaterstück *L'amoureuse aventure* von Paul Armant und Marcel Gerbidon (1929) / Kamera: Nicolas Farkas, Ferenc Farkas / Schnitt: René Le Hénaff / Musik: Ralph Erwin / Liedtexte: Robert Gilbert / Darsteller (deutsche Fassung): Liane Haid (Irène

<sup>9</sup> Fritz Olinsky zufolge gibt „Hans Brausewetter naturburschenhaft den etwas unglaubwürdigen zufälligen Liebhaber der großen Dame von Welt“; in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 16.1.1932.

Vernier), Hans Brausewetter (Marcel Touzet, Buchbinder), Ernst Dumcke (Jacques Vernier, Industrieller), Hilde Hildebrand (Eva), Karl Etlinger (M. Touzet, Fotograf), Toni Tetzlaff (seine Frau), Paul Biensfeldt (Durmont, Marcells Gehilfe), Ilse Korseck (Georgette, Dienstmädchen), Elisabeth Pinajeff (Lilette Darby, Tänzerin), Hugo Fischer-Köppe (Gaston), Albert Préjean (Sänger) / Produktion: Marcel Vandal & Jean Delac Tonfilmproduktion GmbH Berlin und Marcel Vandal & Jean Delac, Paris / Tonsystem: Tobis-Klangfilm / Drehort: Tobis Studio Epinay bei Paris./ Drehzeit: ab Juli 1931 / Deutsche Zensur: B. 30592 vom 11.12.1931, 8 Akte, 2.320 m, Jugendverbot / Uraufführung: 14.12.1931, Wien, Scala / Deutsche Erstaufführung: 12.1.1932, Berlin, Titania-Palast.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, Ton, 2.261 m, 83 Minuten.

Anmerkung: Weitere Titel waren EIN VERLIEBTES ABENTEUER; LIEBESABENTEUER. Angaben zur französischen Fassung L'AMOUREUSE AVENTURE in Ulrich J. Klaus: *Deutsche Tonfilme. Bd. 2: 1931*. Berlin, Berchtesgaden 1993. MADAME HAT AUSGANG galt lange Zeit als verschollen. 1994 fand das Team des Münchner Filmmuseums in einem Schuppen des Privatsammlers Hermann Fischer in München eine Nitro-Kopie des Films, zusammen mit anderen frühen Tonfilm-Kopien. Die trotz der bleibenden Ton- und Bildschäden relativ gute Qualität des Materials von MADAME HAT AUSGANG verdankt sich der Tatsache, dass im Schuppen günstige Lagerbedingungen herrschten. Die Sammlung Fischer wurde dem Bundesarchiv-Filmarchiv als Depositum übergeben und umkopiert. 1996 wurde ein Sicherungsnegativ hergestellt. Kopien der deutschen Fassung liegen heute im Filmmuseum München und im Bundesarchiv-Filmarchiv.



Der Schatten des Kragens des Toten: Adolf Wohlbrück im Gewand des Mordopfers in ICH WAR JACK MORTIMER (Filmmuseum Potsdam)

**Friedemann Beyer**

## **Zwischen Weimarer Kino und Film Noir Strauchelnde Helden, flackerndes Licht und schrilles Lachen in Carl Froelichs Krimi ICH WAR JACK MORTIMER (1935)**

**Wiederentdeckt 226, 5. Juni 2015**

Filmproduktion und Kinoalltag wurden in den ersten Jahren des „Dritten Reichs“, so scheint es im Rückblick, wesentlich geprägt durch Heterogenität und Widersprüche. In der Zeit des Umbruchs waren die Strukturen des nationalsozialistischen Kinos noch ungefestigt. Es war eine Phase des Suchens und Ausprobierens, in der die durch Joseph Goebbels betriebenen Maßnahmen der Umgestaltung und Gleichschaltung des deutschen Films erst begonnen hatten. Neben einer vergleichsweise kleinen Zahl von Filmen, die sich inhaltlich unumwunden zum neuen Regime und seinen gesellschaftlichen Vorstellungen bekannten, gab es viele „Überläufer“, die noch in der Spätphase der Weimarer Republik entwickelt worden waren, aber erst im „Dritten Reich“ realisiert wurden.<sup>1</sup>

Ein bemerkenswertes Beispiel für ein Werk aus dieser Umbruchszeit ist der Kriminalfilm ICH WAR JACK MORTIMER. Nach einem Roman von Alexander Lernet-Holenia, der sich seit Frühjahr 1933 auf der „Schwarzen Liste“ verfeimter Bücher befand, entstand der Film in der zweiten Junihälfte des Jahres 1935 in den Tempelhofer Studios des Berliner Produzenten und Regisseurs Carl Froelich sowie auf der Straßen der deutschen Hauptstadt. Das Drehbuch stammte von Thea von Harbou.

Schon der Plot ist ungewöhnlich und erinnert an die düsteren Fantasien des von den Nazis verfeimten Weimarer Kinos ebenso wie an den amerikanischen Film Noir der 1940er Jahre mit seinen verschachtelten Erzählungen und gebrochenen Helden, die unversehens in einen Strudel von Gewalt, Mord und existenzieller Verzweiflung hineingezogen werden: In ICH WAR JACK MORTIMER ist es ein unbescholtener Taxifahrer, der feststellen muss, dass ein Fahrgast von ihm unbemerkt während einer Fahrt getötet wurde. Weil er fürchtet, selbst unter Mordverdacht zu geraten, entsorgt er den Leichnam und will sich ein Alibi verschaffen, indem er den Zeitpunkt des Mordes bzw. des Verschwindens nach hinten verlegt: Er nimmt die Identität des Toten an – und macht alles nur noch viel schlimmer.

**Umbrüche und Widersprüche.** Charakteristisch für die Zeit nach 1933 war, dass trotz der Einführung eines – zumindest auf dem Papier – sehr umfassen-

<sup>1</sup> Siehe etwa die Frank Wisbar-Filme ANNA UND ELISABETH (1933) und FÄHRMANN MARIA (1936).

den Kontrollsystems durch das Propagandaministerium Filme entstehen konnten, die der offiziellen NS-Kultur- und Rassenpolitik vor allem deshalb zuwiderliefen, weil Personen an ihnen in wichtiger Funktion beteiligt waren, die von den Nazis als Juden oder „Halbjuden“ abgelehnt und diskriminiert wurden. Das prominenteste Beispiel ist dafür Reinhold Schünzel, der – obwohl er als „Halbjude“ galt und nur mit Sondergenehmigung bei der Ufa weiterarbeiten durfte – mit *AMPHITRYON* die aufwendigste Produktion des Jahres 1935 drehte – dem Jahr der Nürnberger Rassengesetze. Desgleichen wurden verschiedene Werke von Komponisten, Drehbuchautoren und Produzenten, die von den Nazis als Juden bezeichnet wurden, verfilmt – etwa Gerhard Lamprechts *BARCAROLE* (1935) nach Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* und Willi Forsts *LEISE FLEHEN MEINE LIEDER* (1933) und Karl Hartls *SO ENDETE EINE LIEBE* (1934), beide nach Drehbüchern von Walter Reisch. Der Filmproduzent Gregor Rabinowitsch, der mit Arnold Pressburger die Firma Cine-Allianz führte, realisierte 1934/35 nicht weniger als acht Filme für den deutschen Markt, darunter *IHR GRÖSSTER ERFOLG* (1934) von Johannes Meyer und *MAZURKA* (1935) von Willi Forst. Eine Erklärung hierfür: Um den Exodus so vieler Filmschaffender im Jahr 1933 notdürftig zu kompensieren, beschäftigte die deutsche Filmindustrie übergangsweise auch bewährte Kräfte weiter, selbst wenn diese dem neuen Regime fernstanden und einen jüdischen Hintergrund hatten.

Die schwere Krise, in die der deutsche Film 1933 geriet, hatte dabei mehrere Ursachen: Einerseits litt die deutsche (wie die gesamte europäische) Filmindustrie noch an den Spätfolgen der Weltwirtschaftskrise von 1929. Andererseits wurden infolge der nationalsozialistischen Machtergreifung deutsche Produkte – also auch Filme – in mehreren ausländischen Staaten boykottiert. Dies führte zu einem erheblichen Rückgang der Studioauslastung. Anfang 1933 waren von 29 Ateliers 28 belegt, Monate später waren es nur noch elf. Hatte die Jahresproduktion 1932 noch 168 Titel betragen, waren es 1937 lediglich 130. Entsprechend sank die durch den Filmexport generierte Refinanzierungsrate: Hatte diese 1933 noch rund 40 Prozent betragen, so sank sie Anfang 1937 auf gerade mal sieben Prozent. Nachteilig wirkten sich auch gestiegene Herstellungskosten aus. Sie erhöhten sich von durchschnittlich 235.000 RM pro Film im Jahre 1933 auf 445.000 RM im Jahre 1936 – also fast um das Doppelte.<sup>2</sup> Zurückzuführen war dies u. a. auf die Gagensteigerungen bei Spitzendarstellern und Regisseuren, die nicht emigriert waren und den Mangel an einheimischer Konkurrenz für sich ausnutzten.<sup>3</sup> In dieser wirtschaftlich schwierigen Situation versuchten die deutschen Filmproduzenten, verlorenes Terrain im Ausland durch attraktive Genrefilme zurückzugewinnen. Eines dieser Genres war der Kriminalfilm.

<sup>2</sup> Jürgen Spieker: *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin 1975, S. 115.

<sup>3</sup> Siehe hierzu auch: Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München, Wien 1992, S. 264.

**Krimis in der Diktatur.** Zwar ist überliefert, dass Hitler und Goebbels Kriminalfilme wie Carl Lamačs *DER HUND VON BASKERVILLE* (1937) und *DER FALL DERUGA* (1938) mit Willy Birgel durchaus schätzten und sich Goebbels in seinem Tagebuch zum Beispiel lobend über *DER GRÜNE DOMINO* (1935) oder *ANSCHLAG AUF SCHWEDA* (1935) äußerte. Dennoch hat der Krimi in der umfangreichen Forschung zum NS-Film bislang nur eher marginales Interesse hervorgerufen. Eine wichtige Ausnahme ist hier Carsten Würmanns kürzlich veröffentlichte umfangreiche Studie zum Krimigenre im „Dritten Reich“, in der neben dem Kriminalroman auch auf die Filmproduktion eingegangen wird.<sup>4</sup>

In der Populärkultur des „Dritten Reiches“ hatte das Krimigenre einen festen Platz inne: Rund 3.000 Kriminalromane erschienen in Deutschland zwischen 1933 und 1945 – als Bücher, Groschenhefte, Fortsetzungsromane und Hörspiele.<sup>5</sup> Insofern überrascht es nicht, dass auch Kriminalfilme im NS-Kino zwar nur eine untergeordnete, aber durchaus beständige Rolle spielten; Würmann listet 120 Titel auf, die zwischen Hitlers Machtantritt und Kriegsende zur Aufführung gelangten, darunter 13 Titel mit dem Prädikat „künstlerisch wertvoll“, fünf mit dem Prädikat „staatspolitisch wertvoll“ und jeweils ein Titel mit dem Prädikat „staatspolitisch und künstlerisch wertvoll“ bzw. „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“. 1939 kam die mit Abstand größte Zahl von Kriminalfilmen (22) in die Kinos.<sup>6</sup>

Mit einem regelmäßigen Anteil von jährlich 10 Prozent der Jahresproduktion boten diese Filme kleine Fluchten aus dem Alltag und vermittelten den Zuschauern jenes Prickeln, das sie aus Edgar-Wallace-Verfilmungen der frühen 1930er Jahre kannten. „Der Kriminalfilm ist nicht ausgestorben, so oft man ein gutes oder schlechtes Exemplar im Lichtspielhaus sieht, kann man die Feststellung fast in allen Blättern antreffen, von Zeit zu Zeit sehe man die alte Romantik gern, Wallace-Stimmung brauche man zur Ablenkung, das Rätselraten um Täter, Schuldige, Verbrecher werde so lange spannend bleiben, wie es die Welt oder Silbenrätsel gebe.“<sup>7</sup>

Allerdings durfte im Krimi der NS-Zeit Ganoven gegenüber keine Sympathie oder Verständnis gezeigt werden, so wie das in amerikanischen Gangsterfilmen durchaus üblich war. Die Forderungen und Lenkungsbestrebungen an den deutschen Krimi zielten hingegen darauf ab, „der Polizei und allen mit der Verbrechensbekämpfung beauftragten Organen des Staates in diesem Kampf zu helfen, die Erziehung zur Achtung vor diesem Kampf und zur Ablehnung jeden

<sup>4</sup> Siehe hierzu Carsten Würmann: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda: Das Krimigenre im Dritten Reich*. Dissertation FU Berlin 2013. Veröffentlicht unter: <http://d-nb.info/1045859192/34>. Zum Kriminalfilm dort v.a. S. 66–79, 147–208; eine Auflistung der zwischen 1933 und 1945 aufgeführten Filme S. 279–287.

<sup>5</sup> Ebd., S. 9f.

<sup>6</sup> Ebd., S. 69.

<sup>7</sup> Der Kriminalfilm auf neuen Wegen. In: *Film-Kurier*, 29.9.1933.

verbrecherischen Tuns“.<sup>8</sup> Der Gangsterfilm amerikanischen Zuschnitts wurde im Gegensatz dazu als Produkt einer Zeit gesehen, der der Nationalsozialismus ein Ende bereitet habe: „Es verschwand auch der üble Ganovenkult, der sich in einer Ära des übertriebenen Mitleids mit den Gestrauchelten des Lebens so üppig entwickeln konnte. [...] Vom Blaukehlchen zu Mabuse war nur ein Schritt und die vergangene Ära liebte es, im Lichtspielhaus propagandistisch zu verbreiten, dass Verbrecher ‚auch Menschen‘ seien.“<sup>9</sup>

In den aktuellen Krimis sollten Gut und Böse klar voneinander unterscheidbar sein und damit der Vermittlung ethischer Werte dienen. Es sollte die Perspektive der Polizei eingenommen werden, die das Böse zur Strecke bringt und ‚Freund und Helfer‘ des Bürgers sei.<sup>10</sup> Wo diese Unterscheidung fehlte, wo Menschen in kriminelle Handlungen verstrickt wurden oder unter Mordverdacht gerieten, hatte dies tunlichst an entfernten Schauplätzen zu geschehen.

Vor diesem Hintergrund erscheint es folgerichtig, dass ICH WAR JACK MORTIMER – abweichend von seiner literarischen Vorlage – nicht im deutschsprachigen Wien, sondern in Budapest, also im fremdsprachigen Ausland spielt: Eine solche Art von Kriminalität gebe es in Deutschland nicht, so die Suggestion.

**Mord in Budapest.** Der Schauplatz Budapest wird mit einem Werbeschild für einen Vorstadtgasthof etabliert. Hier trifft die hübsche Marie Polikow (Marieluise Claudius) ihren Freund Ferdinand „Fred“ Sponer (Adolf Wohlbrück), einen jungen Taxifahrer. Marie ist die Tochter russischer Emigranten, denen das „Beisl“ gehört. Fred, von der Nachtschicht zurückgekehrt, ist frustriert: Das endlose Warten auf Fahrgäste und ihre Unfreundlichkeit gehen ihm auf die Nerven. Aggressiv säubert er die Rückbank seines Wagens von weggeschmissenen Zigarettenkippen.

Marie und Fred wollen heiraten, doch es fehlt ihnen das Geld dazu. Freds Arbeitsalltag, den er meist am Budapester Hauptbahnhof verbringt, wird vorgestellt: In einer raschen Schnittfolge springt die Kamera zwischen dem Gesicht des mal rauchenden, mal Zeitung lesenden Sponer einerseits und langsam vorrückenden öffentlichen Uhren<sup>11</sup> andererseits hin und her. Begleitet wird dies von einer minimalistisch repetitiven Musik. Sie unterstreicht die Monotonie des Geschehens, vermittelt aber auch die Nervosität des wartenden Taxifahrers.

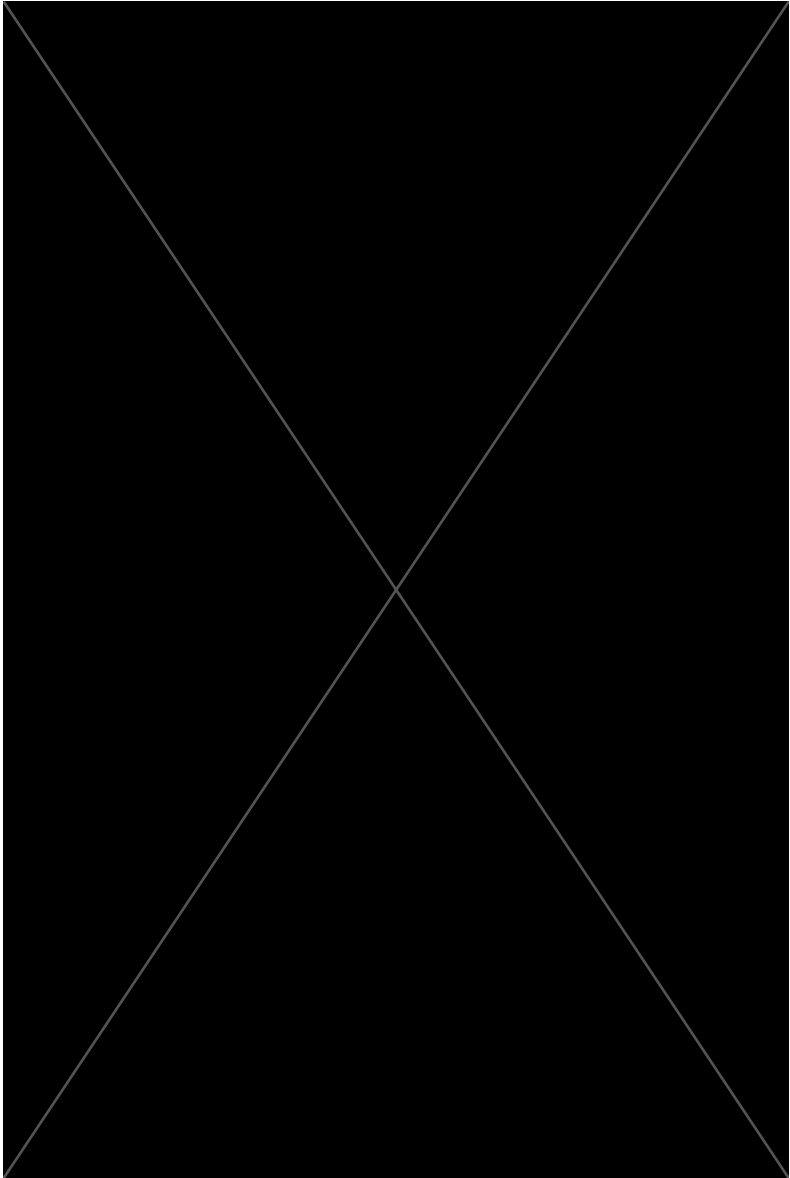
Plötzlich eröffnet sich Sponer die Chance, seine Situation zu verbessern: Er bietet sich einer mondänen Dame, der er bei einer Autopanne geholfen hat, als

<sup>8</sup> So Erich Langenbucher, Ministerialrat im Propagandaministerium 1939, in: „Der Teufel spielt Verstecken“ oder Einiges zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans. In: *Die Buchbesprechung*, 3. Jg. (1939), Heft 2, S. 40, hier zit. nach Würmann: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda*, S. 13

<sup>9</sup> Der Kriminalfilm auf neuen Wegen. In: *Film-Kurier*, 29.9.1933.

<sup>10</sup> Beispielgebende Filme hierzu sind Carl Froelichs OBERWACHTMEISTER SCHWENKE (1935) und Robert A. Stemmles GLEISDREIECK (1937).

<sup>11</sup> Eine davon ist als Turmuhr des „Roten Rathauses“ in Berlin zu erkennen.



Noch ist die Welt in Ordnung für den Taxifahrer Fred Sponer (Adolf Wohlbrück) und seine Freundin Marie (Marieluise Claudius). Wenig später gerät alles aus den Fugen: Sponer wird zum Gejagten. (Deutsche Kinemathek)

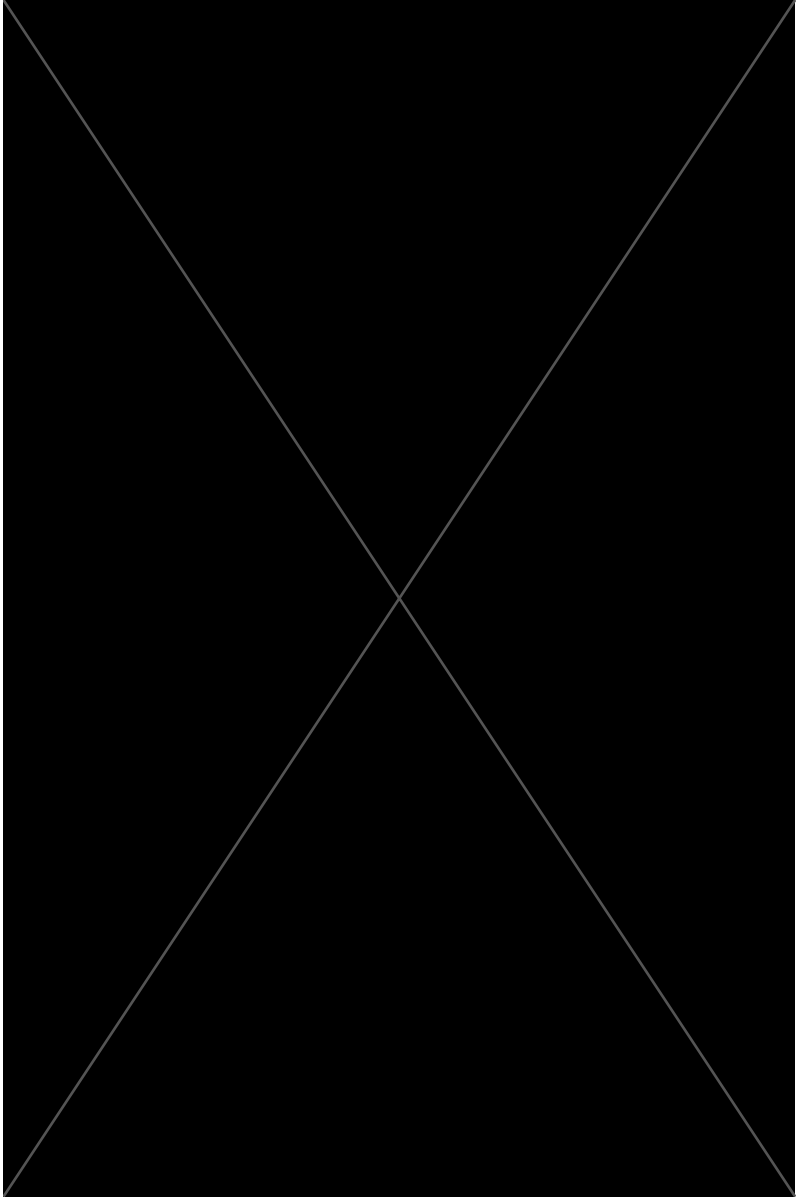


Chauffeur an – mit Erfolg. Doch ehe er mit der lebenslustigen Sängerin Daisy (Hilde Hildebrand) an die Rivera aufbrechen kann und damit die Eifersucht seiner Freundin heraufbeschwört, gerät sein Leben in einen Abwärtstauel: Als er einen amerikanischen Fahrgast zu einem der Budapester Luxushotels bringen soll, findet er den Fremden bei der Ankunft erschossen im Fond seines Wagens. In Panik und getrieben von der Angst, als Mörder verdächtigt zu werden, bleiben seine Versuche halbherzig, die Polizei einzuschalten. Aus Angst vor Entdeckung und einem Skandal lädt Sponer den Toten in einem Gewässer ab und gibt sich selbst als der Mann aus, von dem er nur den Namen kennt: Jack Mortimer. Was er nicht ahnt: Er wird im Hotel bereits von der Geliebten des Ermordeten erwartet. Winifred (Sybille Schmitz), die Frau des berühmten Dirigenten Pedro Montemayor (Eugen Klöpfer), will sich von ihrem wesentlich älteren Mann trennen, den sie nach Budapest zu einem Konzert begleitet. Als sie den Doppelgänger Mortimers in der Kleidung und mit dem Gepäck ihres Geliebten erblickt, fliegt der Schwindel auf.

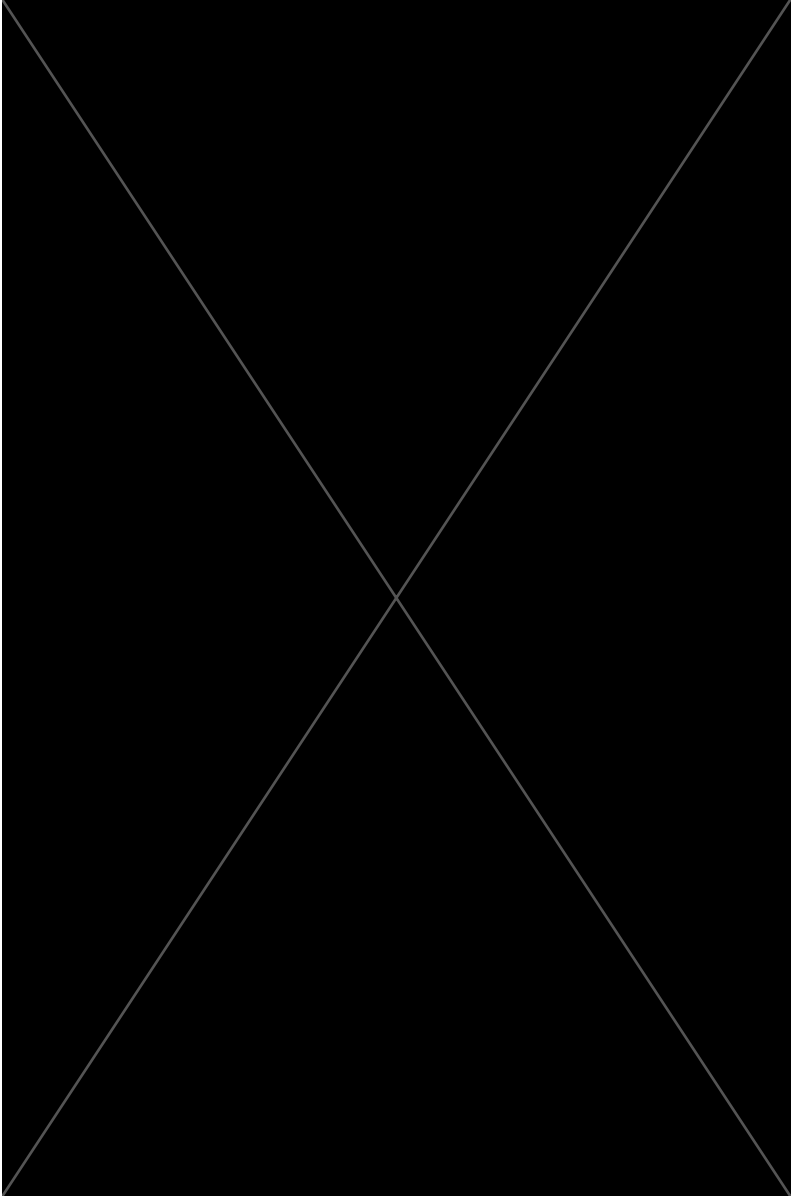
**„Man hüte sich, problematische Naturen auf die Leinwand zu bringen.“** Sybille Schmitz verkörpert die unglücklich verheiratete Künstlergattin Winifred. Auch sie spielt ein doppeltes Spiel: Vor ihrem Mann versucht sie, die Ankunft Mortimers geheim zu halten; außerdem will sie Mortimer selbst erfolglos in ein anderes Hotel umleiten. Ihre Stimmungen in Gegenwart ihres Mannes schwanken zwischen Entschlossenheit, Ekel und Schwermut, angesichts ihrer Ohnmacht in einer unbekanntem Stadt neben einem Menschen gefangen zu sein, den sie längst verachtet. Abwesend, in Gedanken bei ihrem Geliebten, starrt Winifred vor sich hin, während der zwischen Grobschlächtigkeit und Depression changierende Dirigent sie unter Druck setzt. Häufig stocken die Unterhaltungen der Noch-Eheleute, unterbrochen von lähmenden Pausen. Lauernd begleitet Montemayor jede Äußerung oder Regung seiner Frau, der er – mit Hilfe seiner einschüchternden Erscheinung – klar macht, ohne sie nicht leben zu können. Als ihr Mann sie bedrängt, bei ihm zu bleiben, erwidert sie knapp und abschließend: „Eher bringe ich mich um!“. Ein denkwürdiger Satz, gesprochen von einer Schauspielerin, die sich 20 Jahre später tatsächlich das Leben nahm.<sup>12</sup>

Den Stardirigenten und Ehemann spielt Eugen Klöpfer. Seine schwerfällige, behäbige Figur und seine autoritäre Art signalisieren den Machtmenschen, der seine despotischen Neigungen beruflich auf dem Konzertpodium und privat durch seinen Besitzanspruch und seine Eifersucht gegenüber seiner Frau auslebt. Die Eifersucht ist es auch, die ihn zum Mörder von Mortimer gemacht hat, wie am

<sup>12</sup> Ähnliche Dialogstellen und suizidale Handlungen finden sich auffallend häufig in Filmen mit Sybille Schmitz, so in G. W. Pabsts *TAGEBUCH EINER VERLORENEN* (1929) und Carl Theodor Dreyers *VAMPYR* (1932). Dort lautet der erste Satz, mit dem sie überhaupt in einem Film zu hören ist: „Ach könnt' ich doch sterben!“



Im Hotel belauern sich der eifersüchtige Pedro Montemayor (Eugen Klöpfer) und seine Frau Winifred (Sybille Schmitz). (Deutsche Kinemathek)



Sponer (Adolf Wohlbrück) sucht Hilfe bei der Sängerin Daisy (Hilde Hildebrand). Doch auch sie glaubt ihm nicht. (Deutsche Kinemathek)

Schluss deutlich wird. Dass er sich freiwillig der Polizei stellt, manifestiert einen Akt der Selbstzerstörung: seiner Karriere, seiner Ehe.

Die zeitgenössische Kritik sah für diese Figur Vorbilder im deutschen Stummfilm der 1920er Jahre und die Verbindung in der Drehbuchautorin Thea von Harbou: „Man hüte sich, problematische Naturen auf die Leinwand zu bringen. Seelenkranke, innerlich Besessene, gewaltsame Charaktere wirken nur in einer ihrem Wesen analogen Umgebung. Caligari konnte das Volk des Kinos erregen, Mabuse die Fantasie des Büromenschen ankurbeln, ein Metropolis-Dämon den Atem verschlagen; ein berühmter, ins heutige nüchterne Leben gestellter Kapellmeister, der seine Frau mit krankhafter Eifersucht quält [...] musste, zumal in dieser überspitzten Form der dichterischen Darstellung, befremden. Der Film macht Menschen mit brutaler Konsequenz sichtbar. [...] Die Autorin wollte vielleicht zu ihrer alten Linie zurück, bei der FRAU IM MOND wieder anknüpfen, um zu einer neuen Entwicklung zu kommen.“<sup>13</sup>

Neben dem dämonischen Dirigenten richtet sich alle Aufmerksamkeit auf den Taxifahrer Ferdinand Sponer, der in seiner Kopfflosigkeit nichts auslöst, um sich verdächtig zu machen. Männer, deren geregeltes Leben in den Untiefen der Großstadt aus der Bahn gerät, waren ein wiederkehrender Topos im Kino der Weimarer Republik. Doch während es in Filmen wie *DIE STRASSE* (1923), *ASPHALT* (1929) und *DER BLAUE ENGEL* (1930) um Männer geht, die weiblichen Versuchungen erliegen und ihre bürgerliche Existenz aufgeben, gerät der Protagonist von *ICH WAR JACK MORTIMER* durch eigenes Zutun ins Straucheln – und damit unschuldig unter Verdacht.

**Ein früher Film Noir.** Die Figur des strauchelnden Helden ist nur eines von mehreren Kennzeichen, die diesen Krimi, fernab von und Jahre vor der „Schwarzen Serie“ aus Hollywood, als Beispiel eines frühen Film Noir ausweisen. Wichtiger als der Plot erscheint dabei der Fokus auf die Hauptfigur und ihre Psyche. Die bedrückenden sozialen Verhältnisse von Sponer, seine Aufstiegshoffnungen und Abstiegsängste werden realistisch abgebildet. Die urbanen, überwiegend nächtlichen Schauplätze sind hier ein konstitutiver Bestandteil des Films. Sogar die Figur der Daisy, die Sponer spontan engagiert, um ihn ebenso schnell wieder fallen zu lassen, als sie von seiner Verstrickung erfährt, wirkt wie ein Vorgriff auf den Typ des eiskalten „blonden Engels“ späterer Film Noir. Dies verdeutlicht die Szene, in der der verstörte Sponer zu seiner künftigen Chefin fährt, die in einem ganz in weiß gehaltenen Boudoir in einem weißen Satinkleid schwelgt und den Foxtrott „Warum liebt man so die Liebe?“, quasi ihre Erkennungsmelodie, singt. Sponer hört dieses Lied entfernt auf der dunklen Straße vor Daisys Haus und zögert hineinzugehen. Sein Blick wechselt zwischen der blutverschmierten Rückbank seines Wagens und dem hell erleuchteten Fenster, woher der Gesang kommt: Er ist ein Außenseiter. Dann überwindet sich Sponer und betritt Daisys Haus.

<sup>13</sup> *Der Film*, Nr. 42, 19.10.1935.

„Das glaubt Ihnen doch kein Mensch“, erwidert sie Sponer, als der ihr von dem Toten in seinem Taxi berichtet, und warum er es trotz mehrerer Versuche nicht geschafft haben will, die Polizei zu verständigen. Der abrupte Vertrauensentzug Daisys, die Sponer nun argwöhnisch beäugt, veranlasst ihn erst recht, der Polizei aus dem Weg zu gehen.

Dass die Daisy-Episode dramaturgisch nicht stärker ausgereizt wurde, beanstandete die Kritik – unter Verweis auf die ausländische Konkurrenz: „Hilde Hildebrand tritt leider nur vorübergehend in Erscheinung. Man erwartet amou- röse Komplikationen zwischen ihr und dem Chauffeur. [...] Amerikanische Auto- ren hätten sich diese Möglichkeiten nicht entgehen lassen, hier bleiben sie un- genutzt.“<sup>14</sup>

Sponer ist ein einsamer Held. Isoliert sitzt er hinter dem Steuer seines Taxis und lässt das Treiben der Großstadt, die er durch die Windschutzscheibe seines Wa- gens nur bruchstückhaft wahrnimmt, an sich vorüberziehen.<sup>15</sup> Ein Mann voller Selbstzweifel, latenter Schuldgefühle, desorientiert in einer Welt, die sich gegen ihn verschworen zu haben scheint: „Die Leute glauben, dass ich’s getan habe“, sagt Sponer. Und dem Regisseur Froelich gelingt es, diesen Verdacht zu nähren. Jedenfalls suggeriert Sponers Verhalten, dass er Mortimer erschossen hat.

Dieser Eindruck wird aber auch durch die Ausstrahlung des Hauptdarstellers ge- stützt: Adolf Wohlbrück spielt ihn als einen Mann, der sich seiner nicht sicher ist. „Bei allem, was er tut, bleibt stets eine gewisse moralische Ambivalenz; immer erscheint er im Zwielficht. [...] Jeder Schritt scheint schon von Vergeblichkeit be- stimmt, oft auch von einer Unausweichlichkeit der Schuld“, schreibt Georg Seeß- len in einem Porträt des Schauspielers.<sup>16</sup>

**Flackernde Scheinwerfer und Gesichter im Schatten.** Der Stil des zu zwei Dritteln nachts spielenden Films ist geprägt von kontrastreichen Licht/Schat- ten-Bildern. Vorbeihuschende, flackernde Autoscheinwerfer, Leuchtreklamen, die sich auf nassem Asphalt spiegeln, spärlich beleuchtete Hotelzimmer, in denen die Gesichter der Protagonisten verschattet sind, schaffen eine narko- tische Atmosphäre, in der die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Einbildung verwischen. Dies wird verstärkt durch eingestreute Sequenzen, die die Hallu- zinationen des Taxifahrers und seine Angst vor Entdeckung wiedergeben. Vor Hochglanzaufnahmen eines sonnigen Riviera-Strandes schieben sich Bilder ei- ner erregten Meute, die ihre verzerrt von unten aufgenommenen Köpfe hämisch lachend in Zeitungen steckt.

<sup>14</sup> *Film-Kurier*, 22.10.1935.

<sup>15</sup> Sponer erscheint so als früher Kollege Travis Bickles aus Martin Scorseses *TAXI DRIVER* (1976).

<sup>16</sup> Georg Seeßlen: *L'Homme fatale. Die Verführung der Melancholie: Der Schauspieler Adolf Wohlbrück und seine Filme.* In: *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945.* Hg. v. Christian Cargnelli und Michael Omasta. Wien 1993, S. 31.

Die Presse würdigte die ungewöhnliche visuelle Handschrift des Films und entdeckte in ihm einen neuen Krimi-Typ: „Man verzichtet auf die rohe, rein stoffliche Spannung, man sucht psychologische Vertiefung, man seziert, man analysiert die Irrungen und Wirrungen des menschlichen Herzens, die zu dem Kriminalfall führen. Nicht der allwissende Detektiv ist mehr die Hauptfigur, sondern der Täter mit seiner zwiespältigen Seele, der irrende, der gehetzte Mensch, der aus irgendwelchen Gründen in ein Verbrechen hineintaumelt und manchmal einer, der in verbrecherische Geschehnisse verstrickt wird, ohne dass er es will, aus einem dunklen Trieb des Gefühls heraus.“<sup>17</sup>

Es gab aber auch Einwände: „Froelich steigert das Atmosphärische, bemüht sich um Schaffung spukhaften Fluidums moderner Kriminalromantik. [...] Schatten und Schemen huschen vorbei. Gesichter im Halbdunkel blenden auf. Etwas übernimmt sich der Film im kaleidoskopartigen Überblenden, so dass die Irrfahrt des Chauffeurs [...] fast zu lang und unklar gerät.“<sup>18</sup>

Für die Bildgestaltung verantwortlich war der Kameramann Reimar Kuntze. Er stammte aus Berlin, arbeitete nach einer Fotografenlehre ab 1919 in Paris für die Wochenschau-Abteilung von Pathé. Zurück in Deutschland war er 1922/23 an zwei FRIDERICUS-REX-Filmen beteiligt und gehörte 1927 neben Robert Baberske und László Schäffer zum Kamera-Team von Walter Ruttmanns BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT. Bekannt war er für seine Experimentierfreudigkeit. Bei genauem Hinsehen ist zu erkennen, dass die nächtlichen Außenaufnahmen von ICH WAR JACK MORTIMER in Berlin gedreht sind: Auf den Einkaufsstraßen, die der Budapester Taxifahrer entlangkommt, sind deutsche Leuchtschriften wie „Salamander“, „Mundwasser“ und einmal sogar „Wertheim“ identifizierbar.<sup>19</sup>

Nicht von ungefähr ist ICH WAR JACK MORTIMER dem visuellen Stil der späten 1920er Jahren verpflichtet. Kuntze führte bei Carl Froelichs DIE NACHT GEHÖRT UNS (1929) ebenso die Kamera wie bei Luis Trenkers DER VERLORENE SOHN (1934), der für seine optische Qualität geschätzt wird. Die Presse erkannte und lobte die „ausgezeichnete Photographie von Reimar Kuntze, der einmal mehr künstlerische Intuition bewies, als sie aus den üblichen Filmen spricht.“<sup>20</sup>

**Atonale Kakophonien, schrilles Lachen.** Die Musik zu ICH WAR JACK MORTIMER stammt von Harald Böhmelt. Hauptthema ist ein langsamer Foxtrott in Moll, den Böhmelt den Hotelszenen unterlegt und damit eine melancholische Stimmung setzt. Die gleiche Melodie verwendet Böhmelt für das von Hilde Hildebrand ange-

<sup>17</sup> Der Kriminalfilm ist tot. Es lebe der Kriminalfilm. ICH WAR JACK MORTIMER. In: *Film-Kurier*, 15.10.1935.

<sup>18</sup> *Film-Kurier*, 22.10.1935.

<sup>19</sup> Möglicherweise handelt es sich hierbei um Material aus BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT.

<sup>20</sup> *Film-Kurier*, 22.10.1935.

stimmte Lied „Warum liebt man so die Liebe...?“ Damit hält er sich an Standards des frühen Tonfilms. Weit aus unkonventioneller und daher interessanter sind die minimalistischen Klänge, die Böhmelt den Szenen des wartenden oder durch die nächtlichen Straßen Budapests streifenden Taxifahrers unterlegt, um die Monotonie seines Arbeitslebens zu unterstreichen. Alle Register zieht er schließlich in den auf den Mord folgenden Szenen, in denen Sponer von Halluzinationen heimgesucht wird: Zu den von einem treibenden Schnittrhythmus bestimmten Bildern verwendet Böhmelt Pizzicato, Piccolo-Flöten und Xylophon, verdeutlicht mit einer atonalen Sequenz das Alptraumhafte des Geschehens, das durch schrilles Gelächter noch unterstrichen wird. Damit überforderte Böhmelt offenbar einen Teil der Kritik: „Der Komponist Harald Böhmelt tut in dem Bestreben, überhitzte Nervengespinste durch atonale Kakophonien zu charakterisieren, des Guten zu viel.“<sup>21</sup>

Dramaturgische Höhepunkte des Films werden von Böhmelt im Stil von Hollywood-Krimis der Zeit mit Fanfaren und Kesselpauken flankiert. In den Proben- und Konzertszenen, die den „Großdirigenten“ Montemayor in Aktion vor dem Orchester zeigen, wird eine symphonische Musik dargeboten, die ebenso bombastisch wie banal wirkt und damit fast ins Parodistische kippt.

Böhmelts handwerkliches Geschick und seine Vielseitigkeit zeigte sich in ganz unterschiedlichen Filmen und Genres – in Komödien wie Robert A. Stemmlers CHARLEYS TANTE (1934), Abenteuerfilmen wie Richard Eichbergs DER TIGER VON ESCHNAPUR oder dem Kriegsfilm U-BOOTE WESTWÄRTS (1941). Diese Eigenschaften ermöglichten es dem Komponisten, seine Karriere nach dem Krieg nahtlos fortzusetzen – der Normalfall unter den Fachkräften des deutschen Films.

**Der Autor Alexander Lernet-Holenia.** Die literarische Vorlage zu ICH WAR JACK MORTIMER lieferte der gleichnamige Kriminalroman des 1897 in Wien geborenen Autors Alexander Lernet-Holenia. Der Sohn eines k.u.k.-Offiziers und einer Aristokratin nahm am Ersten Weltkrieg teil und veröffentlichte Anfang der 1920er Jahre erste literarische Arbeiten.<sup>22</sup> Gefördert von Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Hermann Bahr, erhielt Lernet-Holenia 1926 den Kleist-Preis für seine im gleichen Jahr erschienene Komödie *Ollapotrida*. Stefan Zweig empfahl den Autor als Librettisten an Richard Strauß, doch die Zusammenarbeit kam nicht zustande. Ein Grund dafür könnte gewesen sein, dass Lernet-Holenia nach einer Plagiatsaffäre um eines seiner Stücke den Kleist-Preis zurückgab: Sein Ruf galt damit als beschädigt. Ein weiterer Grund war möglicherweise ein freimütiges Interview, in dem er bekannte: „Ich schreibe meine Stücke wirklich nur der Tantiemen halber, und alle jene, die ihre Stücke auch nur der Tantiemen halber schreiben, sollten sich schämen, dass

<sup>21</sup> Berliner Börsen-Zeitung, 22.10.1935.

<sup>22</sup> Siehe etwa die Gedichtbände *Pastorale* (1921) und *Kanzonnair* (1923), die beide im Leipziger Insel-Verlag erschienen.

sie's nicht ebenfalls eingestehen.“<sup>23</sup> Damit hatte er sich in den Augen seiner Förderer als seriöser Dichter disqualifiziert.

Zum Zeitpunkt des Interviews – Ende der 1920er Jahre – wandte sich Lernet-Holenia ohnehin lukrativeren Genres zu und verfasste Komödien, Krimis und Unterhaltungsromane. 1931 erschien im S. Fischer Verlag *Die Abenteuer eines Herrn in Polen*: ein im Ersten Weltkrieg angesiedelter Roman um Liebe und Pflichterfüllung – wobei letztere vorgeht. Das Buch wurde 1934 unter demselben Titel von Gustav Fröhlich mit ihm selbst und Olga Tschechowa in den Hauptrollen verfilmt. 1941 lieferte Lernet-Holenia – inzwischen Chefdramaturg der Heeresfilmstelle – den Plot für Rolf Hansens aktuelles Kriegsmelodram *DIE GROSSE LIEBE*, in dem zwischen Zarah Leander und Viktor Staal der gleiche Konflikt verhandelt wird.

Nach Lernet-Holenias erfolgreichem Debüt als Stofflieferant für die Filmindustrie mag es nahegelegen haben, ein weiteres seiner Bücher zu verfilmen. Doch bereits sein Roman *Jo und der Herr zu Pferde* (1933) landete auf der von der NS-Regierung unmittelbar nach der Machtübernahme erstellten „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ – vielleicht, weil er auf einer Idee des jüdischen Autors Leo Perutz basierte. Das gleiche Schicksal widerfuhr dem Roman *Ich war Jack Mortimer*, der im Frühjahr 1933 ebenfalls bei Fischer erschienen war und danach wieder aus den Buchhandlungen verschwand.<sup>24</sup> Immerhin konnte Lernet-Holenia, der im Ersten Weltkrieg als Dragoner gekämpft hatte, am Drehbuch des Pferdefilms *HOHE SCHULE* (1934) von Erich Engel mitarbeiten – blieb allerdings ungenannt.<sup>25</sup> Auch im Vorspann der Verfilmung von *Ich war Jack Mortimer* wird Lernet-Holenia nicht genannt und ebenso wenig im Programmheft.<sup>26</sup>

Lernet-Holenias Einschränkung als Autor war allerdings nur vorübergehend: 1934 publizierte er erfolgreich seinen nächsten Roman, *Die Standarte*, in dem er seine Erlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg verarbeitete. Danach erschienen weitere Erzählungen und Romane von ihm.<sup>27</sup> Auch konnte er seine Filmarbeit fortsetzen, wobei ihm seine Bekanntschaft mit Emil Jannings und Werner Krauss zugutekam, die in seiner Nachbarschaft am Wolfgangsee wohnten. So lieferte Lernet-Holenia u. a. den Handlungsabriss für den Bismarck-Film *DIE ENTLASSUNG* (1942).

<sup>23</sup> Zit. in *Die Literatur*, Nr. 32, 1929/30.

<sup>24</sup> Siehe hierzu *Bibliothek verbrannter Bücher*. Eine Auswahl der von den Nationalsozialisten verfeimten und verbotenen Literatur. Hg. v. Julius H. Schoeps. Hildesheim u. a. 2008, Nachweis zu A. Lernet-Holenias *Ich war Jack Mortimer* unter [http://www.verbrannte-buecher.de/?page\\_id=7](http://www.verbrannte-buecher.de/?page_id=7) (27.1.2016).

<sup>25</sup> Vgl. Gertraud Steiner Daviau: *Werkverzeichnis Alexander Lernet-Holenia*; [www.lernet-holenia.com](http://www.lernet-holenia.com) (12.1.2016).

<sup>26</sup> Vgl. *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 2368, Oktober 1935. Das Fachblatt *Der Film* fragte dazu freimütig: „Warum wird diese Quelle im Programmheft verschwiegen?“ (Nr. 42, 19.10.1935)

<sup>27</sup> Siehe etwa *Der Mann im Hut* (1937) und *Ein Traum in Rot* (1939).



**Nazis, Mitläufer und Emigranten.** Was die Biografie von Alexander Lernet-Holenia bereits andeutet, zeigt sich auch in den Lebensläufen der anderen – neben dem Kameramann Reimar Kuntze und dem Komponisten Harald Böhmelt – an ICH WAR JACK MORTIMER hauptbeteiligten Personen. An ihren Lebensläufen lässt sich die eingangs erwähnte, heterogene film- und gesellschaftspolitische Situation zur Entstehungszeit des Films genau illustrieren.

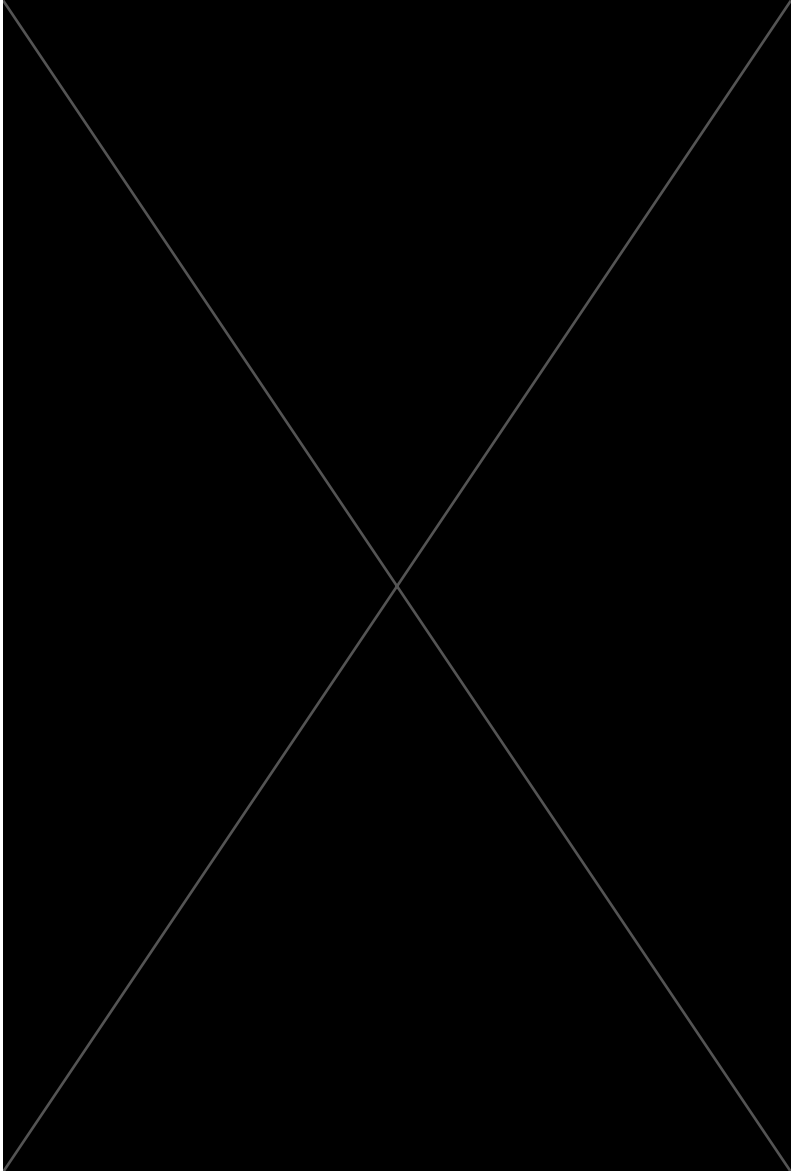
Der Produzent und Regisseur Carl Froelich hatte als Berliner Filmpionier die Geschichte des Mediums von Anfang an mit entwickelt und geprägt – als Kameramann, Cutter, Drehbuchautor, Produktionsleiter, ja selbst als Darsteller. Sein Regiedebüt gab er 1913; 1929 realisierte er den ersten deutschen Tonfilm DIE NACHT GEHÖRT UNS. Offenbar aus beruflichen Erwägungen trat er 1933 der NSDAP bei: Er übernahm zunächst die Leitung des Gesamtverbandes der Filmherstellung und Filmverwertung und wurde 1939 Präsident der Reichsfilmkammer; ein Amt, das er bis Kriegsende behielt.

Dass Froelich trotz seines Bekenntnisses zur NSDAP Pragmatiker war, zeigt sich in der Besetzung des männlichen Protagonisten von ICH WAR JACK MORTIMER. Es ist bemerkenswert, dass zweieinhalb Jahre nach Hitlers Machtübernahme und der von Goebbels betriebenen Umgestaltung des deutschen Films mit Adolf Wohlbrück ein Schauspieler für die Hauptrolle engagiert wurde, der nicht nur als „Halbjude“ galt, sondern auch „homosexuell und [ein] erbitterter Gegner des Nazi-Regimes“ war.<sup>28</sup> Wohlbrück verließ Deutschland im olympischen Sommer 1936 – vier Filme nach JACK MORTIMER. Er emigrierte über Frankreich nach England und setzte dort seine Karriere unter dem Namen Anton Walbrook fort, unterstützte deutsche Emigranten und engagierte sich in der antifaschistischen Exilbewegung.

Für Sybille Schmitz war das Jahr, in dem sie in ICH WAR JACK MORTIMER als irrlieh-ternde, desolate Ehefrau auftrat, das erfolgreichste ihrer Karriere: Nicht weniger als sechs Produktionen mit ihr kamen 1935 in die deutschen Kinos.<sup>29</sup> Und doch befand sie sich auf dem Weg in die ‚innere Emigration‘. Schmitz machte aus ihrer lesbischen Veranlagung nie ein Geheimnis. Schon deshalb musste sie im NS-Staat eine Außenseiterin bleiben. Es ist bekannt, dass sie Mitte der 1930er Jahre in Berlin einer Clique gleichgesinnter Frauen angehörte; ebenso, dass sie jüdischen Freunden half. Dass Goebbels sie, wie später von ihr behauptet, 1938 kaltstellte, ist dagegen nicht belegbar. Auch in den folgenden Jahren spielte sie weiterhin Hauptrollen, so in Hans Steinhoffs TANZ AUF DEM VULKAN (1938), in TRENCK, DER PANDUR (1940) und TITANIC (1943), beide unter der Regie von Herbert Selpin.

<sup>28</sup> Vgl. Biografie von Adolf Wohlbrück im Filmportal: [http://www.filmportal.de/person/adolf-wohlbrueck\\_102ea96f2718406e9c16cab47f74d5e2](http://www.filmportal.de/person/adolf-wohlbrueck_102ea96f2718406e9c16cab47f74d5e2) (23.1.2016). Siehe auch den Eintrag in *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Hg. v. Hans-Michael Bock. München 1984ff, Lieferung 2.

<sup>29</sup> Zu Schmitz siehe Friedemann Beyer: *Schöner als der Tod. Das Leben der Sybille Schmitz*. München 1996.



Im Hotel der einsamen Seelen: Sponer (Adolf Wohlbrück) gibt sich im Hotel als Jack Mortimer aus. Dort steht er schließlich Montemayor (Eugen Klöpfer) und dessen Noch-Ehefrau (Sybille Schmitz) gegenüber. (Deutsche Kinemathek)

Eugen Klöpfer, der Darsteller des aus Eifersucht mordenden Dirigenten, sympathisierte schon vor 1933 mit dem Nationalsozialismus. 1933 wurde er Präsidialmitglied der Reichsfilmkammer, im Jahr darauf Intendant der Berliner Volksbühne und 1935 Vizepräsident der Reichstheaterkammer und Mitglied des UFA-Verwaltungsrats. NSDAP-Mitglied wurde er aber erst 1937. Er spielte in prominenten Filmen wie Veit Harlans *JUD SÜSS* (1940) und *DIE GOLDENE STADT* (1942), Herbert Maischs *FRIEDRICH SCHILLER* (1940) und Paul Verhoevens *PHILHARMONIKER* (1942/44). Bevorzugt verkörperte er Autoritätsfiguren, die für die „alte Ordnung“ standen. Von heutigen Zuschauern mögen Klöpfers Männerfiguren als Träger der „reinen Lehre“ im Sinne der NS-Ideologie verstanden werden – etwa in *DIE GOLDENE STADT*, wo er als Gutsbesitzer für die Blut-und-Boden-Ideologie steht und den Selbstmord seiner Tochter in Kauf nimmt, die ihre Ehre verloren hat. Doch Strenge und Starsinn seiner Figuren machte diese für das damalige Publikum nicht unbedingt zu Sympathieträgern. Sie können vielmehr als Gegenentwurf zu jener Dynamik und Modernität gelesen werden, die der Nationalsozialismus für sich in Anspruch nahm.

Am Schluss von *ICH WAR JACK MORTIMER* wird dieser von Klöpfer gespielte Mörder entlarvt, doch die psychischen Abgründe der handelnden Figuren, ihre Ängste, ihr Versteckspiel, ihre Maskierungen und Fluchtversuche sind damit nicht aus der Welt. Insofern entzieht sich der Krimi zu einem gewissen Grad dem Ordnungsverlangen des NS-Staates, in dem er entstanden war und in dem er in den Kinos lief. Auch deshalb, weil der Film weder ideologisch noch ästhetisch noch auf der Ebene der beteiligten Personen konform war, erhielt er kein Prädikat.

1952 wurde der Stoff von *Ich war Jack Mortimer* unter dem Titel *ABENTEUER IN WIEN* von Emil Edwin Reinert erneut verfilmt.<sup>30</sup> Mit Gustav Fröhlich und Cornell Borchers in den Hauptrollen wird nun das Schicksal von Kriegsheimkehrern erzählt: „Gebrochene, entwurzelte Charaktere auf der Flucht vor der Vergangenheit.“<sup>31</sup> *ABENTEUER IN WIEN* ist eine amerikanisch-österreichische Koproduktion in der Nachfolge von *THE THIRD MAN* (1949) und ein atmosphärisch ebenso dichter, gelungener Film Noir, der ebenso die Wiederentdeckung verdient hat wie *ICH WAR JACK MORTIMER*.

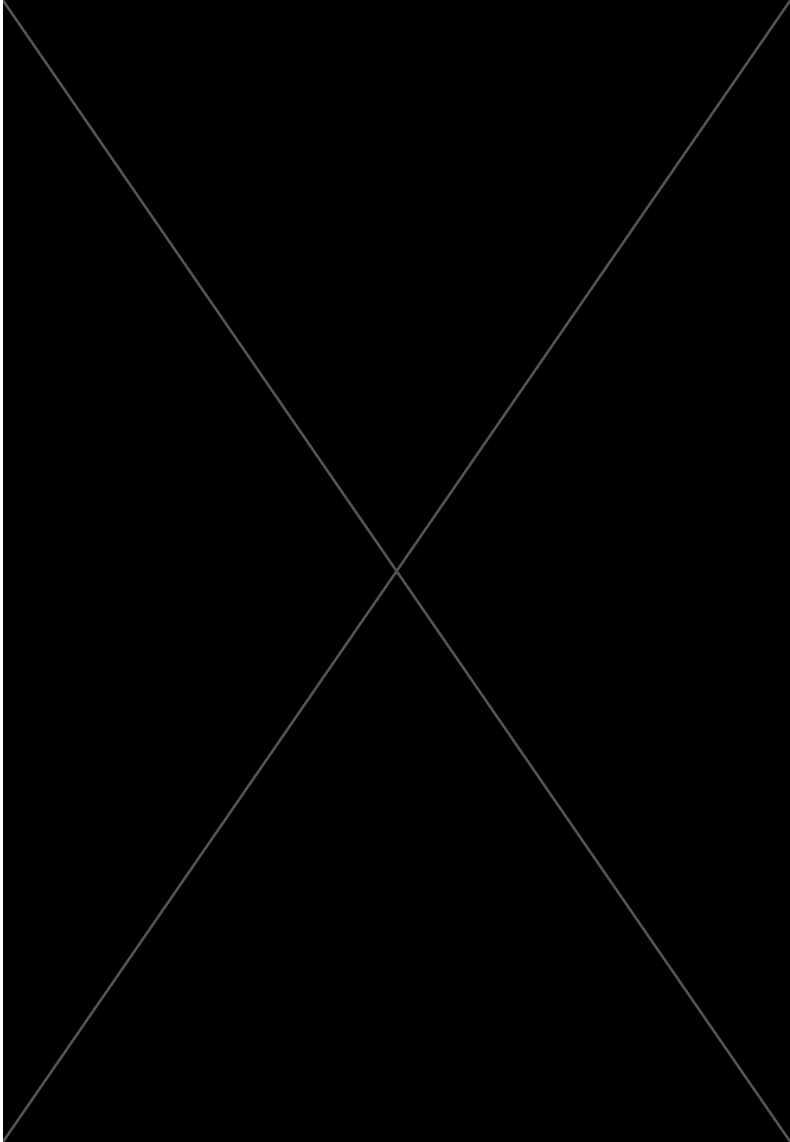
#### **ICH WAR JACK MORTIMER**

Deutschland 1935 / Regie und Produktion: Carl Froelich / Drehbuch: Thea von Harbou und Robert A. Stemmle nach dem gleichnamigen Roman von Alexander Lernet-Holenia (1933) / Kamera: Reimar Kuntze (ungenannt: Benno Stinauer, Alexander Schmolli) / Bauten: Franz Schroedter (ungenannt: Robert Bahr) / Kostüme: Edwin Stempel, Fritz Schilling, Elise Bollenhagen, Max Patyna, Bruno Cieslewicz / Musik: Harald Böhmelt / Ton: Hans Grimm / Schnitt: Gustav Lohse / Darsteller: Adolf Wohlbrück (Fred Sponer), Sybille Schmitz (Winifred Montemayor), Eugen Klöpfer (Dirigent Pedro Montemayor), Marieluise

<sup>30</sup> Als DVD erschienen in der Edition Film und Text, hg. v. Filmarchiv Austria.

<sup>31</sup> *Der Standard*, Wien, 17.9.2008.

Claudius (Marie Polikow), Max Gülstorff (ihr Vater), Maria Loja (ihre Mutter), Hilde Hildebrand (Daisy), Heinz Salfner (Daisys Freund Andrassy), Jochen Hauer (Taxifahrer Doering), Georg A. Profe (Jack Mortimer) u. a. / Produktionsfirma: Carl Froelich-Film GmbH / Produktionsleitung: Friedrich Pflughaupt, Rolf Hansen / Regieassistent: Rolf Hansen / Zensur: B.40376 v. 15.10.1935, Jugendverbot, 5 Akte, 2.332 m, 85 Minuten / Uraufführung: 17.10.1935, Hamburg; 21.10.1935, Berlin, Capitol  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 2.171 m, 79 Minuten



Auf dem Tablett serviert: Die erfundene Stadt im Urwald. Plakat zu DONOGOO  
TONKA (1936)

**Christian Rogowski**

## **„Ein blühender Unsinn“**

### **Irrungen, Wirrungen in Reinhold Schünzels Komödie DONOGOO TONKA (1936)**

**Wiederentdeckt 213, 16. Mai 2014**

Eine in Paris spielende Satire über einen Wissenschaftler, der von Scharlatanen, Spekulanten und leichtgläubigen Glücksrittern irreführt wird; eine Geschichte von Menschen, die sich die Wirklichkeit nach eigenem Belieben zurechtzimmern, die Gier der anderen ausnutzen, Sehnsüchte manipulieren und schließlich – durchaus größtenwahnsinnig – die Grenze zwischen Illusion und Realität glatt eibebnen: Das ist Reinhold Schünzels Komödie DONOGOO TONKA, der erste Film des erfolgreichen Regisseurs, nachdem er 1935 mit AMPHITRYON ein Monument der Ironie und des uneigentlichen Sprechens geschaffen hatte.

Am 29. Januar 1936 macht sich ein emsiger Tagebuchschreiber folgende Notizen: „Abends Film. DONOGOO TONKA mit der Ondra. Eine lustige Sache. Mit ernstem Hintergrund. [...] Viel noch mit Magda und Maria gelacht.“<sup>1</sup> Offensichtlich haben die komödiantischen Künste der allseits beliebten Anny Ondra wieder einmal für allgemeine Heiterkeit gesorgt. Wenige Wochen zuvor, am 17. Dezember 1935, als Regisseur Reinhold Schünzel noch voll mit der Arbeit an DONOGOO TONKA beschäftigt war, hatte sich derselbe Schreiber großzügig gezeigt und in einem knappen Vermerk „Schünzel nochmals als Regisseur zugelassen“.<sup>2</sup> Der Herr, der es sich leisten kann, so ausgelassen und jovial zu sein, ist kein geringerer als Joseph Goebbels, in seiner Eigenschaft als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda uneingeschränkter Herrscher darüber, was und wer auf den Leinwänden im Deutschen Reich erscheinen darf.

Schünzels Film ist in der Tat eine durchaus „lustige Sache mit ernstem Hintergrund“ – allerdings auf eine vielleicht etwas andere Art als von Goebbels gemeint. Am 15. September 1935 sind auf einem eigens in Nürnberg einberufenen Parteitag die sogenannten „Nürnberger Gesetze“ verabschiedet worden, die den Deutschen jüdischer Abstammung grundlegende bürgerliche Rechte absprechen. Am 15. November 1935 verkündet Goebbels mit sichtlicher Genußtuung, die Reichskulturkammer, in der alle Kulturschaffenden zwangsweise organisiert sind, sei nunmehr „judenrein“. Am 1. Januar 1936 treten die „Nürnberger

<sup>1</sup> Joseph Goebbels: *Die Tagebücher*. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands herausgegeben von Elke Fröhlich. München 1998–2006. Teil I. Aufzeichnungen 1923–1941. Bd. 3/I. April 1934 – Februar 1936, S. 370.

<sup>2</sup> Ebd., S. 349.

Gesetze“ in Kraft. Für Schünzel, der in der Logik dieser Gesetzgebung wegen seiner jüdischen Mutter als „Halbjude“ gilt, bedeutet dies, dass ihm just während der Dreharbeiten zu DONOGOO TONKA, die sich von Mitte November 1935 bis zur Jahreswende erstrecken, gleichsam der Boden unter den Füßen entzogen wird. Von nun an ist Schünzel praktisch vollkommen von der persönlichen Willkür des Joseph Goebbels abhängig. Im April 1937, noch vor der Premiere seines Films LAND DER LIEBE, flüchtet Schünzel aus Nazi-Deutschland. Vor diesem Hintergrund erscheint die Komödie DONOGOO TONKA, die sich mit ihren Irrungen und Wirrungen so unbeschwert geriert, als ein durchaus rätselhaftes Werk, in welches sich Widersprüche und Ungereimtheiten eingeschrieben haben.

**Von St. Pauli nach Babelsberg.** Den meisten Menschen ist Reinhold Schünzel heute vor allem als Schauspieler in Erinnerung. 1888 in Hamburg-St. Pauli geboren, macht er zunächst eine kaufmännische Ausbildung, arbeitet in Berlin, Bremen und Hamburg u. a. für den Scherl-Verlag, kommt 1905 über Statistenrollen zum Theater, tingelt ab 1912 in Varieté-Truppen über die Lande und arbeitet in Provinztheatern.<sup>3</sup> Von 1916 an übernimmt er kleine Filmrollen, versucht sich ab 1918 auch als Regisseur von kurzen Filmkomödien. Neben Conrad Veidt und Anita Berber gehört er ab 1918 zur Kerntruppe von Richard Oswalds Serie von sogenannten Sitten- oder Aufklärungsfilmern; besonders bekannt ist sein Auftritt als Franz Bollek, skrupelloser Erpresser des von Veidt verkörperten homosexuellen Geigers Paul Körner in ANDERS ALS DIE ANDERN (1919). Als schmiegiger Staatsminister de Choiseul brilliert Schünzel in Ernst Lubitschs historischem Kostümdrama MADAME DUBARRY (1920). In der Folge ist Schünzel als Darsteller in zahllosen Genrefilmern der Stummfilmzeit auf negative Figuren abonniert – er spielt Schurken, Schieber, zwielichtige Lebemänner und Kriminelle. Der Übergang zum Tonfilm ist für Schünzel kein Hindernis; u. a. ist er 1931 in G.W. Pabsts umstrittener Verfilmung der *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht als korrupter Polizeichef Tiger Brown zu sehen und zu hören. Zweimal, 1920 und 1926, gründet er eigene, allerdings kurzlebige, Produktionsfirmen.<sup>4</sup>

Wie kaum ein anderer verkörpert Schünzel die hektische Betriebsamkeit und Wendigkeit des Kinos der Weimarer Republik. Als Drehbuchautor, Produzent, Regisseur und Darsteller – oft in Personalunion vereint – wird er später treffend als eine Art „Ein-Mann-Filmindustrie“ bezeichnet.<sup>5</sup> Schünzel zeichnet

<sup>3</sup> Zur Karriere siehe Jörg Schöning: Zur Biografie. In: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobson, Jörg Schöning (Hg.): *Reinhold Schünzel: Schauspieler und Regisseur*. München 1989, S. 50–63. Siehe auch das Presseheft zur DVD-Veröffentlichung des biografischen Films BEIM NÄCHSTEN SCHUSS KNALLT ICH IHN NIEDER (D 1995, R: Hans-Christoph Blumenberg).

<sup>4</sup> Jörg Schöning: Reinhold Schünzel: Bonvivant und Guerillero. In: CineGraph (Hg.): *Die deutsche Filmkomödie vor 1945. Kaiserzeit, Weimar, Nationalsozialismus*. München 2005, S. 44–45.

<sup>5</sup> Rolf Aurich: Lachen mit Sondererlaubnis. Reinhold Schünzel. In: Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hg.): *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*.

verantwortlich für einige der wichtigsten Komödien der späten Stummfilm- und frühen Tonfilmzeit – im Stummfilm meist auch in der Hauptrolle – wie etwa HALLO CAESAR! (1926), DER HIMMEL AUF ERDEN (1927) und HERKULES MAIER (1928).

Als „erfolgreichster Komödienspezialist“<sup>6</sup> der Ufa führt Schünzel zwischen 1931 und 1936 Regie in insgesamt zwölf Tonfilmkomödien, darunter DER KLEINE SEITENSPRUNG (1931), VIKTOR UND VIKTORIA (1933) und DIE ENGLISCHE HEIRAT (1934), für die er meist auch die Drehbücher schreibt und die für den internationalen Markt zum Teil in zwei Sprachversionen auf deutsch und französisch produziert werden. Zunächst scheint Schünzel den Übergang von der Weimarer Republik zur völkischen Diktatur mühelos zu bewältigen; in seinen Filmen ist wenig zu spüren von den radikalen Umbrüchen in der Politik und in den Produktionsbedingungen. Vielmehr gelingt es ihm, etwas von der urbanen Weltoffenheit und dem sprühenden Witz der Jahre 1919 bis 1932, die von den Nazis als „Systemzeit“ diffamiert werden, in die Frühphase des „Dritten Reichs“ hinüber zu retten.

Trotz seiner prekären Situation als Künstler, der nur mit Sondergenehmigung arbeiten darf, steht Schünzel im Sommer 1935 als Regisseur auf der Höhe seines Ruhmes. Im Juni des Jahres schreibt Oskar Kalbus in seinem Buch über *Das Werden deutscher Filmkunst* begeistert über Schünzel: „Er nimmt mit der Linken von Lubitsch, mit der Rechten von Eisenstein und mit beiden von René Clair.“<sup>7</sup> Das ist hoch gegriffen und in sich durchaus widersprüchlich, sind die angeführten Maßstäbe doch miteinander kaum vereinbar: Steht Lubitsch für eine subversive, respektlos-anzügliche Komik, so scheint mit Eisenstein filmische Experimentierfreude im Dienste einer politischen Ideologie gemeint, während Clair eine spielerisch-musikalische Beschwingtheit signalisiert. Als Kalbus diese überschwänglichen Lobesworte zu Papier bringt, arbeitet Schünzel gerade an dem Film, der in der deutschen Filmgeschichtsschreibung als sein Meisterwerk gilt, AMPHITRYON mit Willy Fritsch und Käthe Gold, der im Juli 1935 mit großem Erfolg Premiere feiert. Goebbels allerdings findet an dem Film wenig Gefallen („typisch Ufa. Verkitscht“) – er lehnt ihn als „Konglomerat von widersprechenden Stilelementen“ ab.<sup>8</sup> Noch hat Goebbels andere Sorgen im Hinblick auf die „Judenfrage“, um sich allzusehr mit Schünzel zu beschäftigen: Am 19. Juli 1935, einen Tag nach der öffentlichen Premiere von AMPHITRYON, verzeichnet Goebbels in seinem Tagebuch einen „Krawall am Kurfürstendamm. Juden verprügelt“ und fügt pikiert hinzu: „Auslandspresse dröhnt ‚Pogrom‘.“<sup>9</sup> Aus der Sicht eines anderen Tagebuchschreibers, des jüdischen Romanistikprofessors Viktor Klemperer in Dresden, sieht dies so aus: „Die Judenhetze

Frankfurt 1992, S. 350–355, hier S. 350.

<sup>6</sup> Hans-Christoph Blumenberg: Beim nächsten Kuß knall ich ihn nieder! In: *Focus*, Nr. 44, 31.10.1994, S. 45–46.

<sup>7</sup> Oskar Kalbus: *Vom Werden deutscher Filmkunst. Band 2. Der Tonfilm. Altona-Bahrenfeld 1935*, S. 62.

<sup>8</sup> Goebbels: *Tagebücher*, 13.7.1935, Teil I, Bd. 3/I, S. 261.

<sup>9</sup> Ebd., S. 263.



und Pogromstimmung wächst Tag für Tag. Der *Stürmer*, Goebbels' Reden („wie Flöhe und Wanzen vertilgen!"), Gewalttätigkeiten in Berlin, Breslau und gestern auch hier. [...] Ich rechne wahrhaftig damit, daß man mir das Häuschen einmal anzündet und mich totschießt.“<sup>10</sup>

Dessen ungeachtet sorgen Schünzels Filme einstweilen bei der Ufa immer noch für volle Kassen und bringen dem Deutschen Reich begehrte Auslandsdevisen ein. Und Schünzels Arbeiten werden mit dem Etikett „ein Film von Reinhold Schünzel“ beworben – eine Art Markenzeichen, das einem Qualitätsversprechen gleichkommt und das auch im Vorspann von *DONOGOO TONKA* erscheint.

**Tempo und Temperament.** *DONOGOO TONKA*, zwischen November 1935 und Januar 1936 mit einem Budget von 970.300 Reichsmark in zwei Versionen auf deutsch und französisch gedreht,<sup>11</sup> folgt unmittelbar auf *AMPHITRYON* und wird am 24. Januar 1936 im Berliner Gloria-Palast vom Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen: „Es gibt strahlende Laune mit der entsprechenden Zahl von Vorhängen.“<sup>12</sup> Ein Großteil der Presse ist ebenfalls von dem Film angetan. So konstatiert die *Deutsche Allgemeine Zeitung*, „daß es einer der heitersten und frechsten Filme ist, die wir je sahen“, bei dem „die überschäumenden Lebenselixiere Tempo und Temperament auf der ganzen Linie garantieren.“<sup>13</sup>

Schünzels Drehbuch basiert, so der Vorspann, auf „einem Werk von Jules Romains“. Der französische Schriftsteller Jules Romains (1885–1972) hatte 1920 einen experimentellen satirischen Roman mit dem Titel *Donogoo Tonka ou Les miracles de la science* (Donogoo Tonka oder die Wunder der Wissenschaft) veröffentlicht, der noch im selben Jahr in deutscher Übersetzung herauskam.<sup>14</sup> Der philosophisch und naturwissenschaftlich ausgebildete Autor Romains arbeitete im Umkreis der Pariser literarischen Avantgarde und entwickelte ausgehend von utopisch-sozialistischen Ideen das Konzept des „Unanimismus“ – eine Theorie, welche unpersönliche, funktional-strukturelle Kollektivkräfte (anstatt einzelne, autonom handelnde Menschen-Subjekte) als die eigentlichen Motoren geschichtlicher Umwälzungen begreift. Vor diesem Hintergrund liest sich der

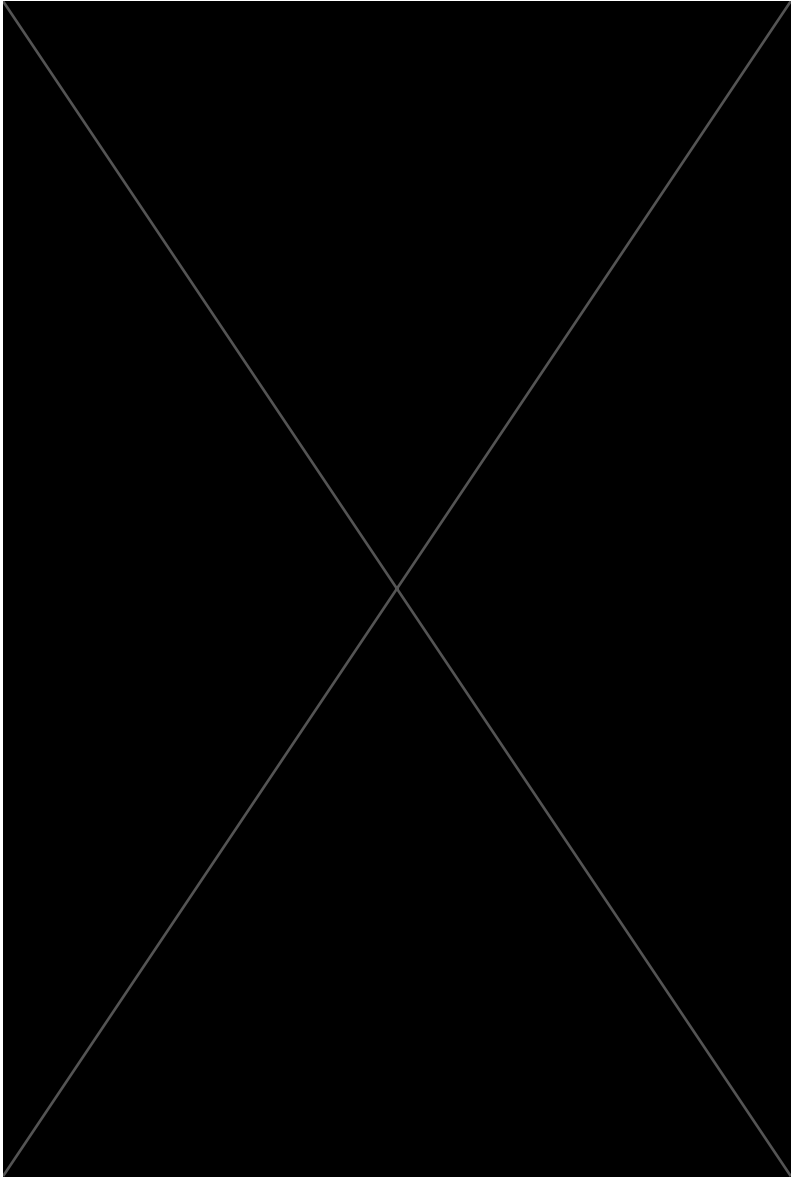
<sup>10</sup> Eintrag vom 21.7.1935. In: Viktor Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1941*. Berlin 1995, S. 209.

<sup>11</sup> Vgl. Chris Wahl: *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München 2009, S. 270.

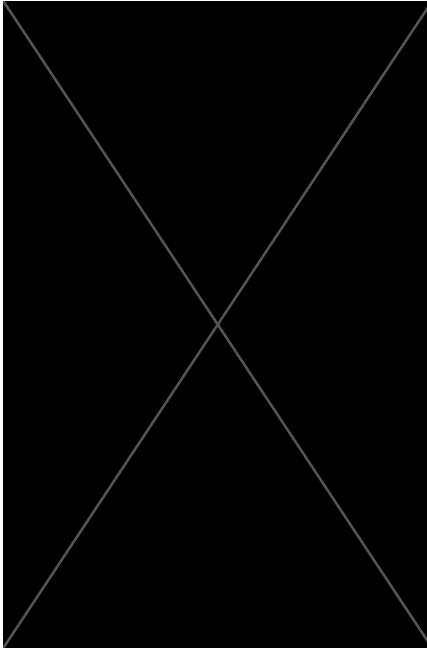
<sup>12</sup> –en.: *DONOGOO TONKA*. Uraufführung im Gloria-Palast. In: *Berliner Morgenpost*, Nr. 23, 26.1.1936.

<sup>13</sup> Chr. O. Frenzel: *DONOGOO TONKA*. Ufa-Tonfilm – Gloria-Palast. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 42, 25.1.1936.

<sup>14</sup> Jules Romains: *Donogoo Tonka ou Les miracles de la science*. Conte cinématographique. Paris 1920. Auf Deutsch: *Donogoo-Tonka, oder, Die Wunder der Wissenschaft. Eine Filmgeschichte*. Übersetzt von Dora Mitzky. München 1920.



Erst hinter Gittern, dann unter der Haube: Josette (Anny Ondra) und Pierre (Viktor Staal) beim Psychiater Rufisque (Paul Bildt) (Deutsche Kinemathek / Horst von Harbou)



Der Buchumschlag der deutschen Übersetzung von *Donogoo-Tonka, oder Die Wunder der Wissenschaft* von 1920.

Roman *Donogoo Tonka* als ein Versuch, derartige „unanimistische“ funktionale Prozesse in humorvoller Weise darzustellen.

Schünzel mag auf den Stoff durch die Dramenfassung des Romans aufmerksam gemacht worden sein, von Romain selbst erstellt, im Oktober 1930 in Paris erfolgreich aufgeführt und ein Jahr darauf ins Deutsche übertragen.<sup>15</sup> Walter Mehring schreibt über die Vorführung des Theaterstücks in Paris: „Dieser überaus reizende, hochsatirische Bilderbogen entblättert sich Abend für Abend vor ausverkauftem Hause im Théâtre Pigalle des Herrn Rothschild [...]: Präzisionsarbeit, mit stärkstem Tempo und dabei immer federleicht. Mit dieser Aufführung spielt sich das pariser Theater in den Vordergrund der europäischen Bühnen. Es ist moderner als alles, was man seit langem in

Paris sah [...].“<sup>16</sup> Mit seinen 24 kaleidoskopischen „Bildern“ und Dutzenden von Figuren hat die breit angelegte Dramenfassung allerdings ebenso wenig wie der ursprüngliche Roman mit Schünzels straff gestaltetem Film gemeinsam.

Interessanterweise ist die Romantextvorlage als „*Conte Cinématographique*“, also als eine Art Stummfilmszenario, angelegt: In den Erzähltext sind Textkästchen im Stile von Zwischentiteln eingefügt, auf denen die Äußerungen der Figuren sowie Orientierungsinformationen gegeben werden. Trouhadec, ein Pariser Wissenschaftler, dessen Karriere von der angeblichen Entdeckung von „Donogoo Tonka“, einer mysteriösen, von Goldquellen umgebenen Stadt in Südamerika, profitiert hat, gerät in Bedrängnis, als der Irrtum bzw. Schwindel aufzufliegen droht. Rufisque, ein mit ungewöhnlichen Experimentiermethoden arbeitender Psychiater, hilft einem jungen arbeitslosen Mann, Pierre Lamendin, aus seiner

<sup>15</sup> Jules Romain: *Donogoo: un prologue, trois parties et un épilogue*. Paris 1930. Deutsch von Berta Zuckerkandl-Szeps unter dem Titel *Donogoo, 1 Prolog, 3 Teile, 1 Epilog*. Wien 1931.

<sup>16</sup> Walter Mehring: *Donogoo oder die Wunder der Regielosigkeit*. In: *Die Weltbühne*, Nr. 50, 9.12.1930, S. 870–872, hier S. 871.

Krise, indem er diesem eine aberwitzige Zufallsaufgabe stellt. Diese führt Pierre zu Trouhadec, und Pierre kommt dem bedrängten Wissenschaftler zu Hilfe: Er gründet eine Firma, die ein Expeditionsunternehmen für verschiedene Gruppen von Abenteurern und Freibeutern finanziert, die ihrerseits losziehen, um aus dem Schwindel eine Realität zu machen. Die nicht existierende Stadt wird kurzerhand gegründet und zur allgemeinen Überraschung zu einem vollen Erfolg. Schünzels Drehbuch übernimmt diese zentralen Motive, weicht aber ansonsten stark von der Romanvorlage von Jules Romains ab.

Hauptzielscheibe der an dadaistische Spielereien erinnernden Satire im Roman ist die Eigendynamik von Kommunikationsstrukturen in der Verzahnung von Wissenschaftsbetrieb und allgemeiner Kultur: Ist erst einmal ein Gerücht in die Welt gesetzt – wie das von der Existenz einer sagenhaften Stadt – dann nehmen die Dinge in rasendem Tempo ihren eigenen Lauf. Romains nimmt hier sozusagen die kaum mehr kontrollierbare Dynamik der heutigen „sozialen Medien“ vorweg, man denke an die virenhafte elektronische Verbreitung von „memes“, falschen bzw. irreführenden Vorstellungen. Trouhadec, der vermeintliche Entdecker der Stadt, wird zum Volkshelden und zum Gründer eines „Kultes des wissenschaftlichen Irrtums“ – auch nicht-existente „Ursachen“, so der weit ausladende Roman, zeitigen somit durchaus konkrete „Wirkungen“.

Der satirische Stoff mit seinen vielen Irrungen und Wirrungen mag Schünzel aus den unterschiedlichsten Gründen für eine Umsetzung als Filmkomödie gereizt haben. In gewisser Weise füllt Schünzel bereits seit Mitte der 1920er Jahre die Lücke, die in der deutschen Filmindustrie im Bereich der Komödie durch Ernst Lubitschs Weggang nach Hollywood entstanden war. So wird denn sein Schaffen auch gelegentlich mit dem von Lubitsch verglichen.<sup>17</sup> Schünzels Tonfilmkomödien der frühen bzw. mittleren 1930er Jahre gelten in der deutschen Filmgeschichtsschreibung allgemein als löbliche Ausnahmen in einer Filmlandschaft, die durch den Massenexodus von aus rassischen oder politischen Gründen verfolgten Filmschaffenden künstlerisch zunehmend verödete. Geschätzt werden von Filmhistorikern besonders Schünzels Ironie sowie seine Fähigkeit, mittels verbaler und visueller Zweideutigkeiten und Anspielungen immer wieder Kritik am nationalsozialistischen Staat in seinen Filmen unterzubringen und so auf ebenso subtile wie intelligente Weise die Filmzensur zu unterlaufen.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Siehe z. B. Thomas Brandlmeier: Der Regisseur. In: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobson, Jörg Schoening (Hg.): *Reinhold Schünzel: Schauspieler und Regisseur*. München 1989, S. 25–35.

<sup>18</sup> Siehe etwa die Ausführungen zu Schünzels Filmen nach 1933 in Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München, Wien 1992, S. 270–274, 333. Karsten Witte bemerkt zu AMPHITRYON, dass die „Balance zwischen Ernst und Parodie [...] keine Eindeutigkeit“ erlaube und dass Schünzel auf „Entzauberung“ setze. Karsten Witte: Film im Nationalsozialismus. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 119–170, hier S. 126.

Allerdings ist von einer derart subversiven Intelligenz in DONOGOO TONKA wenig zu sehen. Die damals recht neuartige Technik, mittels derer die Schauspieler vor projizierten bewegten Filmbildern agieren, wird z. B. recht nachlässig gehandhabt. So springt Pierre einmal aus einem fahrenden Taxi, ohne dass durch Anhalten der Rückprojektion klargestellt worden wäre, dass das Taxi zum Stillstand gekommen ist. Ob derartige Verletzungen von filmischer Logik und Konventionen der Glaubwürdigkeit tatsächlich als „bewußte Schlamperei“ und somit als Indizien einer „maskierten Opposition“ zu werten sind, mag dahingestellt sein.<sup>19</sup> Denkbar ist eher, dass Schünzel mit diesem Film eine mehr oder weniger hastig zusammengezimmerete Routinearbeit abliefern, um dem gängigen Publikumsgeschmack zu entsprechen. In der zeitgenössischen Presse wird zwar der Erfolg betont: „Das Publikum schien entzückt von dem Feuerwerk und spendete begeisterten Beifall“.<sup>20</sup> Andererseits kommen auch Vorbehalte zum Ausdruck: „Was in ΑΜΦΙΤΡΥΟΝ herrlich durchgeführt war, hier wird stilvoller Witz für lange Strecken zum Klamauk.“<sup>21</sup>

Vor allem die zeitlichen Abläufe der Handlung werden im Film mit geradezu grotesker Nachlässigkeit gehandhabt: Vermeintlich folgt Josette ihrem Pierre nach nur einigen Tagen von Paris nach Brasilien, findet dort dann aber bereits eine funktionierende Bahnlinie vor, die sie in die florierende Goldgräberstadt Donogoo Tonka befördert, wo es schon einen Bahnhof, ein Hotel und ein Wirtshaus gibt. Derartige zeitliche Unstimmigkeiten ergeben in der Tat eine „große Hetz“ und einen „blühenden Unsinn“.<sup>22</sup> Angesichts der unbekümmerten Unlogik des Films bemängelt der Rezensent der *Berliner Volks-Zeitung* seinerseits in regimiskonformem Tonfall einen Mangel an „Substanz“ und „positiver Moral, die das deutsche Filmpublikum nun einmal wünscht“.<sup>23</sup> Der Schreiber kreidet das freilich nicht Schünzel, sondern der französischen Vorlage an.

**Blonde „Knallbonbonkomik“.** Gibt es vielleicht zu denken, dass sich Goebbels trotz seiner allgemeinen Abneigung gegenüber Schünzel gerade über diesen Film offenbar herzlich amüsiert hat? In der Tat erweckt DONOGOO TONKA mitunter den Anschein, als würden hier einige im NS-Staat gängige reaktionäre und völkische Denkmuster bedient und untermauert. Es bleibt letztlich unklar, ob dies zum Teil unbewusst in einer Art Selbstzensur geschieht, ob die Anhäufung von teils nachlässig gehandhabten abwegigen Klischees in durchweg ironischer Brechung zu lesen ist, oder aber ob eine Absicht vorliegt, sich bis zu einem gewissen Grade bei

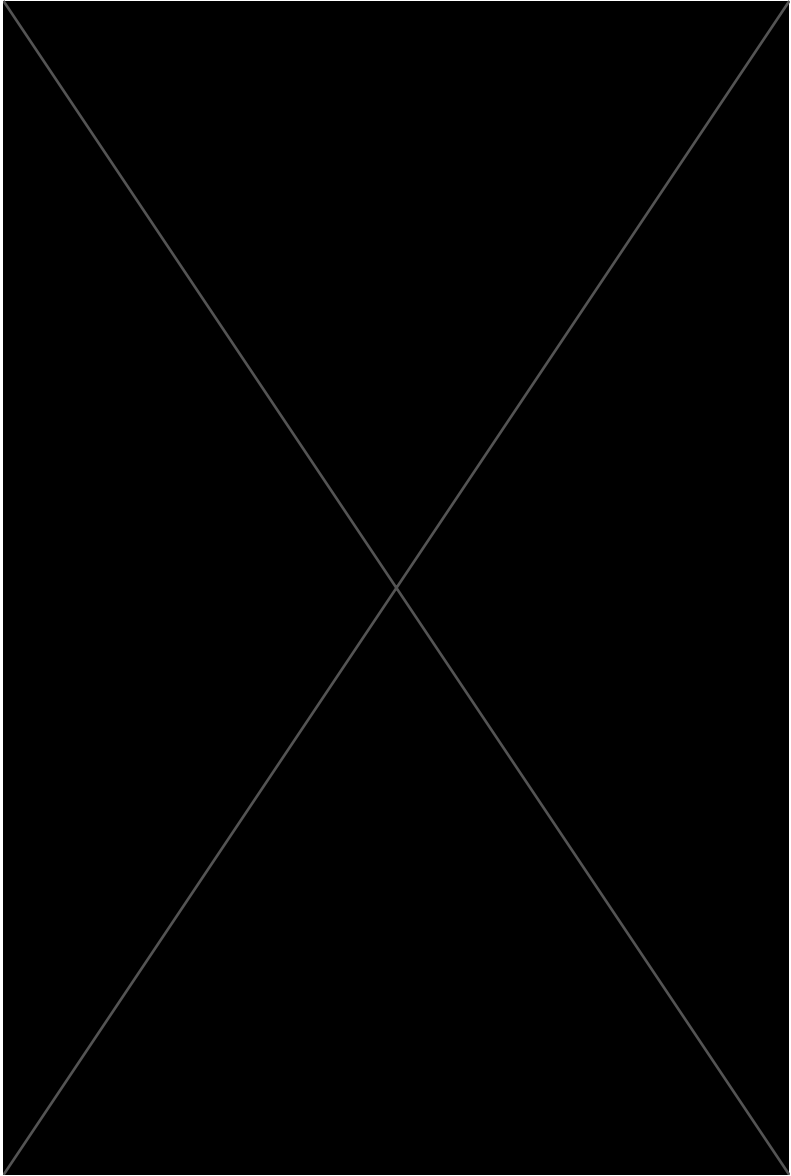
<sup>19</sup> So Brandlmeier: *Der Regisseur*, S. 31 und 34.

<sup>20</sup> S-k.: DONOGOO TONKA. Im Gloria-Palast. In: *Film-Kurier*, Nr. 21, 25.1.1936.

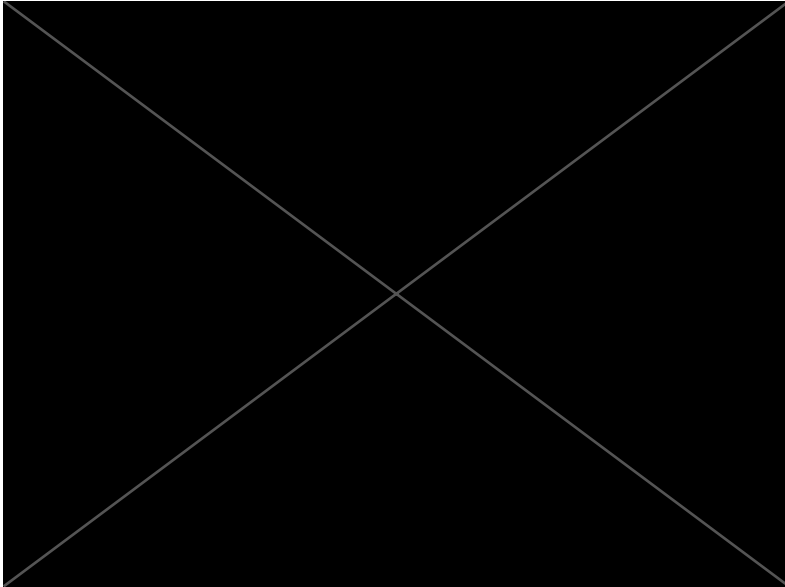
<sup>21</sup> v. d. D.: DONOGOO TONKA – Ein Schünzel-Film. Große Hetz im Gloria-Palast. In: *B.Z. am Mittag*, Nr. 22, 25.1.1936.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> beck: DONOGOO TONKA. Gloria-Palast. In: *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 43, 25.1.1936.



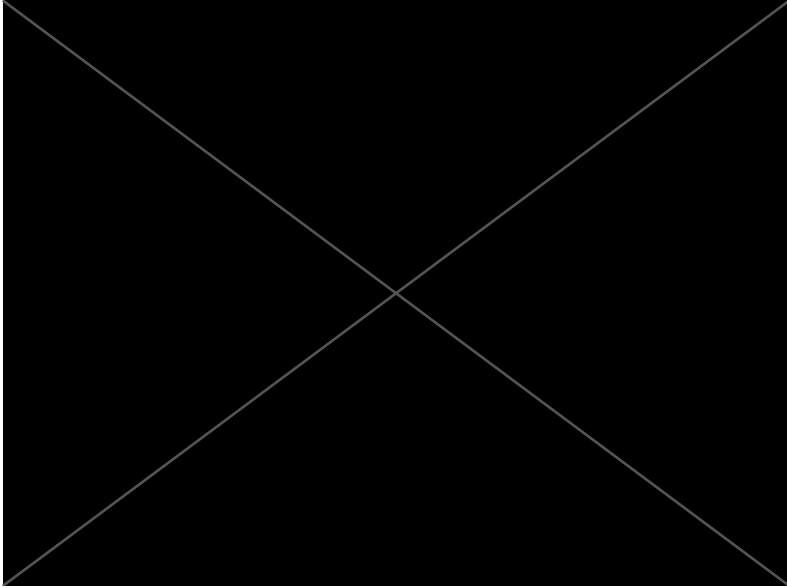
Wer wird denn hutlos in die Seine springen? Pierre (Viktor Staal) überlegt es sich anders und Josette (Anny Ondra) bezirzt Professor Trouhadec (Heinz Salfner). (Deutsche Kinemathek / Horst von Harbou)



Gemeinsam überzeugen Josette (Anny Ondra) und Pierre (Viktor Staal) den windigen Bankier Margajat (Aribert Wäscher) mit seiner Sekretärin (Tine Schneider) vom ganz großen Geschäft. (Deutsche Kinemathek / Horst von Harbou)

den nationalsozialistischen Obrigkeiten anzubiedern und einem „gleichgeschalteten“ Zeitgeschmack zu entsprechen.

Vergleicht man den Film mit der Vorlage von Jules Romains, so sind tiefgreifende, potentiell problematische Veränderungen festzustellen. Schünzels Film ist deutlich als Vehikel für die äußerst populäre tschechische Filmkomikerin Anny Ondra (1902–1987) angelegt, die hier ausnahmsweise in einem Tonfilm auftritt, der nicht von ihrem ehemaligen Mann und langjährigen Filmpartner Karel Lamač/Carl Lamac inszeniert ist. In der Romanvorlage von Romains kommt keine zentrale Frauenfigur vor. Dort speist sich die Komik vor allem aus den absurden Prämissen, die auf eine umfassende Kritik des Wissenschaftsbetriebs und kollektiver Massensuggestion hinauslaufen. Schünzels Film hingegen zieht ähnlich wie die zeitgleich entstandenen amerikanischen Screwball Comedies einen beträchtlichen Teil seiner Komik aus dem Kampf der Geschlechter – in den Auseinandersetzungen zwischen der leichtsinnigen, oberflächlichen Josette der Ondra und dem souveränen Pierre Lamendin des Viktor Staal (1909–1982). Deren Streitigkeiten gipfeln wiederholt in infantil wirkenden Tätlichkeiten, etwa wenn die beiden im Arbeitszimmer des Geografen Trouhadec aneinander geraten und sich in der Manier einer Kissenschlacht gegenseitig mit Büchern und Landkarten bewerfen. Auch kippen die temporeich inszenierten Wortwechsel der beiden wiederholt



Der blonde Tatmensch: Pierre (Viktor Staal) erklärt Donogoo Tonka für existent. (Deutsche Kinemathek / Horst von Harbou)

von einer erfrischend absurden Komik ins Kalauerhafte ab. So hält das quirlige, naive Blondchen Josette den abgeklärten Pierre für einen begabten Geografen, weil er im Gegensatz zu ihr den Unterschied zwischen den „Pyramiden“ und den „Pyrenäen“ kennt. Als der Psychiater Rufisque (Paul Bildt) das Pärchen mittels einer seltsamen helmartigen Apparatur einer Untersuchung ihrer jeweiligen Hirnmasse unterzieht, attestiert er Pierre, dass bei diesem „alles auf Unternehmungsgeist“ hindeute, kann aber bei Josette lediglich ein Gehirn von der Größe eines „kleinen Pünktchens“ feststellen – „genug für eine Frau“. Aus heutiger Sicht wirkt das hier bediente Klischeebild vom blonden Dummchen eher sexistisch und albern als amüsant, so dass es schwerfällt, die Begeisterung insbesondere über Ondras „Knallbonbonkomik“ zu teilen.<sup>24</sup>

Im Film ist anfangs die überdrehte Josette die treibende Kraft hinter dem Unternehmen, dem Wissenschaftler Trouhadec (Heinz Salfner) durch die Vorspiegelung falscher Tatsachen aus der Bredouille zu helfen. Dann jedoch verlagert sich der Schwerpunkt auf Pierre, der mit seiner Souveränität von allen durch Akklamation als Führerpersönlichkeit akzeptiert wird. Bei Jules Romains gründen erschöpfte und verzweifelte Freibeuter – aus Enttäuschung, dass sie trotz monatelanger

<sup>24</sup> Sven Schacht: DONOGOO TONKA im Gloria-Palast. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 43, 25.1.1936.



Bemühungen die nichtexistierende Stadt nicht finden konnten – kollektiv die Stadt Donogoo Tonka noch vor der Ankunft von Pierre Lamendin in Brasilien. Im Film hingegen ist es Pierre, der blonde Tatmensch, der die Stadt durch einen spontanen, sozusagen heldenhaften Willensakt gründet: Mitten in der Einöde gebietet er dem Gezänk der maulenden Glücksritter Einhalt, indem er kurzerhand aus einem Holzbrett ein Namensschild bastelt, es an einen Pfahl heftet, diesen in die Erde rammt und die Stadt für existent erklärt. Die Parallelen zu nationalsozialistischen Vorstellungen vom forschenden Griff nach kolonialem „Lebensraum“ liegen auf der Hand. Durch derartige Veränderungen verschiebt Schünzels Film den Akzent von einer surrealen Wissenschaftssatire zu einer seltsamen Mischung aus Geschlechterkomödie und quasi-imperialistischem Abenteuerfilm. In Schünzels Film ist Pierre die einzige Figur, die nicht grotesk überzeichnet ist und stattdessen eine gelassene Autorität ausstrahlt. Seine Führerrolle bei der Landnahme erhält Pierre aufgrund seiner natürlichen Autorität und der vernünftigen Entscheidungen, die er auch unter Druck fällt. Mithin lässt sich hier nur bedingt von einer etwaigen Persiflage kolonialer Eroberungsfantasien sprechen.

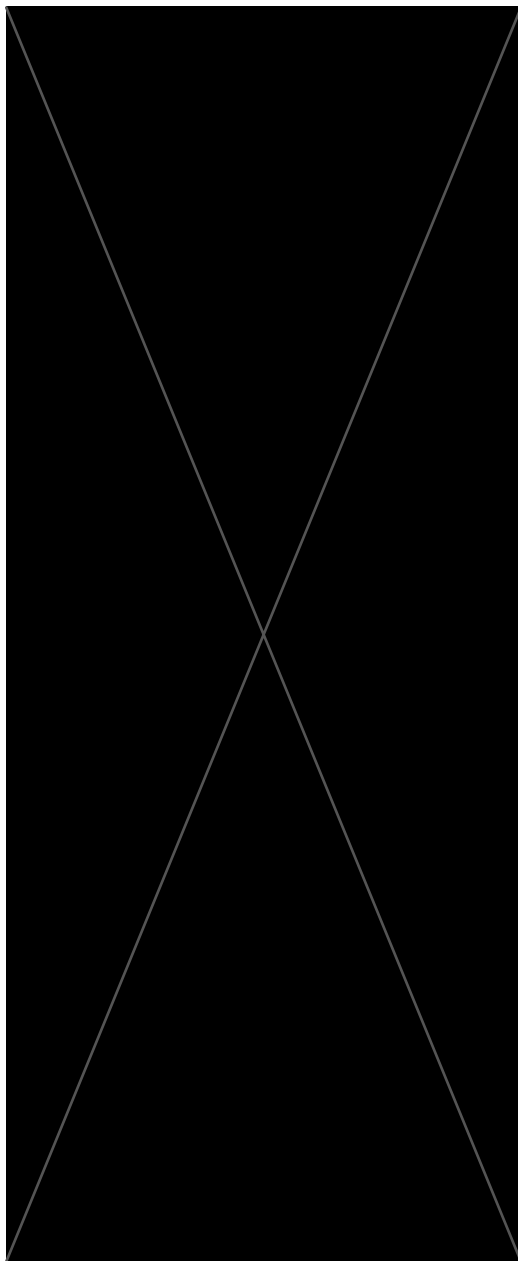
In diesem Zusammenhang ist auch bedeutend, dass für die Figur des Pierre Lamendin in DONOGOO TONKA ursprünglich Willy Fritsch vorgesehen war,<sup>25</sup> ein Schauspieler, der im Rollentyp eher den jungenhaften Charmeur verkörperte – ganz im Gegensatz zu Viktor Staal, dessen Leinwandpräsenz als „erfreulicher Tatmensch“ in dieser seiner ersten großen Filmrolle bereits von der zeitgenössischen Kritik dankbar begrüßt wurde: „ein Typ, den wir im deutschen Film gut gebrauchen können.“<sup>26</sup> Für Staal bedeutet DONOGOO TONKA den Durchbruch in die vordere Riege der männlichen Filmstars. Mit hoher Stirn, klarem Blick und kantigem Kinn entspricht der hochgewachsene blonde Österreicher so ganz dem offiziellen „arischen“ Männlichkeitsideal der Nazis und avanciert im Kino des „Dritten Reichs“ zum allseits gefragten Leinwandpartner für weibliche Publikumsliebhaber: Einem weiteren Film mit Anny Ondra folgen insgesamt sieben Filme mit seiner späteren Ehefrau Hansi Knoteck sowie Auftritte neben Jenny Jugo, Luise Ullrich und Marika Röck. 1941/42 steht Staal – nach einer ersten Zusammenarbeit bei Detlef Siercks ZU NEUEN UFFERN (1937) – in Rolf Hansens berüchtigtem, enorm erfolgreichen Durchhaltefilm DIE GROSSE LIEBE erneut an der Seite von Superstar Zarah Leander, als schneidiger Fliegeroffizier.

**„Gute Nacht, meine Damen und Herren.“** Es soll hier nicht behauptet werden, DONOGOO TONKA stelle sich u. a. durch die Besetzung der männlichen Hauptrolle mit Staal vorbehaltlos in den Dienst eines imperialen „Herrenmenschentums“. Allerdings macht der Film dem Publikum auch kaum Deutungsangebote, die helfen könnten, das Ganze aus kritischer Distanz als Satire oder Parodie zu betrachten.

<sup>25</sup> Verzeichnis der Filme der Ufa-Produktion 1934/35. Typoskript. Schriftgutarchiv der Deutschen Kinemathek, Berlin, Mappe 20497, S. 2.

<sup>26</sup> Fritz Olinsky: DONOGOO TONKA. Gloria-Palast. In: *Berliner Börsen-Zeitung*, 25.1.1936.

Kulissenzauber und „koloniale Tat“ im Atelierurwald: Kaum ist der vollbeladene Donogoo-Express eingetroffen, klingen auch schon die Hochzeitsglocken für Josette (Anny Ondra) und Pierre (Viktor Staal), live übertragen von Radio Donogoo (Rudolf Platte am Mikrophon). (Deutsche Kinemathek / Horst von Harbou)



Der Handlungsort „Brasilien“ zum Beispiel, der hier sozusagen als Land der unbegrenzten Unmöglichkeiten erscheint, bleibt ein Fantasiegebilde und hat mit dem realen Land herzlich wenig zu tun.<sup>27</sup> Für die einheimische Bevölkerung steht ein einziger, als „Rothaut“ kostümierter und auch so titulierter, Schauspieler ein – eine Figur, die außer ein paar genuschelten Worten Portugiesisch nichts zu sagen hat und dies offensichtlich auch nicht wünscht. Seltsamerweise tut sich gerade bei der Darstellung der kolonialen Aufbauarbeit in Brasilien ein krasser visueller Zwiespalt zwischen vermeintlicher Authentizität und extremer Künstlichkeit auf: eingefügte kurze dokumentarische Filmaufnahmen von der Urbarmachung tropischer Regenwälder kontrastieren hier hart mit den Spielszenen, aufgenommen im sterilen Ambiente des Babelsberger Filmstudios – schon in der zeitgenössischen Kritik ist auf durchaus ambivalente Weise von einer „schön persiflierten Atelierlandschaft“ die Rede.<sup>28</sup> Die klischeehaft-üppigen Dekorationen halten sich im Rahmen des damals Üblichen, es ist ihnen nicht unbedingt anzusehen, dass sie von Altmeister Otto Hunte entworfen wurden, der vorher für die Ausstattung von Klassikern wie Fritz Langs *DIE NIBELUNGEN* (1924) und *METROPOLIS* (1927) mit verantwortlich war.

Schwerer wiegt vielleicht, dass auch die Zeichnung einiger europäischer Nebenfiguren durchaus unangenehme Fragen aufwirft. So führt Schünzel die Figur eines Erpressers ein, für die es in der Romanvorlage keine Entsprechung gibt: Im Film ist es der schmierige Gauner Edouard Broudier (von Oskar Sima sehr kalt-schnäuzig gespielt), der dem gutgläubigen Geografieprofessor Trouhadec die Existenz einer sagenhaften Stadt im Inneren von Brasilien vorgetäuscht hat und ihn nun unter Gewaltandrohung erpresst, um sich finanziell zu bereichern. Auch bezeichnet der den Film begleitende *Illustrierte Film-Kurier* den versponnenen Psychiater Rufisque (Paul Bildt) als „großen psychoanalytischen Scharlatan“<sup>29</sup>, was die allseits bekannte zeitgenössische Polemik gegen die als „jüdische Wissenschaft“ verschriene Freudsche Psychoanalyse anklingen lässt. Desgleichen gemahnt die Figur des korrupten, aalglatten „Direktors der Interökonomischen Bank“ Margajat aus Saloniki (Aribert Wäscher) auf beklemmende Weise an die berüchtigten Verschwörungstheorien der Nazis von den angeblichen Machenschaften des „internationalen Finanzjudentums.“ Zu allem Überfluss trägt die

<sup>27</sup> Obendrein bleibt die Verortung der Handlung vage. Auf „Brasilien“ wird nur visuell, nie aber verbal hingedeutet: zum einen direkt, mit einem Fingerzeig auf dem großen Globus in Trouhadecs Studierzimmer; zum andern indirekt, wenn im selben Zimmer einmal im Hintergrund eine Karte des südamerikanischen Landes auftaucht – von den Figuren unbeachtet.

<sup>28</sup> v. d. D.: DONOGOO TONKA – Ein Schünzel-Film. Große Hetz im Gloria-Palast. In: *B.Z. am Mittag*, Nr. 22, 25.1.1936.

<sup>29</sup> DONOGOO TONKA, DIE GEHEIMNISVOLLE STADT. Ein Film von Reinhold Schünzel. *Illustrierter Filmkurier*, Nr. 2430 (1936), S. 3. Es stellt sich allerdings die Frage, inwieweit die Figur im Film tatsächlich mit der Psychoanalyse assoziiert werden kann: Der skurrile Psychiater Rufisque benutzt aufwändige technische Apparaturen, die mit der personenzentrierten „Gesprächstherapie“ der Psychoanalyse wenig zu tun haben.

Sekretärin, mit der Margajat ein Verhältnis hat, und die diskret bei allen Betrügereien mit einem süffisanten Lächeln mithilft, als Schmuck eine Kette um den Hals, an der ein großes „J“ als Anhänger baumelt. Vordergründig sind die vier Figuren als antifranzösische Klischeefiguren angelegt.<sup>30</sup> Im Kontext des „Dritten Reichs“ lassen sich der skrupellose gewaltbereite Berufsverbrecher Broudier, der zerstreut-exzentrische Psychotherapeut Rufisque, der grell geschminkte „König der Schieber“<sup>31</sup> Margajat und seine wendige Sekretärin darüber hinaus nur allzu leicht potentiell als antisemitische Zerrbilder einer angeblich „jüdischen“ Dekadenz, Korruption und Kriminalität lesen – die vier intriganten dunkelhaarigen Figuren kontrastieren zudem visuell deutlich mit den beiden aufrechten blonden Lichtgestalten, Josette und Pierre.

DONOGOO TONKA zählt sicher nicht zu den besten Arbeiten Schünzels und meldet auch keinen Anspruch auf Tiefgang an. Die dramaturgischen, ästhetischen und ethischen Vorbehalte gegenüber dem Film liegen zudem auf der Hand. Es ist deshalb kaum möglich, uneingeschränkt dem Urteil zuzustimmen, „Schünzel, der Meister“ habe hier wieder einmal „meisterlich gearbeitet“, wie ein Rezensent 1936 schrieb.<sup>32</sup> Der „blühende Unsinn“, der hier forciert fröhliche Urständ feiert, spielt in oft bedenkllicher Weise mit Klischees, anstatt sie im Rahmen einer stringenten Grotteske kritisch in Frage zu stellen, was zum Zeitpunkt der Entstehung für Schünzel wohl auch unmöglich geworden war. Trotzdem zeichnete sich Schünzels Film durch eine im deutschen Kino der mittleren 1930er Jahre seltene und erfrischende Leichtigkeit und Souveränität aus. Wohl auch deshalb wurde DONOGOO TONKA vom zeitgenössischen Publikum und von einem Großteil der Kritik bei der Premiere dankbar und begeistert als „ein knisterndes Feuerwerk komischer Einfälle, ulkiger Situationen und sonstiger turbulenter Ereignisse“ aufgenommen.<sup>33</sup>

In der avantgardistischen Romanvorlage von Jules Romains liegt das Hauptaugenmerk auf den Auswirkungen des Betrugs – die im Untertitel angesprochenen „Wunder der Wissenschaft“ verweisen auf die lange und komplexe Erfolgsgeschichte einer Fehlmeldung: Das Ganze endet mit einer ausgiebigen Beschreibung der nunmehr blühenden Stadt, in der schließlich zwei Denkmale errichtet werden: eines zur Verherrlichung des „Wissenschaftlichen Irrtums“, eines zu Ehren des „Vaters des Vaterlandes“ – Geograf und Entdecker bzw. Erfinder von Donogoo Tonka, Trouhadec.

<sup>30</sup> Angesichts der antifranzösischen Klischees wäre es sicher erhellend, die deutsche und die französische Version von DONOGOO TONKA miteinander zu vergleichen, was in diesem Aufsatz jedoch nicht geleistet werden kann.

<sup>31</sup> DONOGOO TONKA, DIE GEHEIMNISVOLLE STADT. Ein Film von Reinhold Schünzel. *Illustrierter Filmkurier*, Nr. 2430 (1936), S. 3.

<sup>32</sup> beck: DONOGOO TONKA. Gloria-Palast. In: *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 43, 25.1.1936.

<sup>33</sup> F.R.: Moulin-Rouge-Milieu und Wild-West-Romantik. DONOGOO TONKA im Gloria-Palast. In: *Der Film*, 25.1.1936.

Schünzels Film hingegen lässt die im Romanstoff angelegte wissenschafts- und kulturpolitische Satire weitgehend fallen und beeiit sich stattdessen, die Romanze zwischen Josette und Pierre nach etlichen Irrungen und Wirrungen auf extrem abrupte und holperige Weise irgendwie unter Dach und Fach zu bringen. Der Film endet pflichtgemäß mit der Hochzeit der beiden – zu Glockenklängen treten sie vor die Holzfassade der Kathedrale von Donogoo Tonka. Umjubelt von Menschenmassen, die begeistert in Wildwest-Manier mit Gewehren in die Luft schießen und die Hüte schwenken, steigen sie in eine offene Limousine, auf dessen Rücksitz der Kellner Simplou (Rudolf Platte), nunmehr Berichterstatter von „Radio Donogoo“, steht und seine Kommentare in ein Mikrofon spricht. Man fährt los, der Reporter plumpst auf seinen Sitzplatz und verkündet lapidar „Die Übertragung aus Donogoo Tonka ist beendet. Gute Nacht, meine Damen und Herren.“ Abblende. Ende.

Angesichts der Widersprüche, Nachlässigkeiten und Ungereimtheiten, die DONOGOO TONKA kennzeichnen, drängt sich die Vermutung auf, Schünzel habe in diesen Film nur wenig von seiner kritischen Energie investieren können und ihn nur irgendwie zur Zufriedenheit der Geldgeber und des Publikums zu Ende bringen wollen. Wenige Tage nach der Film premiere beginnen in Garmisch-Partenkirchen die Olympischen Winterspiele (6. bis 16. Februar 1936). Für einige Monate, bis nach dem Ende der Sommerspiele (1. bis 16. August 1936), ist im Hinblick auf die internationale öffentliche Meinung kulturpolitisches Tauwetter angesagt, und Gewalttaten oder die Umsetzung von diskriminierenden Maßnahmen gegen Juden treten in den Hintergrund. Mit seiner eingangs erwähnten Sondergenehmigung von Goebbels kann Schünzel bei der Ufa noch einen weiteren Film drehen, DAS MÄDCHEN IRENE (1936), welcher allerdings Goebbels' Zorn provoziert – eine „ganz schlechte, überforcierte, ekelhafte Sache“.<sup>34</sup> Schünzels Spielraum wird zunehmend enger, als ihn die Ufa fallen lässt und er zu einer wesentlich kleineren Filmfirma, Georg Witt (Berlin), wechseln muss. Mit der bei Witt produzierten frech überdrehten Kostümkomödie LAND DER LIEBE, die von der Tobis verliehen wird, hat Schünzel 1937 dann den Bogen endgültig überspannt. Goebbels findet den unter großem finanziellen Aufwand entstandenen Film „ganz unausstehlich“ und wettet: „Das hat dieser Halbjude mit Absicht gemacht.“<sup>35</sup> Schünzel seinerseits flieht bereits einige Wochen vor der Premiere des Films ins Ausland. Er findet mit Mühe in Hollywood Zuflucht, wo er mit wenig Erfolg versucht, weiterhin als Regisseur „lustige Sachen“ zu fabrizieren, bis er während des Krieges gezwungen ist, sich erneut als Schauspieler zu verdingen, wieder in Schurkenrollen – dieses Mal in sublimier ironischer Wendung allerdings meist als Nazi-Scherge.

<sup>34</sup> Goebbels: *Tagebücher*, 17.10.1936. Teil I, Bd. 3/II, S. 216.

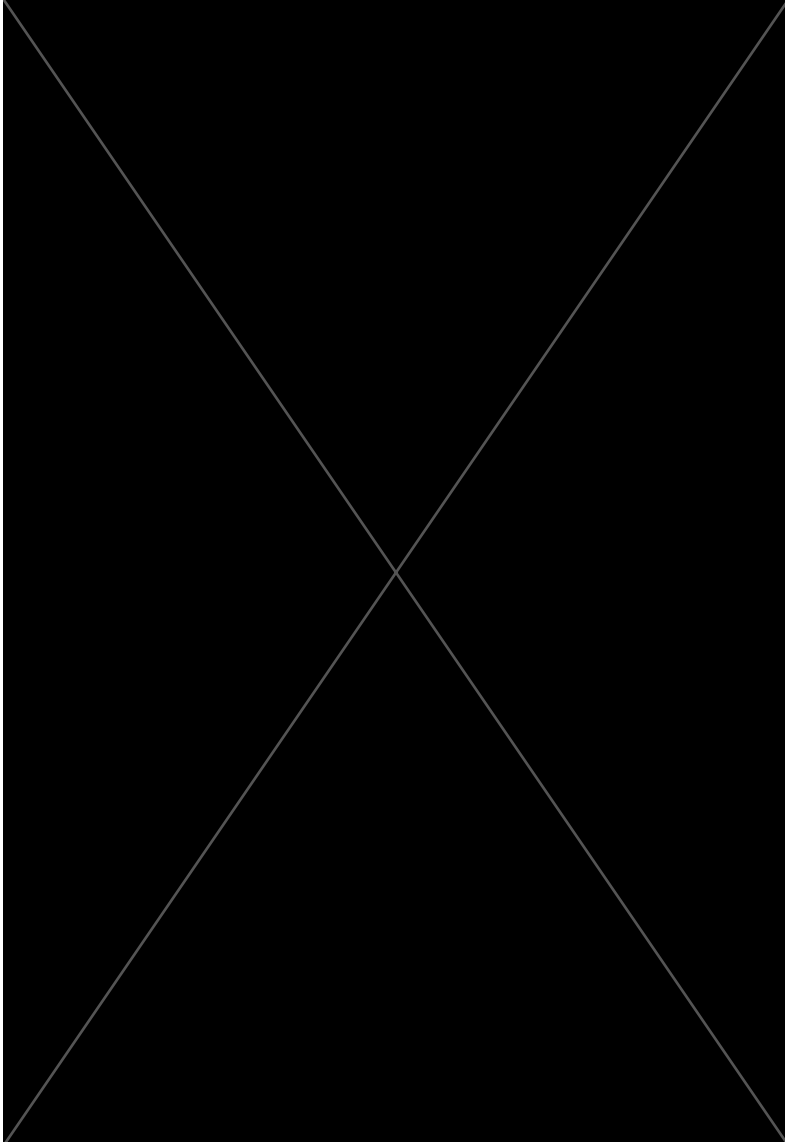
<sup>35</sup> Goebbels: *Tagebücher*, 28. und 29.4.1937. Teil I, Bd. 4, S. 114.

#### DONOGOO TONKA, DIE GEHEIMNISVOLLE STADT

Deutschland 1936 / Regie: Reinhold Schünzel / Drehbuch: Reinhold Schünzel nach dem Roman *Donogoo Tonka ou Les miracles de la science* (1920) von Jules Romains / Kamera: Friedl Behn-Grund / Musik: Werner Eisbrenner, Franz Doelle / Musikalische Leitung: Werner Eisbrenner / Texte: Charles Amberg / Bauten: Otto Hunte, Willy Schiller / Masken: Waldemar Jabs / Garderobiers: Max König, Ida Revelly, Erwin Rosentreter, Wilhelmine Held / Requisiteure: Karl Mühlberger, Erich Düring / Ton: Walter Rühland / Schnitt: Arnfried Heyne / Herstellungs- und Produktionsleiter: Erich von Neusser / Regieassistent: Kurt Hoffmann / Aufnahmeleiter: Fritz Schwarz / Standfotograf: Horst von Harbou / Darsteller: Anny Ondra (Josette), Viktor Staal (Pierre Lamendin), Will Dohm (Albert, Cafébesitzer), Heinz Salfner (Trouhadec, Geografieprofessor), Aribert Wäscher (Margajat, Bankdirektor), Oskar Sima (Edouard Broudier), Paul Bildt (Miguel Rufisque), Albert Florath (Voisin, Aktionär), Rudolf Platte (Simplou, Kellner), Tine Schneider (Sekretärin von Margajat), Ewald Wenck (Bankbeamter), Ernst Brehmer (Polizist), Olga Limburg (Directrice), Franz Weber (Verkäufer), Max Schreck (Auswanderer), Beppo Brem (Auswanderer) u. a. / Produktion: Universum-Film A.G. (Ufa), Berlin, Herstellungsgruppe Erich von Neusser / Atelier: Ufa-Ateliers, Neubabelsberg / Drehzeit: Mitte November – Ende Dezember 1935 / Zensur: B. 41310 vom 23.1.1936, 2.749 m, 10 Akte, Jv. / Verleih: Universum-Filmverleih GmbH / Uraufführung: 24.1.1936, Gloria-Palast, Berlin.

Filmkopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 2.679 m, 98 Minuten.

Anmerkung: Parallel zur deutschen Fassung entstand eine französische Fassung mit dem Titel *DONOGOO*, Regie: Reinhold Schünzel und Henri Chomette; die Hauptrollen spielten darin Renée Saint-Cyr (Josette), Raymond Rouleau (Pierre), Nono Lecorre (Albert), Adrien Le Gallo (Trouhadec), Länge: 2.446 m. Eine Kopie der französischen Fassung liegt im Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (35mm, s/w, 2.423 m).



Bei den Dreharbeiten zu DIE KORALLENPRINZESSIN an der Küste Dalmatiens: Der slowenische Star Ita Rina mit Regisseur Viktor Janson (links von ihr) im Kreise von Uniformträgern. Unten: Janson mit dem Hauptdarsteller Iván Petrović als Pilot. (Deutsche Kinemathek)

**Daniel Rafaelić**

## **An der blauen Adria**

### **Politik und Folklore in der deutsch-jugoslawischen Koproduktion DIE KORALLENPRINZESSIN (1937)**

**Wiederentdeckt 201, 6. Juli 2013**

Gut vier Jahrzehnte bevor die Karl May-Filme der 1960er Jahre die kroatische Adria in der Bundesrepublik als idealen Filmschauplatz und begehrtes Urlaubsziel berühmt machten, reisten bereits deutsche Filmteams nach Kroatien und drehten dort Komödien, Melodramen und Abenteuerfilme unter freiem Himmel. Ein Großteil dieser Filme, die am Anfang der deutsch-kroatischen Filmbeziehungen stehen, ist heute verschollen, darunter auch der in Dalmatien gedrehte Asta Nielsen-Film *BRIGANTENRACHE* (1922). Erhalten ist dagegen ein anderer, ebenfalls in Dalmatien gedrehter Film, *DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS* (1924) von Friedrich Wilhelm Murnau.<sup>1</sup>

Doch gingen in den 1920er Jahren nicht nur Deutsche nach Kroatien, sondern auch Kroaten nach Deutschland, um Filme zu machen. Das früheste Beispiel dafür ist wohl das im expressionistischen Stil inszenierte, leider nur noch fragmentarisch überlieferte Drama *ANGELO. DAS MYSTERIUM DES SCHLOSSES* (1920), geschrieben und produziert in Berlin von Franjo Ledić.

Eine Sonderrolle in der Geschichte der deutsch-kroatischen Filmbeziehungen nimmt *DIE KORALLENPRINZESSIN* (1937) ein: Das mit kroatischen und deutschen Schauspielern an der Adria realisierte Sozialdrama war die erste wirkliche Koproduktion beider Länder. Oder genauer gesagt: *DIE KORALLENPRINZESSIN* war der erste Film, den man von heute aus betrachtet als Koproduktion beider Länder bezeichnen könnte, denn Kroatien war zu diesem Zeitpunkt kein eigenständiger Staat. Vielmehr war es von 1918 bis 1941 Teil des von Serbien dominierten Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen bzw. dem Königreich Jugoslawien. Das erklärt, weshalb in den historischen Dokumenten zum Film von einer deutsch-jugoslawischen Zusammenarbeit die Rede ist.

Im Zentrum von *DIE KORALLENPRINZESSIN* steht Marko, ein begeisterter Fliegeroffizier. Als er zurück in das heimatliche Fischerdorf in Dalmatien kommt und vom Vater die Leitung der Fanggemeinschaft der Korallenfischer übernimmt, will

<sup>1</sup> Neben Spielfilmen drehten deutschen Firmen seit den 1910er Jahren auch diverse Dokumentar- und Kulturfilme in Kroatien. Im Bundesarchiv-Filmarchiv überliefert sind u.a. *RA-GUSA, DIE PERLE DALMATIENS* (1924), ein Städteporträt Dubrovniks, *AN DEN UFERN DER ADRIA* (1927), *SCHÄREN UND FJORDE AN DER ADRIA* (1934) und *LIED DER ADRIA* (1937), gedreht in Split, Omis, Brac und Trogir.



er moderne Fangmethoden einführen. Mit dieser Entscheidung löst er allerdings eine Revolte aus. Man sieht dem Film, der nebenbei auch noch eine deutsch-kroatische Liebesgeschichte erzählt, nicht mehr an, wie kompliziert seine vom jugoslawischen Geheimdienst, von Propagandaminister Joseph Goebbels und anderen Akteuren durchkreuzte Produktion verlief. Nachdem der Film in der Vergangenheit verschiedentlich Gegenstand von Legenden war, ist es jetzt nach Archivrecherchen im jugoslawischen Archiv in Belgrad, dem Bundesarchiv-Filmarchiv und der Deutschen Kinemathek möglich, seine Entstehungsgeschichte mit Hilfe von bislang unzugänglichen Dokumenten und Fotografien detailliert nachzuvollziehen.

**Werbung für das schöne Dalmatien.** Die Geschichte von DIE KORALLENPRINZESSIN beginnt am 4. September 1936 mit einem Schreiben des geistigen Urhebers des Films Svetislav Iván Petrović an das „Zentrale Pressebüro des Präsidiums des Ministerrates in Belgrad“, einer Kombination von Nachrichtendienst und Propagandaministerium des Königreichs Jugoslawien. Der Schauspieler Petrović, ein gebürtiger Serbe, war damals ein im Königreich Jugoslawien geehrter und gefeierter Mann. Wie er selbst beteuerte, wollte er seinen Status als internationaler Star zur Popularisierung seines Heimatlandes einsetzen, vor allem in Europa.<sup>2</sup>

Begonnen hatte Petrović seine Karriere nach dem Ersten Weltkrieg zunächst in österreichischen und ungarischen Stummfilmen, trat aber ab 1922 auch regelmäßig als Hauptdarsteller in deutschen und französischen Filmen auf – an der Seite weiblicher Stars wie Asta Nielsen, Lil Dagover und Brigitte Helm. Aufgrund seiner Vielsprachigkeit blieb er auch im Tonfilm ein gefragter Schauspieler und war im ungarischen, deutschen, englischen und französischen Sprachraum gleichermaßen bekannt.

In seinem Brief an das Zentrale Pressebüro schreibt Petrović: „Bezugnehmend auf mein heutiges Gespräch mit Ihrem geschätzten Vorgesetzten, Herrn Luković, ist es mir eine Ehre, Ihnen folgenden schriftlichen Bericht vorzulegen: In dem Wunsch, unser Land so erfolgreich wie möglich zu propagieren, habe ich mich mit Erfolg darum bemüht, eine bekannte deutsche Institution zu finden, die in unserem Land die Dreharbeiten zu einem Film namens ‚Die Korallenfürstin‘ durchführt. Als ein Werk jugoslawischer Autoren bringt dieser Film die Schönheit der dalmatinischen Küste sowie das einzigartige Leben unserer Fischer und Korallensammler im Gebiet der Šibeniker Inseln, insbesondere Zlarin und Krapan zum Ausdruck.“<sup>3</sup>

1936, als die Idee für DIE KORALLENPRINZESSIN erstmals aktenkundig wurde, war Deutschland ein starker Konkurrent Hollywoods in Europa. Die deutsche

<sup>2</sup> Arhiv Jugoslavije, fond 38, fasc. 115, jedinica op. 254.

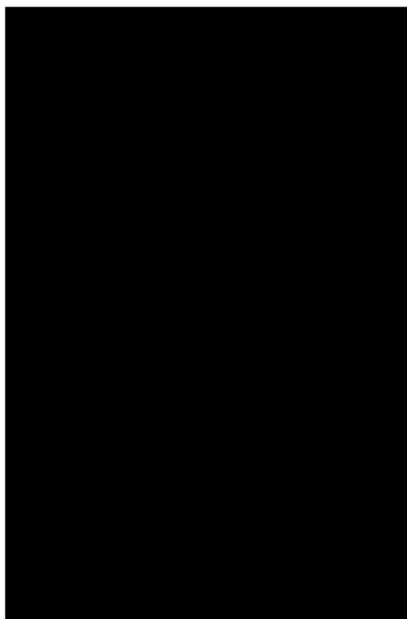
<sup>3</sup> Arhiv Jugoslavije, fond 38, fasc. 115, jedinica op. 254. Unterzeichnet ist der Brief mit Svetislav Petrović; bekannt ist Petrović aber gewöhnlich nur unter dem Namen Iván Petrović, weshalb im Folgenden sein erster Vorname Svetislav weggelassen wird (Alle Übersetzungen aus dem Serbokroatischen stammen von Daniel Rafaelić).

Filmindustrie befand sich bereits im Zuge einer vollständigen Verstaatlichung, und der für den Film zuständige Minister Joseph Goebbels bediente sich ausgiebig seines exklusiven Rechts, Projekte zu genehmigen oder abzulehnen – und bereits fertiggestellte Filme zu verbieten. Neben offensichtlich propagandistischen Spielfilmen, die für die nationalsozialistische Ideologie warben, entstanden zahlreiche primär eskapistisch angelegte Genrefilme – von Krimis über Abenteuerfilme bis hin zu Musicals. Häufig wurden diese Filme durch spektakuläre Drehorte aufgewertet – und Kroatien, wo man im späten Frühling und im Sommer auch heute noch deutsche Filmcrews antrifft, bot solche spektakulären Drehorte.<sup>4</sup>

Zu dem Zeitpunkt von Petrovićs Bitte beim Zentralen Pressebüro, *DIE KORALLENPRINZESSIN* drehen

zu dürfen, rechnete er mit einer zügigen Durchführung des Projektes noch im gleichen Jahr. Doch staatliche Strukturen wurden schon damals nicht selten von Bürokratie und Angst beherrscht. So kam es, dass ein politisches Wirrwarr aufgelöst wurde. Aus den Dokumenten zu diesem bürokratisch-diplomatischen Vorgang wird ersichtlich, wie unvorbereitet Petrovićs Schreiben die entsprechenden staatlichen Stellen traf. Die Institutionen des Königreiches Jugoslawien schoben sich gegenseitig die Verantwortung zu. Allerorten wurde gezögert, die notwendigen Genehmigungen zu erteilen.<sup>5</sup> Was aber waren die Gründe für diese Verzögerungen? Immerhin war *DIE KORALLENPRINZESSIN* ja nicht der erste deutsche Film, der in Dalmatien gedreht werden sollte.

**Spionage für die Wehrmacht?** Ein Grund für die Schwierigkeiten lag darin, dass sich kurz vorher im Zusammenhang mit einem anderen deutschen Film ein



Iván Petrović und Hilde Sessak auf dem Umschlag des Pressehefts des Tobis-Verleihs (Bundesarchiv-Filmarchiv)

<sup>4</sup> Daniel Rafaelić: Brief Overview of Film Co-productions in Croatia. In: Mirba Belina (Hg.): *Discover Croatia. Location Guide*. Zagreb 2009, S. 9–16 und Daniel Rafaelić, *Kinematografija u NDH*. Zagreb 2013, S. 49–50.

<sup>5</sup> Arhiv Jugoslavije, fond 38, fasc. 115, jedinica op. 254.

diplomatischer Zwischenfall ereignet hatte: Während der Außenaufnahmen für Karl Antons WEISSE SKLAVEN (D 1936) waren unter dem Vorwand, es handle sich um Dreharbeiten für den Film, jugoslawische Militärbasen, Häfen, die Flotte und Wasserflugzeuge fotografiert worden. Nachdem eine Polizeipatrouille dies zufällig entdeckt hatte, kam zum Vorschein, dass das deutsche Propagandaministerium, Schirminstitution der nationalen Filmindustrie, ein doppeltes Spiel spielte. Es drohte ein Spionageskandal.<sup>6</sup>

Die illegal entstandenen Aufnahmen verursachten auf staatlicher Ebene zwar einen enormen Aufruhr, jedoch wurde dies vertuscht. Die Ankündigung eines weiteren Projekts mit einem deutschen Filmteam stieß daher nicht auf Begeisterung. Die Behörden reagierten vorsichtig und zurückhaltend. Das neue Filmprojekt – DIE KORALLENPRINZESSIN – wurde bewusst verzögert. Petrović, der wohl nichts von der Problematik wissen konnte, bat das Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten des Königreichs Jugoslawien, sich für ihn bei den deutschen Behörden einzusetzen und die Entstehung des Films zu unterstützen.<sup>7</sup>

In einem Brief an den bevollmächtigten Minister und außerordentlichen Gesandten des Königreichs Jugoslawien in Berlin, Alexandar Cincar-Marković, bittet Petrović um eine Empfehlung: Es ginge darum, „dass dieser Film durch das Filminstitut der nationalsozialistischen Partei übernommen wird und deshalb ein Schreiben für den Herrn Minister Goebbels an den Ministerberater gesendet wurde, in dem um seine Empfehlung für das genannte Institut gebeten wurde.“<sup>8</sup> Demzufolge schaffte es Petrović, die NSDAP für den Film zu interessieren, auch wenn das „grüne Licht“ von Goebbels auf sich warten ließ und die Produktion deshalb erst 1937 beginnen konnte.

Der Partner vor Ort war das Institut des jugoslawischen Lehrfilms und auf deutscher Seite das bereits erwähnte „Filminstitut der nationalsozialistischen Partei“, das Unternehmen FDF – die Fabrikation Deutscher Film GmbH. Bei Drehbeginn konnte Baron Hans von Wolzogen, der Direktor der FDF, verkünden: „Der Reichspropagandaminister Dr. Goebbels hat unser Vorhaben begrüßt und sofort genehmigt, woraufhin wir uns an die Arbeit machten.“<sup>9</sup>

Ein letztes Hindernis stellte das Verbot des Armee- und Marineministeriums dar, das Aufnahmen in Šibenik untersagte und stattdessen Aufnahmen in Split und beim Hydroluftfahrtkommando in Divulje vorschlug. Obwohl dieses Verbot aufgrund des vorhergehenden Zwischenfalls logisch erschien, wurde es vollständig

<sup>6</sup> Dazu Daniel Rafaelić: Nacistički remake Ejzenštejnove OKLOPNJAČE POTEMKIN. Oktobarska revolucija na splitskoj rivi. In: *Globus*, 27.6.2012, S. 66–69.

<sup>7</sup> Arhiv Jugoslavije, fond 38, fasc. 115, jedinica op. 254. Die Datierung des Briefes ist unleserlich.

<sup>8</sup> Arhiv Jugoslavije, fond 38, fasc. 115, jedinica op. 254. Der Brief datiert vom 7.10.1936.

<sup>9</sup> AKA: Zlarin i njegovi koralji u velikom njemačkom filmu. In: *Novosti* (Zagreb), Nr. 125, 8.5.1937, S. 10.

ignoriert.<sup>10</sup> Seitens des jugoslawischen Arme- und Marineministeriums kann man die Einwände gegen DIE KORALLENPRINZESSIN rückblickend wohl nur als Ausdruck des durch den Fall WEISSE SKLAVEN hervorgerufenen Misstrauens gegen die deutschen Institutionen erklären.

**Miss Slowenien und der Regisseur, der ins Wasser fiel.** Die Geschichte von DIE KORALLENPRINZESSIN dreht sich um die reiche, hochnäsige Erbin Didi Orsić (Hilde Sessak), die gemeinsam mit Onkel und Tante ihren Urlaub in Split verbringt. Von ihrem etwas trottelig gespielten Verlobten (Carl-Heinz Schroth) bekommt sie zum Geburtstag ein Rennboot geschenkt. Als sie damit in einen Unfall verwickelt wird, rettet sie der Fliegeroffizier Marko Vuković (Iván Petrović), der auf der Insel Zlarin zusammen mit seinem Vater (Eduard von Winterstein), dem alten Leiter der Fanggemeinschaft der Korallenschiffer, und seiner Adoptivschwester Anka (Ita Rina) angesichts stark gesunkener Preise den Abbau der Korallen modernisieren will. Didi und Marko verlieben sich ineinander und müssen sich gegen Intrigen und Turbulenzen behaupten. Als Gegenspieler von Marko agiert dabei Ankas Verlobter Mate (Wilhelm H. König), der darauf gehofft hatte, einmal die Fanggemeinschaft der Korallenschiffer leiten zu dürfen, und nun gegen Markos neue Fangmethoden Stimmung macht.<sup>11</sup>

Die Vorlage für DIE KORALLENPRINZESSIN bildete eine Novelle von Steve Kluić, einem aus Zadar stammenden Mitarbeiter des Instituts des jugoslawischen Lehrfilms und Berliner Korrespondenten des Zentralen Pressebüros.<sup>12</sup>

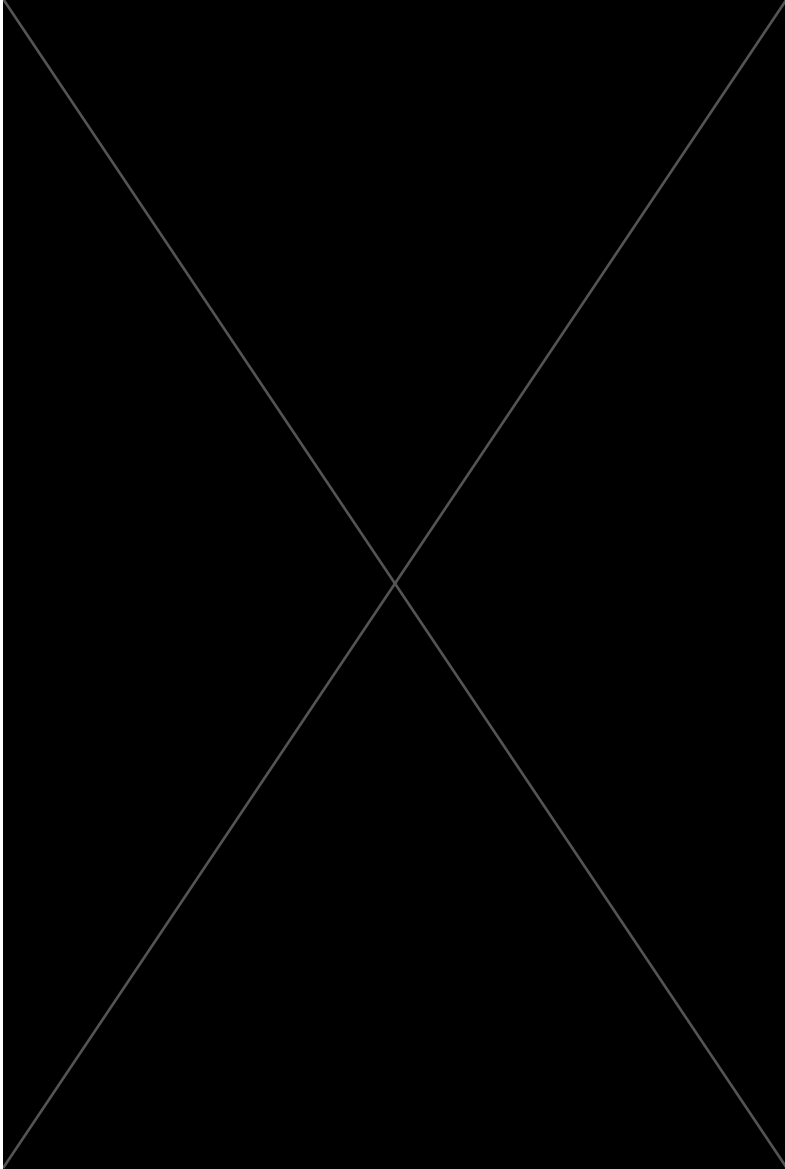
Neben Iván Petrović in der männlichen Hauptrolle spielen die junge deutsche Schauspielerinnen Hilde Sessak, eine gebürtige Berlinerin, die damals noch am Anfang ihrer Karriere stand, sowie die slowenische Schauspielerin Ita Rina. Rina kam zum Film, nachdem sie 1926 die Wahl zur Miss Slowenien gewonnen hatte; seit 1927 trat sie in deutschen und deutsch-tschechischen Filmen auf. Der Durchbruch gelang ihr mit EROTIKON (1929) von Gustav Machatý. Als erster weiblicher Filmstar ihrer Heimat mit einer internationalen Karriere suchte sie stets auch nach Möglichkeiten, in Jugoslawien zu drehen.<sup>13</sup> Das gilt etwa für den deutschen, am Fluss Tara in Montenegro gedrehten Film DAS LIED DER SCHWARZEN BERGE (1933) und die tschechisch-jugoslawische Koproduktion UND DAS LEBEN GEHT WEITER (A ŽIVOT JDE DÁL, 1935) unter der Regie von Carl Junghans, F. W. Kraemer

<sup>10</sup> Die komplette Korrespondenz befindet sich im Arhiv Jugoslavije, fond 38, fasc. 115, jedinica op. 254.

<sup>11</sup> Für eine Inhaltsangabe siehe etwa das TOBIS Presseheft Nr. 6 (1937) (Bundesarchiv-Filmarchiv, Schriftgutsammlung).

<sup>12</sup> Dejan Kosanović: Iz života dalmatinskih ribara: igrani film PRINCEZA KORALJA (1937). In: *Hrvatski filmski ljetopis*, Nr. 62, Zagreb 2010, S. 93. Es wird angenommen, dass Kluić Mitglied der NSDAP war. 1944, unmittelbar nach der Befreiung, verschwand Kluić aus Belgrad, später soll er für den Bundesnachrichtendienst gearbeitet haben.

<sup>13</sup> Lilijana Nedič, Alenka Korpes (Hg.): *Ita Rina. Prva slovenska filmska zvezda*. Ljubljana 2007.



Marko (Iván Petrović) stellt mit Thea (Herta Worell) seine Pläne vor – im Hintergrund eine Karte Jugoslawiens. Unten: Marko, noch in der Uniform eines Fliegeroffiziers, begegnet Didi Orsić (Hilde Sessak).

und Václav Kubásek, deren Dreharbeiten auf Vis, in Split, Šibenik und Trogir stattfanden. UND DAS LEBEN GEHT WEITER war der erste Film, der (auch) in kroatischer Sprache entstand.<sup>14</sup>

Inszeniert wurde DIE KORALLENPRINZESSIN vom Schauspieler und Regisseur Viktor Janson, der in DER WALZERKÖNIG (D 1930, Regie: Manfred Noa) bereits an der Seite von Ita Rina vor der Kamera gestanden hatte. Auf großes öffentliches Interesse stieß die Information, dass die Musik zum Film von Ivo Tijardović geschrieben würde, dem Operndirektor am Theater in Split.<sup>15</sup> Der für seine Operetten bekannte Komponist wurde dem deutschen Filmteam von Josip Štolzer Slavenski empfohlen, der selbst schon bei DAS LIED DER SCHWARZEN BERGE und UND DAS LEBEN GEHT WEITER mit deutschen Produzenten zusammengearbeitet hatte. „Für den Tourismus und die Werbung für unsere Region sowie deren Folklore stellt dieser Film ein großes Plus dar. Obgleich der Film mit deutschem Kapital finanziert wird und Inhalte wie Musik teilweise der deutschen Mentalität angepasst werden müssen, wird unsere Folklore dennoch gänzlich zum Ausdruck kommen und unsere kroatischen Lieder werden dadurch der westlichen Welt zugänglich gemacht“, erläuterte Tijardović, der im Film auch einen Kurzauftritt hat.<sup>16</sup>

Die Dreharbeiten begannen Anfang Juli 1937 auf der Insel Zlarin, wohin sich angeblich 1.000 Schaulustige von Šibenik aus übersetzen ließen, um das Filmteam bei der Arbeit zu beobachten – laut Zeitungsmeldungen herrschten dabei Temperaturen von 55 Grad Celsius.<sup>17</sup> Vor allem die Luxusyacht „Nirvana“ erregte Aufsehen.<sup>18</sup> Anschließend wurden die Dreharbeiten in Split und Hvar fortgesetzt.<sup>19</sup> Ein Zwischenfall ereignete sich, als Regisseur Janson eine Szene auf der Insel Velika Sestrica selbst mit der Kamera aufnehmen wollte. Bei einem Kameraschwenk wurde er umgeworfen, fiel auf die Klippen und rollte blutend und bewusstlos ins Meer. Tagelang berichteten inländische und deutsche Zeitungen ironisch von den Anstrengungen der Fischer, die den 150 Kilogramm schweren

<sup>14</sup> Dejan Kosanović: Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do 1941. In: *Hrvatski filmski ljetopis*, Nr. 42, Zagreb 2005, S. 129–142.

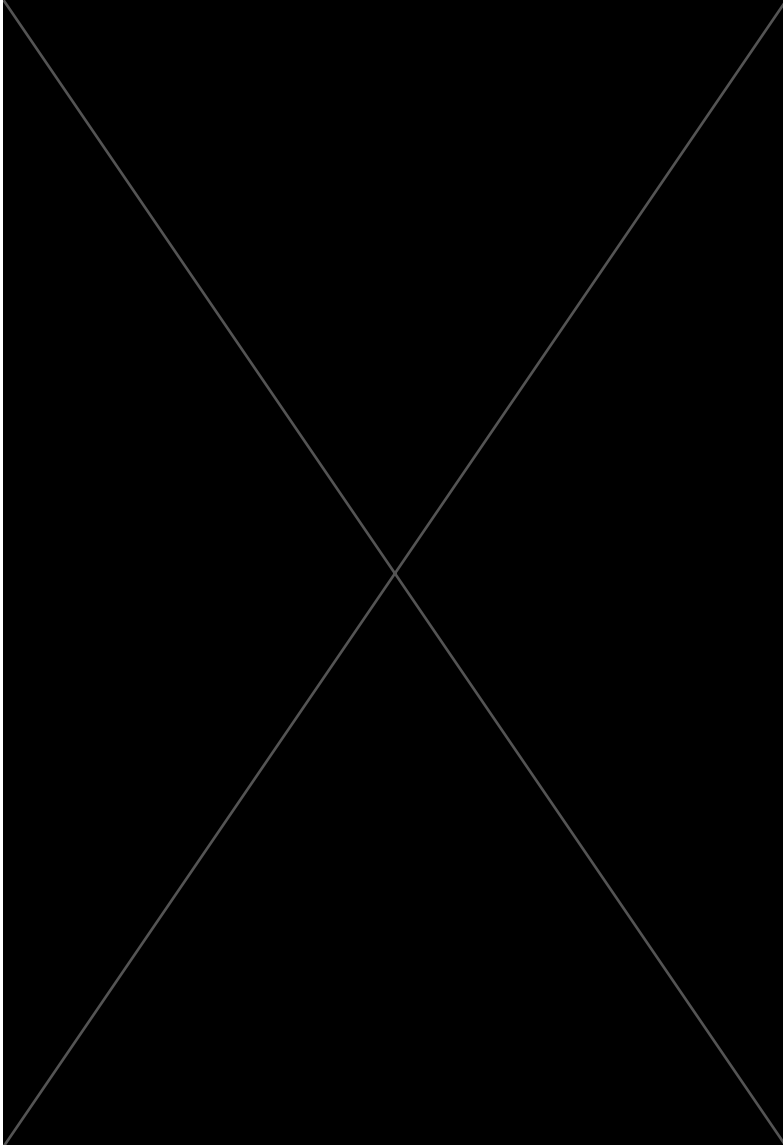
<sup>15</sup> Nn: Muzika Iva Tijardovića u filmu PRINCEZA KORALJA. In: *Jadranski dnevnik* (Split), 3.4.1937.

<sup>16</sup> AKA: Zlarin i njegovi koralji u velikom njemačkom filmu. In: *Novosti* (Zagreb), Nr. 125, 8.5.1937, S. 10. Tijardovićs Karriere entwickelte sich sehr erfolgreich nach der Premiere von DIE KORALLENPRINZESSIN. Vgl. zur Musik auch C.R. Martins: Filmmusik der Woche. In: *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 254, 1937, S. 1.

<sup>17</sup> Die Zaungäste bestaunten Ita Rina und Iván Petrović, die große Mengen von gelbem Puder auf ihren Gesichtern trugen. Sie mussten nicht nur in der grellen Sonne agieren. Das Licht wurde mitunter zusätzlich von Reflektoren verstärkt. Für das Publikum gaben die beiden Darsteller eine Kusszene zum Besten, die nicht im Drehbuch stand.

<sup>18</sup> K.P.: Letzte Außenaufnahmen zur KORALLENPRINZESSIN. In: *Film-Kurier*, Nr. 157, 9.7.1937, S. 3.

<sup>19</sup> K.P.: Deutsche Filmleute in Dalmatien. In: *Film-Kurier*, Nr. 131, 9.6.1937, S. 2.



Aufnahmen von den Dreharbeiten an der Küste mit Fischerbooten und einem Taucher, der an Bord geholt wird. Mitte: Eduard von Winterstein als alter Fischer mal zusammen mit Hilde Sessak, mal mit Iván Petrović. Unten: Sessak auf dem Weg zum Unfall ins Glück. (Deutsche Kinemathek)

Regisseur aus dem Wasser ziehen und mit Hilfe von selbstgemachtem Kognak wiederbeleben mussten.<sup>20</sup>

Während die Bewohner von Zlarin die Tatsache feierten, dass sie von der führenden europäischen Filmindustrie auf Celluloid verewigt worden waren, und während Ita Rina den neugeborenen Kindern von Zlarin als Patin fungierte, war man in Šibenik unzufrieden, weil nicht eine einzige Szene in der Stadt oder ihrer Umgebung gedreht wurde. Man fasste das als Beleidigung auf.<sup>21</sup> Dennoch wurde die Premiere des Films in Šibenik und auf Zlarin mit Freude erwartet.

**Die Kosakenprinzessin an der blauen Adria.** Die eigentliche Uraufführung fand in Berlin im Primus-Palast am 29. Oktober 1937 statt und schien zwar die Presse und das Publikum zu erfreuen, doch in politischen Kreisen überwog Unzufriedenheit.<sup>22</sup> Während mehrere deutsche Kritiker die Kameraarbeit nach der Premiere ausdrücklich lobten, berichtete Ita Rina 1979, ein paar Monate vor ihrem Tod, in einem Interview mit der Zeitschrift *Studio*: „Wieder einmal ein Fehlschlag. Vergeblich hat sich der Kameramann Herbert Körner darum bemüht, die tollen Landschaften unserer Städte mit der Kamera einzufangen, vergeblich haben sich auch die Schauspieler bemüht – denn der Film war schlaff, ohne eigentliche Handlung, uninteressant, fast blutleer.“<sup>23</sup>

Der damalige Korrespondent des Zentralen Pressebüros in Berlin, der Dichter Miloš Crnjanski, berichtete über die Premiere: „Der Primus-Palast ist ein Kino der zweiten und dritten Klasse in Berlin, und damit genoss die Premiere keine besondere Würdigung in unserem Land. [...] Vom Publikum wurde der Film recht gut angenommen. [...] Im Film wird angedeutet, dass er mithilfe der jugoslawischen Regierung entstanden ist, und da der Film nicht als künstlerisch wertvoll betrachtet wird, ist dies für unsere Regierung kein wirkliches Kompliment. [...] Zum Inhalt des Films, was unser Land betrifft, gibt es nichts Negatives zu sagen, obwohl die deutsche Presse darauf hinweist, dass es in Dalmatien schönere Landschaften für Aufnahmen gibt. [...] Die Schauspieler im Film gehören nicht zur ersten Klasse, sondern sowohl in Berlin als auch in der deutschen Filmwelt in die zweite und dritte Kategorie. Demzufolge wird dieser Film nicht im Zentrum

<sup>20</sup> Mm: Žuta rasa u Zlarinu. Film u sunce. Tijardović sa zborom. Nezgoda režisera Johnsona. In: *Novosti* (Zagreb), 6.7.1937.

<sup>21</sup> nn: Šibenik, 5 jula. In: *Novosti* (Zagreb), 6.7.1937.

<sup>22</sup> Überwiegend positiv fielen z.B. die Rezensionen aus von Günther Schwark: DIE KORALLENPRINZESSIN. In: *Film-Kurier*, Nr. 253, 30.10.1937, Fritz Röhl: DIE KORALLENPRINZESSIN. In: *Der Film*, Nr. 44, 30.10.1937, R. Volz: DIE KORALLENPRINZESSIN. In: *Völkischer Beobachter*, Nr. 304, 31.10.1937; Helmut Holscher: DIE KORALLENPRINZESSIN. In: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 261, 31.10.1937.

<sup>23</sup> Milivoj Pašiček: Biografija prve jugoslavenske filmske glumice Ite Rine (5), Beograd umjesto Hollywooda. In: *Studio*, 30.6.1979, S. 67.



stehen, er wird sich vielmehr an der Peripherie bewegen und von dort aus schnell in die Provinz gelangen.“<sup>24</sup>

Ein kleiner Skandal wurde durch eine im Übrigen sehr wohlwollende kurze Filmbesprechung in der *B.Z. am Mittag* ausgelöst, die die Handlung des Films an der italienischen Küste verortete.<sup>25</sup> Selbstverständlich reagierte die Botschaft sofort und forderte eine Korrektur. Die Zeitung antwortete mit einem Angriff auf Tijardović und fragte, warum dieser italienische und nicht kroatische Musik zum Film komponiert habe.<sup>26</sup> Gleichzeitig erhielt der Film einen neuen Titel. Aus *DIE KORALLENPRINZESSIN* (*PRINCEZE KORALJA*) wurde *AN DER BLAUEN ADRIA* (*NA PLAVOM JADRANU*).<sup>27</sup>

*DIE KORALLENPRINZESSIN* bekam kein steuererleichterndes Prädikat, was eine gewisse Geringschätzung von Seiten des Propagandaministeriums nahelegt. Ein Kommentar von Goebbels findet sich in seinem Tagebuch vom 11. Oktober, also 18 Tage vor der Premiere: Dort spricht er von mehreren Filmen, darunter „Die Kosakenprinzessin, ein ebenfalls trivialer Film, in welchem jedoch Sessak gut spielt.“<sup>28</sup> Vermutlich handelt es sich bei Goebbels' Titelfindung weniger um einen Tippfehler, wie der Herausgeber anmerkt, als vielmehr um eine Verballhornung, die seine geringe Wertschätzung zeigt.

Ita Rina berichtete, dass es nach der *KORALLENPRINZESSIN* immer schwieriger wurde, an Filmrollen zu gelangen, wobei als Grund stets ihre slawische Herkunft angeführt wurde. Sie entschied sich, Goebbels aufzusuchen und ihn um eine Arbeitserlaubnis zu bitten, die sie auch erhielt. Allerdings wurde sie nun von der Gestapo ständig überwacht. Ihr Freund, der Botschafter des Königreichs Jugoslawien in Berlin und später als Literaturnobelpreisträger berühmt gewordene Schriftsteller Ivo Andrić, empfahl ihr, Deutschland zu verlassen. Zusammen mit ihrem Ehemann ging sie nach Belgrad. Ihre Filmkarriere war damit beendet.<sup>29</sup> *ZENTRALE RIO* (D 1939, R: Erich Engels) war ihre letzte Arbeit in Deutschland. In dem wenige Wochen nach Beginn des Zweiten Weltkriegs uraufgeführten Krimi spielt auch Iván Petrović mit.

Der Kinoeinsatz von *DIE KORALLENPRINZESSIN* im Königreich Jugoslawien begann Ende 1937. Zu den einheimischen Kritikern, die den Film nicht verschonten, gehörte Ivan Goran Kovačić, der der ausländischen Filmproduktion in der *Kroatischen Tagesschau* vorwarf, nicht nur Limonade aus dem kroatischen Meer

<sup>24</sup> Arhiv Jugoslavije, fond 38, fasc. 115, jedinica op. 254.

<sup>25</sup> *DIE KORALLENPRINZESSIN*. In: *B.Z. am Mittag*, Nr. 260, 30.10.1937.

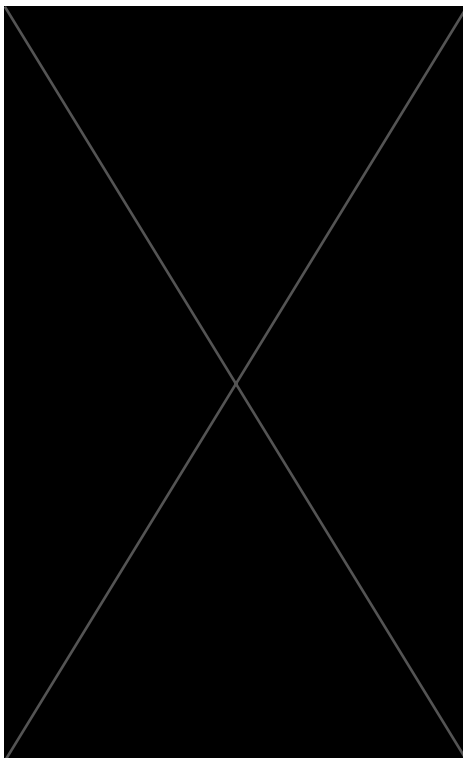
<sup>26</sup> Arhiv Jugoslavije, fond 38, fasc. 115, jedinica op. 254.

<sup>27</sup> Vgl. *AN DER BLAUEN ADRIA*. *TOBIS* Presseheft Nr. 6 (1937) (Bundesarchiv-Filmarchiv, Schriftgutsammlung)

<sup>28</sup> Zit. nach Elke Fröhlich (Hg.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Aufzeichnungen 1923–1941*. Band 4: März–November 1937. München u. a. 2000, S. 355.

<sup>29</sup> Milivoj Pašiček: Biografija prve jugoslavenske filmske glumice Ite Rine (5), Beograd umjesto Hollywooda. In: *Studio*, 30.6.1979, S. 67.

zu machen, sondern sich auch nicht zu interessieren für „das die intime Leben unseres Volkes und seine Bedürfnisse“.<sup>30</sup> Trotz solcher Verrisse strömte das Publikum in Scharen in die Kinos.<sup>31</sup> Besonders gut besucht waren die Aufführungen in Šibenik, wofür die Bewohner von Zlarin mit ihren Booten eigens herüberkamen. Den Zeitungsberichten zufolge herrschte allerdings große Enttäuschung darüber, dass im Film nicht kroatisch gesprochen wurde, sondern lediglich gesungen, und dass von Zlarin wenig zu sehen war. Auch die Premiere in Zagreb am 20. Januar 1938 genoss eine hohe Publikumsbeteiligung, ebenso die Premiere in Osijek in Anwesenheit von Ita Rina, die aus Belgrad angereist war. Am Bahnhof wurde sie von einer großen Menschenmenge begrüßt und gefeiert.<sup>32</sup>



Undatierte Anzeige zur Vorführung in Kroatien (Sammlung Ivo Tijardović)

Durch den Zweiten Weltkrieg fielen sowohl *DIE KORALLENPRINZESSIN* wie auch Ita Rina dem Vergessen anheim. Nach dem Krieg, als sich eine neue sozialistische Kinematographie entwickelte, wurde Ita Rina zu einer unerwünschten Person. Obwohl sie eine der wenigen ausgebildeten Filmschauspielerinnen war, waren ihr durch die frühere Verbindung zur Filmproduktion im nationalsozialistischen Deutschland die Tore zur einheimischen Produktion versperrt. Die einzige Ausnahme war der jugoslawische Film *KRIEG (RAT, 1960)* von Veljko Bulajić über einen zukünftigen Atomkrieg, in dem sie gemeinsam mit Antun Vrdoljak auftrat.

<sup>30</sup> Ivan Goran Kovačić, *Hrvati bi morali imati svoju narodnu filmsku industriju*. In: *Hrvatski dnevnik*, Nr. 513, 17.10.1937, S. 18–19.

<sup>31</sup> Dejan Kosanović: *Iz života dalmatinskih ribara: igrani film PRINCEZA KORALJA (1937)*. In: *Hrvatski filmski ljetopis*, Nr. 62, Zagreb 2010, S. 99–100.

<sup>32</sup> Ebd.

**Ein neues Kapitel.** Im Rückblick erweist sich DIE KORALLENPRINZESSIN als einer der wenigen Spielfilme, der die schwierigen Lebensbedingungen und den geringen sozialen Status der dalmatinischen Fischer ins Bild setzte.<sup>33</sup> Nirgendwo sonst wurde diese harsche Realität dem sorgenlosen Leben der Touristen deutlicher gegenübergestellt. So betrachtet, war der lange Zeit als oberflächlich und konventionell abgetane Film durchaus ein starkes soziales Statement; und es ist eine Ironie der Geschichte, dass dieses Statement in eine Zeit fiel, in der die gewalttätigen Expansionsbestrebungen der Nationalsozialisten bereits klare Form annahmen.

Mit DIE KORALLENPRINZESSIN begann ein neues Kapitel in den deutsch-jugoslawischen Filmbeziehungen, wobei der Komponist Ivo Tijardović eine wichtige Rolle spielte. Ihm öffnete die Koproduktion die Tür zu weiteren Arbeiten in Deutschland.<sup>34</sup> Nicht nur verfasste er u. a. die Musik zum Kulturfilm LIED DER ADRIA (1937) von Hans Beck-Gaden und Arnold Fancks Kurzspielfilm HÄNSCHEN KLEIN (1938); seine Kompositionen erschienen in Deutschland auch auf Schallplatte, er gab zahlreiche Konzerte und trat im Radio auf. Tijardović' Erfolg sollte auch den folgenden deutschen Filmen, deren Dreh in Dalmatien geplant war, den Weg ebnen.

Zunächst allerdings drohten der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und die Besetzung Jugoslawiens durch die Wehrmacht das Ende aller Filmaktivitäten zu bringen. Doch mitten im Krieg und unter den Bedingungen von Gewalt und Furcht lebten die Filmbeziehungen zwischen Deutschland und Kroatien noch einmal auf – nun im von Deutschland gestützten „Unabhängigen Staat Kroatien“, dem „Nezavisna Država Hrvatska“ (NDH), den die faschistische Ustascha am 10. April 1941 proklamiert hatte. Bereits im Sommer 1941 konnte in enger Zusammenarbeit von Kroaten und Deutschen in Zagreb von Fritz Peter Buch der antiserbische Propagandafilm MENSCHEN IM STURM gedreht werden, der – ähnlich wie der antipolnische Großfilm HEIMKEHR (1941) – die Verfolgung von „Volksdeutschen“ in der Vorkriegszeit durch die Serben anprangerte und den Krieg als Befreiung hinstellte. Im Fahrwasser dieser deutsch-kroatischen Filmachse entstand zwischen 1941 und 1945 das Projekt eines neuen nationalistischen kroatischen Films. Die Erforschung dieses für die kroatische Filmgeschichte zentralen Abschnitts hat erst soeben begonnen.<sup>35</sup>

#### DIE KORALLENPRINZESSIN (AN DER BLAUEN ADRIA)

Deutschland, Jugoslawien 1937 / Regie: Victor Janson / Buch: Harald G. Petersson, F. B. Cortan nach der Novelle von Stevo Kluić / Kamera: Herbert Körner / Musik: Ivo Tijardović / Bauten: Robert A. Dietrich, Artur Günther / Schnitt: Wolfgang Becker / Darsteller: Iván Petrović

<sup>33</sup> Der andere wichtige Film für das Thema war UND DAS LEBEN GEHT WEITER (A ŽIVOT JDE DÁL, ŽIVOT IDE DALJE, 1935), ebenfalls mit Ita Rina.

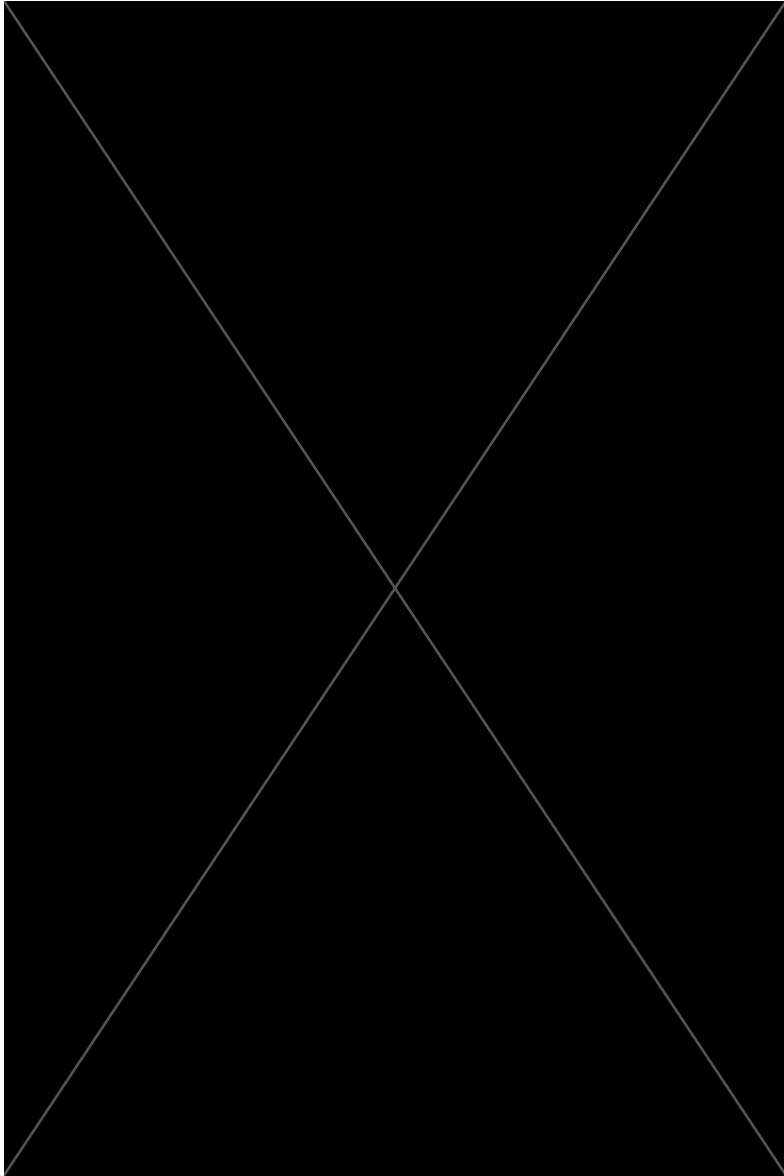
<sup>34</sup> Zu Ivo Tijardović siehe Irena Paulus: Ivo Tijardović – prvi hrvatski filmski skladatelj za strane producente? In: *Arti musices - Croatian Musicological Review*, Bd. 45, Nr.1, Mai 2014.

<sup>35</sup> Dazu die umfangreiche Studie von Daniel Rafaelić: *Kinematografija u NDH*. Zagreb 2013.

(Marko Vukowitsch), Ita Rina (Anka), Hilde Sessak (Didi Orsitsch), Wilhelm H. König (Korallenfischer Mate), Herta Worell (Thea), Carl-Heinz Schroth (Schmuckfabrikant Niko), Olga Limburg (Frau Orsitsch), Walter Steinbeck (Kapitän Orsitsch), Eduard von Winterstein (Vater Vukowitsch), Heinz Piper, Heinrich Schroth, Conrad Curt Cappi, Peter Busse, Georg Heinrich Schnell / Produktion: F.D.F. Fabrikation deutsche Filme GmbH, Berlin; Jugoslovenski Prosvetni Film, Belgrad; im Auftrag von Tobis Filmkunst GmbH, Berlin (Herstellungsgruppe Ludwig Behrends) / Herstellungsleiter: Ludwig Behrends / Produktionsleitung: Hans von Wolzogen, Helmut Beck (Assistenz) / Aufnahmeleitung: Karl Gillmore / Dreharbeiten: 8.6.1937 bis Juli 1937 / Drehorte: Dalmatinische Küste (Drvenik, Insel Zlarin, Insel Velika Sestra) / Erstverleih: Tobis-Filmverleih GmbH, Berlin / Zensur: B.4647I, 13.10.1937, 2.089 m, 76 Minuten, jugendfrei, feiertagsfrei / Uraufführung: 29.10.1937, Primus-Palast, Berlin.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 2.041 m, 74 Minuten.

Anmerkung: Der jugoslawische Titel von DIE KORALLENPRINZESSIN war PRINCEZE KORALJA; AN DER BLAUEN ADRIA hieß auf jugoslawisch NA PLAVOM JADRANU.



Vorne Anne Meier und Elke Koska als Mäde, dahinter links Louis Waldon als Pfar-  
rer Oberlin und Michael König als Lenz. Unten: Lenz am Grab von Friederike in  
George Moore's LENZ (Deutsche Kinemathek)

**Michael Töteberg**

## **„Ich mache Filme als Poesie“**

### **Die Filmproduktion des Literarischen Colloquiums Berlin in den 1960er Jahren, George Moore und sein Film LENZ (1969–71)**

**Wiederentdeckt 225, 8. Mai 2015**

Im Frühjahr 1964, als „Papas Kino“ zu Grabe getragen wurde, der Neue Deutsche Film jedoch noch nichts vorzuweisen hatte, entstand in Berlin fernab von den filmpolitischen Grabenkämpfen eine unabhängige und eigenständige Produktionsmöglichkeit: Im Literarischen Colloquium Berlin (LCB) gründete Walter Höllerer eine Filmabteilung. Er vertrat einen weit gefassten Literaturbegriff, plädierte für „Beweglichkeit zwischen den Disziplinen“ und praktizierte diese auch; zudem verstand sich der untriebige Literaturprofessor darauf, Gelder für seine vielfältigen Aktivitäten zu organisieren. Finanziell unterstützt vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie konnte man sich in der Villa am Wannsee ein eigenes Filmstudio einrichten und untermauerte den professionellen Anspruch durch die Mitgliedschaft im Verband Deutscher Film- und Fernsehproduzenten. Die inhaltlichen Ambitionen sind einem internen Papier zu entnehmen: Frei von kommerziellen Verwertungsinteressen und inspiriert von der Literatur wollte man dem deutschen Film einen Innovationsschub geben.<sup>1</sup> Während sich das Feuilleton den Kopf darüber zerbrach, wie der deutsche Film gerettet werden könnte, richtete das LCB eine Spielwiese ein: Zugelassen waren junge Leute, die in dem Metier bisher nichts vorzuweisen hatten, aber nach Lust und Laune mit den teuren Geräten experimentieren durften.

Die erste Produktion wurde dem amerikanischen Beat-Poeten und Lyriker George Moore anvertraut, den Höllerer in München kennengelernt hatte. Moore trieb sich seit einigen Jahren in Europa herum, veröffentlichte in diversen Magazinen, hatte in Amsterdam bei einem Film mitgearbeitet und dabei den Kameramann Gérard Vandenberg getroffen. Walter Hasenclever, Programmleiter beim LCB, war überrascht, als „Mr. Moore und Mr. van den Berg“ aus Amsterdam in Berlin eintrafen und er, weil „ihre Finanzen außerordentlich erschöpft“ gewesen seien, gleich die Reisekosten bezahlen musste. In einem Memorandum hielt er fest: „Irgendwie gehört es zur Künstlernatur, daß man von der Hand in den Mund lebt und die Chancen ergreift, wie sie sich bieten.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zur Filmproduktion des LCB bis 1967 vgl. Michael Töteberg: Kuckucksjahre. In: Johannes Roschlau (Red.): *Im Zeichen der Krise. Das Kino der frühen 1960er Jahre*. München 2013, S. 62–76. Der vorliegende Aufsatz stellt eine Fortführung dieses Beitrags dar.

<sup>2</sup> Walter Hasenclever, Memorandum an Herrn Zeidler, 22.4.1964, Archiv des LCB, Berlin.

George Moore ergriff die Chance. Er erfüllte die Erwartungen, die Höllerer, ohne irgendwelche Referenz zu haben, in ihn gesetzt hatte. *IN-SIDE-OUT* (BRD 1964), die erste Produktion der neuen Filmabteilung, ist das fröhliche Kaleidoskop einer romantischen Liebe, eine assoziativ durcheinanderwirbelnde Bilderfolge: Ein junger Mann versucht die Aufmerksamkeit eines faszinierend-geheimnisvollen Mädchens zu gewinnen und muss dabei einen Rivalen aus dem Felde schlagen. Der 16-minütige Kurzfilm ist die farbenfrohe Pop-Variante einer alten Geschichte, kunstvoll zerstückelt und originell collagiert, manchmal in surreale Traumwelten ableitend – ein bisschen high musste man schon sein, um damals auf der Höhe der Zeit zu sein. Moore hatte die Hauptrolle selbst übernommen, das Mädchen wurde von Pamela Badyk gespielt, der Cutterin des Films, und als Cowboy trat der junge britische Dramatiker Tom Stoppard auf. „Ganz dichterisch, wenn auch zugleich ganz filmisch“, schwärmte man hausintern beim LCB.<sup>3</sup>

Auch die Kritik sah „ein hinreißend fotografiertes ‚Bilder-Happening‘, die Kombination der Bildersprache mit den Stilelementen der modernen Lyrik.“<sup>4</sup> *IN-SIDE-OUT* wurde bei den Kurzfilmtagen in Oberhausen 1965 gezeigt, zwar nur in der sogenannten Informationsschau – die offizielle Auswahlkommission hatte abgelehnt –, fand aber große Aufmerksamkeit in der nationalen (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) und internationalen Presse (*Cahiers du Cinéma*). Nicht nur für Enno Patalas war es der beste westdeutsche Film des ganzen Festivals.<sup>5</sup> *IN-SIDE-OUT* wurde als Geniestreich hoch gelobt und mit dem Silbernen Band des Deutschen Filmpreises ausgezeichnet.

**Ein Paradiesvogel.** In diesen Jahren des Aufbruchs realisierte Helmut Herbst mit den Autoren Peter Rühmkorf und Peter O. Chotjewitz seine Projekte im LCB, experimentierten Uwe Brandner und Wolfgang Ramsbott mit neuen Formen, wirkten Schriftsteller wie Peter Schneider, Günter Bruno Fuchs und Robert Wolfgang Schnell an Filmen mit. George Moore jedoch war der Star unter den dilettierenden Filmemachern im LCB. Jung, naiv und unbekümmert, haftete ihm nichts von deutscher Schwermut und Ernsthaftigkeit an. In die hiesigen Kontroversen, Grabenkämpfe der Cineasten und Lobbyisten, war er nicht verstrickt. Die bundesdeutsche Kino-Misere war für ihn kein Anlass zum Jammern, Moore befand ganz im Gegenteil: „Hier, in einem Land, in dem der herkömmliche Film ganz offensichtlich hoffnungslos in Klischees versackt ist und von talentlosen Routiniers gemacht wird, ist doch die Chance groß und vielversprechend, einen vollkommen neuen Film zu schaffen.“<sup>6</sup> Im provinziellen Klima des eingemauerten West-Berlin wirkte seine Internationalität erfrischend: Er kam aus New York, hatte in

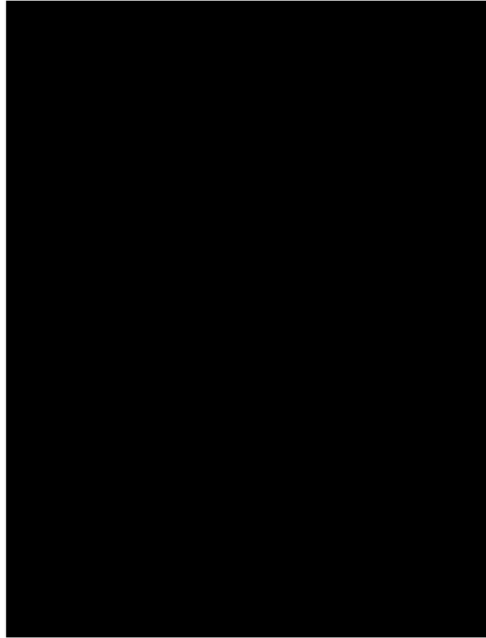
<sup>3</sup> Die Filmabteilung. Typoskript, undatiert und ungezeichnet, Archiv des LCB.

<sup>4</sup> E.K.: *IN-SIDE-OUT*. In: *Evangelischer Filmbeobachter*, Nr. 38, 18.9.1965.

<sup>5</sup> E.P. [Enno Patalas]: Deutschland (West). In: *Filmkritik*, Nr. 4, April 1965, S. 225.

<sup>6</sup> George Moore: Harpo, Artaud und die Deutschen. In: *Die Zeit*, Nr. 42, 16.10.1964.

Griechenland und Holland gelebt, kannte aus London die neuesten Trends und hatte Kontakte zum New American Cinema. Von hehrer Kunst hielt er nichts, Tradition und Geschichte sagten ihm nichts; er lebte ganz in der Gegenwart, zu Hause war er in Subkultur und Pop, Underground-Literatur und Beatnik-Poesie. „Das wichtigste ist Spaß, Geld und Liebe. Die Reihenfolge ist egal.“<sup>7</sup> Nach Filmen gefragt, äußerte er sich begeistert über MARY POPPINS (USA 1964), Fritz Lang und Walt Disney. Ursprünglich war Moorese Maler, er hatte Gedichte geschrieben und Artikel über Jazz veröffentlicht.



George Moorese (1936–1999) (Deutsche Kinemathek)

Er verkörperte geradezu ideal das Konzept des LCB: „Ich bin Dichter. Ich mache Filme als Poesie“, erklärte er in einem Interview. „Die Projekte, die ich niedergeschrieben habe, reichen für die nächsten fünf Jahre. Die nicht realisierbaren Filme schreibe ich als Gedichte, Kurzgeschichten, Romane, oder ich träume sie schlichtweg.“<sup>8</sup>

George Moorese war ein Paradiesvogel, mit dem man sich schmücken konnte. Der Amerikaner wurde eingemeindet und vom Neuen Deutschen Film adoptiert. Seine Arbeit wurde rezipiert in den Zeitschriften *Filmkritik* und *film*, die publizistisch die Filmemacher unterstützten. Ferry Radax stellte ihn in seinem NDF-REPORT (Österreich/BRD 1966) neben Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Haro Senft und Vlado Kristl vor. Moorese schloss Freundschaften mit dem aggressiven Anarchisten Kristl – in dessen Spielfilm DER BRIEF (BRD 1966) er als Darsteller mitwirkte – wie mit dem sanften Anarchisten Peter Lilienthal – für den er das Drehbuch zum Fernsehfilm CLAIRE (BRD 1966) schrieb. Seine eigentliche Heimat

<sup>7</sup> Zit. nach Marianne Schmidt: DER FINDLING. Betrieb beim „Literarischen Colloquium“. In: *Der Abend*, Berlin, 20.10.1966.

<sup>8</sup> Zit. nach Barbara Bronnen, Corinna Brocher: *Die Filmemacher. Zur Neuen deutschen Produktion nach Oberhausen 1962*. München 1973, S. 58.



aber blieb das LCB, dessen Filmabteilung vom ausgewiesenen Experimentalfilmer Wolfgang Ramsbott geleitet wurde, dessen Film DIE HOCHZEIT (BRD 1965) auf einem Drehbuch von Moorese basierte. Mit Moorese konnte das LCB seine ehrgeizigen Filmpläne verwirklichen.

IN-SIDE-OUT war nicht nur eine Visitenkarte, sondern durchaus auch ein geschäftlicher Erfolg: Der Kurzfilm, Herstellungskosten 19.000 DM, wurde vom Verleih Neue Filmkunst Walter Kirchner in die Kinos gebracht, der Bundesfilmpreis floss in die Kasse des LCB. Moorese hatte keinerlei Einwände gegen einen Verkauf von IN-SIDE-OUT ans Fernsehen, obwohl der Farbfilm damals dort nur schwarzweiß ausgestrahlt werden konnte. Überhaupt kannte er keine Berührungsängste mit dem von anderen Filmemachern geschmähten Medium. Als Koproduktion entstand DER FINDLING (BRD 1966/67) nach Heinrich von Kleist: Der Bayerische Rundfunk gab ein bisschen Geld – wenig, denn Auftraggeber war das Studienprogramm im Dritten –, das LCB stellte die Technik, so kam ein bescheidenes Budget von 110.000 DM zusammen. Auf die Frage, wie er auf diesen Stoff gekommen sei, antwortete Moorese leger: „Jemand hat mir das Buch gegeben.“<sup>9</sup> Dieser Jemand wusste, was er tat: Eine unkonventionelle Literaturverfilmung war für eine Institution wie das LCB der beste Einstieg ins Filmgeschäft, und Kleist lag nahe, schließlich residierte man am Wannsee. Moorese, der sich weder als Intellektueller noch als Bildungsbürger gerierte, verfolgte ein durchdachtes Konzept, das der literarischen Vorlage auf eigentümliche Weise gerecht wurde. Die Kritik war überrascht: Von George Moorese erwartete man ein buntes, wild geschütteltes Bilderkaleidoskop, stattdessen sah man einen düsteren Bilderbogen, schwarzweiß, streng und starr, Ausdruck einer neuen Eiszeit.

DER FINDLING wurde als *das* Ereignis des Filmjahres 1968 herausgestellt. Der Schriftsteller Günter Herburger, neben Peter Handke der wichtigste Autor des Neuen Deutschen Films, schwärmte von DER FINDLING („einer der schönsten Filme, die ich je sah“) und verdamnte das nachfolgende, erneut als Fernsehfilm für den Bayerischen Rundfunk (und den Hessischen Rundfunk) gedrehte Werk von Moorese, DER GRILLER („für mich ein Musterbeispiel an reaktionärer Haltung“).<sup>10</sup> Die Zeit des unbeschwerten Anfangs neigte sich dem Ende zu. Die Budgets der Projekte wurden größer. Das Kuratorium Junger Deutscher Film gab auf das Drehbuch KUCKUCKSJAHRE (BRD 1967) eine Prämie über 300.000 DM und das Bundesinnenministerium weitere 200.000 DM. Der Kritiker Uwe Nettelbeck freute sich über das Kuckucksei, das Moorese den Fördergremien ins Nest gelegt hatte: „Wahrscheinlich ahnungslos“ habe man „die Luxusausgabe eines *underground-Films* finanziert“.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Zit. nach Tribüne des Jungen Deutschen Films: VIII. George Moorese. (Gespräch mit Frieda Grafe und Enno Patalas). In: *Filmkritik*, Nr. 9, September 1967, S. 496.

<sup>10</sup> Günter Herburger: Zum Beispiel George Moorese. In: *Film 1968. Chronik und Bilanz des internationalen Films*. Velber 1968, S. 45.

<sup>11</sup> Uwe Nettelbeck: Zeit, von neuen Filmen zu träumen. In: *Die Zeit*, Nr. 27, 7.7.1967.

Doch die Fröhlichkeit und Chuzpe, mit der der unkonventionell-verrückte Moorese die hiesige verschlafene Filmszene aufmischte, nutzte sich ab und verlor zunehmend ihren Reiz, während gleichzeitig der Neue Deutsche Film an Reputation gewann: Mit den ersten Spielfilmen von Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog u. a. formierte sich um 1970/71 der Autorenfilm, dem Moorese nicht einmal mehr als Outsider angehörte. „Laufend beim Fernsehen beschäftigt, gleichsam kulturoffiziell, als Repräsentant des deutschen Popfilms“: Für die *Filmkritik* war der einstmalshofierte Avantgardist keine interessante Figur mehr, und doch, „jetzt, da man von Moorese kaum noch etwas erhoffte –: LENZ, sein neuester und wohl schönster Film!“<sup>12</sup>

„**Nach der Novelle von Georg Büchner.**“ LENZ, entstanden zwischen 1969 und 1971, wird von Moorese ausdrücklich als Literaturverfilmung präsentiert, als filmische Interpretation eines literarischen Textes. Werktreue ist ein Kriterium, nachdem dieser Film beurteilt werden will, doch diese setzt eine Transferleistung voraus: Der literarische Erzählgestus muss übertragen werden in die Filmsprache. „Er [der Film] notiert Positionen, die er bei Büchner vorfindet. Obwohl er der literarischen Sprache wie Regieanweisungen folgt, kann von stupider Illustration einer schwerlich zu illustrierenden Dichtung keine Rede sein“, erkannte bereits die zeitgenössische Kritik.<sup>13</sup>

Als „film-poetologischer Beitrag zur Diskussion über Probleme der Literaturverfilmung“<sup>14</sup> hat LENZ die Wissenschaft mehrfach beschäftigt; der Filmtext ist von Klaus Kanzog und Hans Mayer<sup>15</sup> einem close reading unterzogen worden. Auf die von Moorese und seinem Kameramann Gérard Vandenberg virtuos eingesetzten Gestaltungsmittel braucht deshalb hier nicht ausführlich eingegangen werden. Eine überdeutliche, „unrealistische“ Farbdramaturgie stellt die konträren Rollendispositionen heraus: Ein kaltes Blau ist Lenz zugeordnet, warmes Gelb der Welt Oberlins, wobei einige Szenen viragiert sind wie im Stummfilm. Eine artifizielle Komposition, von manchen Rezensenten als Ästhetizismus missverstanden, bestimmt die Bilder: Vandenberg orientierte sich bei den Landschaftsaufnahmen an William Turner, bei den Innenaufnahmen an Rembrandt, wobei er dort nur reflektiertes Licht (durch die Fenster der Studiobauten) benutzte.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Harald Greve: George Moorese: LENZ. In: *Filmkritik*, Nr. 6, Juni 1971, S. 318.

<sup>13</sup> Helmut Haffner: Lenz nach Büchner. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 18.4.1971.

<sup>14</sup> Klaus Kanzog: Norminstanz und Normtrauma. Die zentrale Figuren-Konstellation in Georg Büchners Erzählung und George Moorese's Film LENZ. Filmanalyse als komplementäres Verfahren zur Textanalyse. In: Hubert Gersch u. a. (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch 3/1983*. Frankfurt a.M. 1984, S. 76–97, hier S. 78.

<sup>15</sup> Hans Mayer: *Lenz. Die Erzählung von Georg Büchner und der Film von George Moorese*. München 1994.

<sup>16</sup> Peter Bauer: Gérard Vandenberg oder „der Film ist ein Monster“. In: *film- & ton-magazin*, 1974, Nr. 1, S. 38–39.

Lange, statische Einstellungen wechseln mit kurzen, zerhackten; fahrige Kamerabewegungen spiegeln den überreizten Zustand des Titelhelden wider, der ebenso plötzlich in Starre verfallen kann. Idyllische Szenen aus dem Dorfleben werden in Zeitlupe gezeigt, Natur- und Landschaftsaufnahmen wirken durch Zeitraffer-Effekte bedrohlich. Verfremdende Elemente (Bild und Ton sind nicht immer aufeinander beziehbar, die Darsteller sprechen in die Kamera etc.) unterlaufen die Kino-Konventionen und stellen so die Erzählbarkeit einer Pathographie in Frage. „In diesem Film sind sowohl der Protagonist als auch die Zuschauer den Strukturen des ‚Schizoiden‘ ausgeliefert, wenn die Grenzen eines Ich nicht mehr abzustecken sind, wenn die Spiegelfunktion des Kinos aussetzt und die Kohärenzkonstruktion als rezeptives Erleben – im Sinne einer objektiven Teilhabe am Geschehen – verweigert wird.“<sup>17</sup> In dieser Hinsicht war LENZ, wie Sigrid Nieberle 2008 feststellte, seiner Zeit voraus.

**Zeitgeist.** LENZ, uraufgeführt am 24. März 1971, gewann drei Bundesfilmpreise: ein Filmband in Gold, verbunden mit einer Prämie in Höhe von 400.000 DM, als bester abendfüllender Spielfilm, außerdem ein Filmband in Gold für die Kameraführung Gérard Vandenberg und ein Filmband in Gold für Michael König als besten männlichen Darsteller. Zudem erhielt der Film das Prädikat „Besonders wertvoll“ und wurde von der Evangelischen Filmgilde zum „Film des Monats“ ernannt. Für die Kritik war LENZ – exemplarisch sei *Der Spiegel* zitiert – „bei allen Manierismen der wohl eindrucksvollste Film, der in Deutschland seit langem produziert worden ist“.<sup>18</sup>

LENZ lief auf vielen wichtigen internationalen Festivals: in Barcelona, Cannes, Luzern, Moskau, New York, Venedig usw. Der Barbara Moorese Workshop, neben dem LCB Koproduzent des Films, brachte LENZ in die deutschen Kinos. In München lief der Film im Arri in der Türkenstraße, täglich drei Vorstellungen: 15.30, 18.00 und 20.30 Uhr (in der Nachtvorstellung dann DJANGO, DER RÄCHER). Das Schwabinger Kino war täglich ausverkauft. „Die jungen Leute zwischen 15 und 25, die das Kino verlassen, sind erschüttert“, beobachtete Barbara Bronnen. „Für sie ist die Entfremdung von unserer Gesellschaft in diesem Film vollkommen eingefangen.“<sup>19</sup>

Die Journalistin befragte einige der Kinogänger. Ein 18jähriger Schüler: „Ich habe mich an manchen Stellen mit der Gestalt des Lenz identifiziert. Und ich glaube, daß es vielen meiner Generation so geht: sie sind davon betroffen, weil sie sich verlassen fühlen.“ Ein 22jähriger Lektoratsassistent: „Ich bin ziemlich erschlagen, ich bin ganz fertig. Ich sehe das nicht mehr als Film, sondern als

<sup>17</sup> Sigrid Nieberle: *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino*. Berlin, New York 2008, S. 151.

<sup>18</sup> Entsetzliche Leere. In: *Der Spiegel*, Nr. 16, 12.4.1971, S. 176.

<sup>19</sup> Barbara Bronnen: Betroffen, weil sie verlassen sind. In: *Abendzeitung*, München, 14.4.1971. Dort auch die folgenden Zitate.

Dokumentation.“ Ein 17jähriger Schüler: „Ich habe einen Freund, der dem Lenz unwahrscheinlich gleicht“, wobei er hinzusetzt, dass „es heute die besten unserer Generation sind, die ausgeflippt sind“. Eine 20jährige Schülerin: „Mich haben besonders die Naturschilderungen beeindruckt, weil ich zur Natur ein komisches Verhältnis habe.“ Abschließend gab es noch einen Kommentar zur Publikumsbefragung von Konrad Balder-Schäuffelen, Schriftsteller und Psychiater. Er versuchte, die Wirkung zu erklären: „Bei diesem Film ist mit Hilfe von Optik, Landschaftsaufnahmen, eines gewissen Ästhetizismus bewußt oder unbewußt etwas entstanden, in das ein junger Mensch leicht hineinschlüpfen kann. Die Entwicklung der Psychose übt in ihrer präzisen Schrecklichkeit eine gewisse Faszination und Lust auf den Zuschauer aus.“ Zugleich warnte er davor: „Ich halte es prinzipiell für problematisch, eine Psychose so darzustellen, als sei sie eine mögliche Existenzform.“

Der Film traf offenbar den Nerv der Zeit. Auch ein Kritiker wie Wolfram Schütte, der mit politischen Vorbehalten und ästhetischen Einschränkungen den Film distanziert begutachtete, konzidierte Moore, er habe „die Aktualität des ‚Falls Lenz‘“ erkannt: „Der Überdruß am Denken und seinen Widersprüchen, an Gesellschaft und ihrer Gewalt, die Sehnsucht nach unverstelltem Glück, nach Intimität, nach Vergessen und das masochistische Gefühl des selbstzerstörerischen Untergangs und ‚Aussteigens‘ gehört zu den derzeitigen Stimmungen unter vielen jungen Leuten unserer Gesellschaft.“<sup>20</sup> In den Feuilletons standen überwiegend Lobeshymnen, so in der *Zeit*, verfasst von Dieter E. Zimmer.<sup>21</sup> Der Kritiker-Kollege Peter W. Jansen nutzte, ebenfalls in der *Zeit*, die Vorführung in Cannes als Gelegenheit, klarzustellen: „Kaum eine LENZ-Rezension ohne Kniefall vor Büchner, als hätte der den Film gemacht; doch aus diesem Blickwinkel sieht er tatsächlich anders aus. Man erkennt ihn dann nicht mehr als einen kaschierten Drogenfilm über einen ausgeflippten Typ, der von einer Heroinpanik in die nächste fällt, man hört nicht das Hohelied der Selbstzerstörung. Abstruse Interpretation? Der LENZ von Moore paßt mit seinen erlesenen Schönheiten genau in die Landschaft der mit äußerster Sensibilität gemachten Stimulantien.“<sup>22</sup>

LENZ ist historisch exakt verortet, die Handlung genau datiert: 20. Januar 1778, informiert ein Schrifttitel zu Beginn. Gegenwärtigkeit dringt in den Film ein durch die Präsenz der Darsteller: Michael König als Lenz, Louis Waldon als Oberlin. Waldon, in der Presse wie in Kinoanzeigen als Schauspieler aus der Warhol-Factory annonciert, spielt den Pfarrer zurückhaltend, in sich ruhend. König dagegen agiert expressiv, galt es doch die aufgewühlte Innenwelt eines Dichters des Sturm und Drang zum Ausdruck zu bringen. Das Theater befand sich um 1970 im Umbruch, dafür stand der junge Peter Stein, zu dessen Ensemble König erst in München an den Kammerspielen, dann am Bremer Theater und schließlich an der

<sup>20</sup> Wolfram Schütte: Ein bizarrer Findlingsblock. In: *Frankfurter Rundschau*, 10.5.1971.

<sup>21</sup> Dieter E. Zimmer: Er war sich selbst ein Traum. In: *Die Zeit*, 14.5.1971.

<sup>22</sup> Peter W. Jansen: Eine Fata Morgana nach der anderen. In: *Die Zeit*, 28.5.1971.

Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin gehörte. Im Film sah man König in Peter Zadeks PIGGIES (BRD 1969/70), in Hans-Jürgen Syberbergs Kleist-Verfilmung SAN DOMINGO (BRD 1970) und in Rainer Werner Fassbinders DIE NIKLASHAUSER FART (BRD 1970), wo er als revolutionärer Prediger am Ende gekreuzigt wird. Die von König verkörperten Rollen verschmolzen mit der realen Person, er besaß ein Star-Image, wie man es traditionell Filmschauspielern zuschrieb: Das Anti-Kino hatte auch seine Stars, auch wenn sie sich als Rebell gaben. König trug auch privat lange Haare; „das war eine Art Protest gegen meine preußisch-strenge Erziehung, gegen Establishment und Konsum-Terror“, erklärte er der Illustrierten *Stern* in einem Porträt, das treffend „Karriere mit Marx und Mao“ überschrieben war.<sup>23</sup>

Zwei Jahre später lag in den Buchhandlungen die Erzählung *Lenz* von Peter Schneider, die die historische und literarische Figur Lenz in die Gegenwart holte und aus ihr einen linken Intellektuellen und politischen Aktivist im Berlin der 1960er Jahre machte. Die Erzählung wurde das Kultbuch einer ganzen Generation. Der Film *LENZ* habe, konstatierten Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann in der *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, die zeittypische neue Lesart von Büchners gleichnamiger Novelle vorweggenommen und wurde zugleich zum „Trendauslöser“, als die Zweifel der Linken an der Veränderbarkeit der Welt zunahmen. „Den Suchbewegungen des Intellekts und der vagabundierenden Phantasie kamen als Kristallisationspunkte literarische Figuren entgegen, die sich gewissermaßen auf Reisen unterschiedlichster Art befanden.“<sup>24</sup> Moorse habe allerdings noch der Gefahr widerstanden, Büchners Lenz-Figur einer allzu vordergründigen Psychologisierung auszusetzen.

Es folgten: *LENZ* (USA 1981) von Alexandre Rockwell, *LENZ. ICH ABER WERDE DUNKEL SEIN* (D 1992) von Egon Günther, *LENZ* (CH/D 2006) von Thomas Imbach, *LENZ* (D 2009) von Andreas Morell, *BÜCHNER. LENZ. LEBEN* (D 2015) von Isabelle Krötsch. Keine dieser filmischen Aneignungen erreichte die Wirkung von Moorse' *LENZ*.

**Abspann.** Nachdem die Anschubfinanzierung verbraucht war, musste die Filmabteilung des LCB sich nach anderen Geldquellen umsehen. Die Villa am Wannensee wurde zur Heimstätte des Neuen Deutschen Films, doch die Zusammenarbeit, unter anderem mit der neu gegründeten dffb, beschränkte sich auf technische Unterstützung. Hansjürgen Pohland synchronisierte hier *KATZ UND MAUS* (BRD 1966/67), es folgten Christian Ziewer, Helma Sanders-Brahms, Peter Lilienthal, Ulrike Ottinger, Helke Sander, Rosa von Praunheim und viele andere, die Schnei-

<sup>23</sup> Fee Zschocke: Karriere mit Marx und Mao. In: *Stern*, Nr. 24, 1.6.1971, S. 78 f.

<sup>24</sup> Bernhard Zimmermann: Kanonbildung als Problem. In: Helmut Schanze (Hg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München 1996, S. 103. Vgl. Helmut Schanze, Bernhard Zimmermann (Hg.): *Das Fernsehen und die Künste. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Band 2. München 1994, S. 44.

deräume und Tonstudio nutzten. Die eigene Produktionstätigkeit lief auf Sparflamme weiter. In der Filmografie des LCB bilden Spielfilme seltene Ausnahmen; es dominierten literarische Dokumentationen, filmisch ambitioniert gestaltet. Der Traum vom Kino der Autoren war längst ausgeträumt, als 1987 die Filmabteilung endgültig geschlossen wurde. Den Filmstock übernahm die Deutsche Kinemathek.<sup>25</sup>

LENZ war die letzte Produktion, die Moose mit dem LCB realisierte. Er zog nach München, und irgendwann holte den Traumtänzer die Wirklichkeit ein: Der Nonkonformist landete beim Fernsehen. Schließlich wurde er neben Hans W. Geißendörfer – auch er aus der Generation des Neuen Deutschen Films, ohne dem Autorenfilm wirklich anzugehören – der Stammregisseur von dessen LINDENSTRASSE. Bei 186 Folgen führte Moose Regie, bis er 1999 im Alter von 63 Jahren starb. Gelegentlich drehte er wilde, experimentelle und extravagante Essayfilme, die ohne große Beachtung in Dritten Programmen liefen. Es gab nie eine George-Moose-Retrospektive, keiner seiner Filme ist je auf Video oder DVD erschienen.

#### LENZ

Bundesrepublik Deutschland 1969–71 / Produktion: Literarisches Colloquium Berlin; Barbara Moose Workshop, München / Produzentin: Barbara Moose / Regie: George Moose / Drehbuch: George Moose, nach der Novelle von Georg Büchner / Kamera: Gérard Vandenberg / Schnitt: Christa Wernicke / Szenenbild: Hans Gailling, Heidi Lüdi / Musik: David Llywelyn / Darsteller: Michael König (Lenz), Louis Waldon (Pfarrer Oberlin), Rolf Zacher (Kaufmann), Sigurd Bischoff, Klaus Lea, Kristin Peterson, Toon Gallée, Julia Heinemann, Grischa Huber, Monika Maurer, Elke Koska, Anne Meier, Horst Tiessler, Peter Adler / Dreharbeiten: 17.II.1969 – 3.3.1970, Unterleinleiter (Fränkische Schweiz) / Uraufführung: 24.3.1971.

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin, 35mm, Farbe, 125 Minuten.

<sup>25</sup> Der technische Zustand der Filmkopien ist teilweise derart schlecht, dass sie nicht vorführfähig sind. Das Schriftgut (Kalkulationsunterlagen, Verträge, Korrespondenzen) befindet sich im Archiv des LCB und konnte für diesen Text eingesehen werden. Für Informationen zu danken hat der Verfasser auch Urte Ramsbott.

ARBEITSBLÄTTER ZUR FILMAUSWERTUNG

# DER HUPPENKOTHEN- PROZESS



## **Wie funktioniert der Rechtsstaat?**

### **Zwei Fernsehdokumentarfilme über frühe bundesdeutsche NS-Prozesse und ihr Einsatz in der politischen Bildungsarbeit**

**FilmDokument 173, 19. Juni 2015**

Wegen mehrfacher Beihilfe zum Mord wurde 1951 vor dem Münchner Landgericht Anklage gegen den früheren SS-Standartenführer und Abteilungsleiter des Reichssicherheitshauptamtes Walter Huppenkothen erhoben.<sup>1</sup> Ihm wurde vorgeworfen, in der Funktion des Anklägers an Todesurteilen gegen Mitglieder des konservativen Widerstands gegen das Hitlerregime beteiligt gewesen zu sein. Dietrich Bonhoeffer, Wilhelm Franz Canaris, Hans von Dohnanyi, Ludwig Gehre, Hans Oster und Karl Sack wurden am 6. bzw. 8. April 1945 in den Konzentrationslagern Flossenbürg und Sachsenhausen-Oranienburg von Standgerichten zum Tode verurteilt und am 9. April hingerichtet. Zunächst mussten die Angeklagten vollkommen entwürdigend nackt auf eine kleine Treppe steigen, danach wurde ihnen ein Strick umgehängt und schließlich die Treppe weggestoßen.<sup>2</sup>

Der Prozess vor dem Landgericht in München stellte den Auftakt eines sich bis 1956 hinziehenden Verfahrens dar, in dem zunächst nur Huppenkothen, ab 1952 aber außerdem der ehemalige SS-Richter Otto Thorbeck, angeklagt waren. Thorbecks Beteiligung an den Standgerichten in der Funktion des zuständigen Richters in Flossenbürg war erst im Laufe des Verfahrens festgestellt worden.<sup>3</sup> Beiden Angeklagten wurde vorgeworfen, durch die Ausübung einer juristischen Funktion und damit durch die Ausübung ehemals gültigen NS-Rechts, eine Straftat begangen zu haben. Zu den zentralen im Prozess verhandelten Fragen gehörte, ob vor der Urteilsvollstreckung eine Urteilsbestätigung durch das Reichssicherheitshauptamt erfolgt sei. Dies wäre auch nach NS-Recht nötig gewesen. Im Unterschied zu einer generellen Beurteilung der Ausübung einer juristischen Funktion in der NS-Zeit als strafbar, wäre die Verurteilung der Mitglieder des konservativen Widerstandes nach positivistischer Rechtsauffassung nur dann als strafbar zu bewerten gewesen, wenn diese Urteilsbestätigung nicht erfolgt sei. Im Prozess gegen Huppenkothen

<sup>1</sup> Ich danke Jeanpaul Goergen und Jutta Schäfer für wichtige Quellenhinweise zu diesem Aufsatz.

<sup>2</sup> Vgl. Elke Endraß: *Bonhoeffer und seine Richter. Ein Prozess und sein Nachspiel*. Stuttgart 2006.

<sup>3</sup> Zu Hintergründen und Ablauf des Verfahrens aus rechtshistorischer Perspektive vgl. Günter Spendel: *Rechtsbeugung durch Rechtsprechung*. Berlin, New York 1984, S. 89–115 sowie Joachim Perels: Die schrittweise Rechtfertigung der NS-Justiz. Der Huppenkothen-Prozeß. In: Ders., *Das juristische Erbe des „Dritten Reiches“: Beschädigungen der demokratischen Rechtsordnung*. Frankfurt, New York 1999, S. 181–202.



und Thorbeck ging es somit implizit um die „juristische Qualifikation nationalsozialistischer Justiz“ überhaupt.<sup>4</sup>

Neben diesen rechtshistorischen und politischen Gesichtspunkten beinhaltet die Prozess eine für die Bundesrepublik medienhistorische Besonderheit, die in der Film- und Fernsehwissenschaft bisher kaum berücksichtigt wurde: In den 1950er Jahren konnten in bundesdeutschen Gerichtssälen noch Rundfunkaufnahmen während der laufenden Verhandlung angefertigt werden. Bereits 1952 war zu einem frühen Zeitpunkt des Verfahrens ein Team des Bayerischen Rundfunks im Gerichtssaal anwesend, das Auszüge der Verhandlung für eine Übertragung im Radio aufzeichnete. Als 1955 in Augsburg zum wiederholten Male in gleicher Sache prozessiert wurde, befand sich sogar ein Fernsehteam vor Ort und produzierte Ton- und Bildaufnahmen für einen längeren Bericht. Die Fernsehaufnahmen vor dem Augsburger Schwurgericht wurden in Form eines 43-minütigen Dokumentarberichts am 19.9.1955, dem Tag der Urteilsverkündung, in der ARD ausgestrahlt und kurz darauf noch einmal wiederholt.<sup>5</sup>

Da in der Bundesrepublik seit dem 1. Januar 1964 ein umfassendes Film- und Rundfunkaufnahmeverbot während einer laufenden Gerichtsverhandlung gilt, sind Film- und Fernsehaufnahmen deutscher Gerichtsprozesse äußerst rar.<sup>6</sup> Film- und Rundfunkaufnahmen bei Gerichtsprozessen waren bereits seit Einführung des Fernsehens höchst umstritten. Vermutlich sind die Aufnahmen des Prozesses gegen Huppenkoth und Thorbeck die ersten Film- und Fernsehaufnahmen einer bundesdeutschen Gerichtsverhandlung überhaupt, die über eine kurze Nachrichtenberichterstattung hinausgehen.<sup>7</sup> Wie im Folgenden noch erläutert wird, hängt das später eingeführte Aufnahmeverbot außerdem mittelbar mit der Aufzeichnung des Augsburger Prozesses zusammen.

Auch das öffentliche Interesse an dem Prozess, das der Entscheidung für eine ausschnittshafte Rundfunk-Aufzeichnung der Verhandlung zugrunde liegt, muss

<sup>4</sup> Perels: Schrittweise Rechtfertigung, S. 184.

<sup>5</sup> E-Mail des Fernseharchivs des Bayerischen Rundfunks an den Autor vom 14.10.2013. Der Dokumentarbericht ist dort unter dem Titel HUPPENKOTHEN-PROZESS IN AUGSBURG archiviert. Ausgestrahlt wurde der Dokumentarbericht vermutlich im Rahmen eines heute nicht mehr näher zu ermittelnden Nachrichtenmagazins.

<sup>6</sup> Nach §169 GVG (Gerichtsverfassungsgesetz) gilt: „Die Verhandlung vor dem erkennenden Gericht einschließlich der Verkündung der Urteile und Beschlüsse ist öffentlich. Ton- und Fernseh- und Rundfunkaufnahmen sowie Ton- und Filmaufnahmen zum Zwecke der öffentlichen Vorführung oder Veröffentlichung ihres Inhalts sind unzulässig.“ Seither können lediglich vor Beginn und nach Ende einer Verhandlung sowie in den Verhandlungspausen Aufnahmen angefertigt werden.

<sup>7</sup> Neben der generell nur äußerst selten erfolgten Aufzeichnung von Gerichtsverhandlungen in der Bundesrepublik spricht für diesen Befund, dass bisher keine ältere Film- oder Fernsehaufzeichnung einer Gerichtsverhandlung nachgewiesen werden konnte, die über eine kurze Nachrichtenberichterstattung hinausgeht. Da in der Anfangszeit des Fernsehens allerdings weder alle Sendungen noch ausführliche Produktionsunterlagen archiviert wurden, ist dieser Befund vorläufig.

als ungewöhnlich bezeichnet werden.<sup>8</sup> Folgt man Norbert Frei, ging im Zuge einer von der Adenauer-Regierung praktizierten und von der Bevölkerung weitgehend unterstützten „Vergangenheitspolitik“<sup>9</sup> die Anzahl der wegen NS-Verbrechen eingeleiteten Strafverfahren nach Gründung der Bundesrepublik deutlich zurück. Resultat dieser Politik war ein „Triumph des Beschweigens“, der zum Zeitpunkt der Fernsehausstrahlung des Dokumentarberichts zum Prozess gegen Huppenkothen und Thorbeck den Höhepunkt erreicht hatte.<sup>10</sup>

Im Fall des Augsburger Strafverfahrens war das öffentliche Interesse dennoch von Beginn an groß, wie die überregionale Berichterstattung der Presse und die große Zustimmung in der Bevölkerung als Reaktion auf den zunächst erfolgten Freispruch Huppenkothens erkennen lässt.<sup>11</sup> Der Grund für dieses Interesse war der vor Gericht zur Beurteilung stehende Tatkomplex. Die Frage, ob die konservativen Widerstandskämpfer als Helden oder als Landesverräter zu betrachten seien, war seit Gründung der Bundesrepublik ein breit und kontrovers diskutiertes Thema.<sup>12</sup> Die Vermutung liegt nahe, dass die Entscheidung, den Prozess gegen Huppenkothen und Thorbeck zu filmen, die Gelegenheit bot, öffentlich zu zeigen, dass der Rehabilitierung des konservativen Widerstands auch vor Gericht nachgegangen wurde.<sup>13</sup>

Im Zuge weiterer öffentlich wahrgenommener Strafverfahren lässt sich ab Mitte der 1950er Jahre ein allmählich einsetzender Wandel in der Auseinandersetzung mit den nationalsozialistischen Verbrechen beobachten.<sup>14</sup> Anlass dazu gab auch

<sup>8</sup> Dies gilt in besonderem Maße, da die Anfertigung von Filmaufnahmen einen erheblich höheren technischen Aufwand bedeutete als heute. Auch wenn die Archivlage keine genaueren Angaben über die Produktion der Dokumentarberichte ermöglicht, deuten die Filme selbst auf den Einsatz von mindestens zwei 16mm-Kameras, mehreren Mikrofonen und Scheinwerfern hin.

<sup>9</sup> Norbert Frei: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München 2012, S. 12.

<sup>10</sup> Ebd., S. 15.

<sup>11</sup> Vgl. Andreas Eichmüller: Die strafrechtliche Verfolgung von NS-Verbrechen und die Öffentlichkeit in der frühen Bundesrepublik. In: Jörg Osterloh, Clemens Vollnhals (Hg.): *NS-Prozesse und deutsche Öffentlichkeit*. Göttingen 2011, S. 53–73, hier S. 60–63.

<sup>12</sup> Vgl. Juliane Wetzel: Zur Widerstandsrezeption in der BRD bis 1989. In: *UTOPIE kreativ*, Nr. 118, August 2000, S. 797–804 ([www.rosalux.de/fileadmin/rls\\_uploads/pdfs/Utopie-kreativ/118\\_Wetzel.pdf](http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Utopie-kreativ/118_Wetzel.pdf)).

<sup>13</sup> Die genauen Gründe für die Entscheidung, den Prozess zu filmen, lassen sich derzeit nicht nachvollziehen. Im Fernseharchiv des Bayerischen Rundfunks sind keine Produktionsunterlagen zur Aufzeichnung erhalten.

<sup>14</sup> Insbesondere der Ulmer Einsatzgruppenprozess (1958), der die Gründung der Zentralen Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Gewaltverbrechen in Ludwigsburg nach sich zog, bewirkte der geschichtswissenschaftlichen Literatur zufolge eine Schärfung des öffentlichen Bewusstseins für die Verbrechen der NS-Zeit. Vgl. Clemens Vollnhals: Zwischen Verdrängung und Aufklärung. Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust in der frühen Bundesrepublik. In: Ursula Büttner (Hg.): *Die Deutschen und die Judenverfolgung im Dritten Reich*. Hamburg 2003, S. 357–392, hier S. 369.

die Rückkehr einiger Kriegsgefangener aus der Sowjetunion, die nach ihrer Ankunft in die Bundesrepublik vor Gericht gestellt wurden. Das Strafverfahren gegen die beiden ehemaligen Aufseher des Konzentrationslagers Sachsenhausen, Gustav Sorge und Wilhelm Schubert, erregte wegen des entsetzlichen Ausmaßes an Grausamkeit der von ihnen begangenen Verbrechen großes Aufsehen.<sup>15</sup> Im Zusammenhang mit Massenerschießungen sowjetischer Kriegsgefangener und anderer im Konzentrationslager Sachsenhausen begangener Verbrechen wurde gegen Sorge und Schubert ein Verfahren wegen Mordes und Beihilfe zum Mord in mehr als 11.000 Fällen eingeleitet. Auch dieser schließlich in Bonn durchgeführte Strafprozess wurde in Ausschnitten von einem Fernsehteam aufgezeichnet und am 6.2.1959, dem Tag der Urteilsverkündung, als 31-minütiger Dokumentarbericht in der ARD gesendet.<sup>16</sup>

**Einsatz in der politischen Bildungsarbeit.** Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dessen Folgen rückte Mitte der 1950er Jahre in den Fokus staatspolitischer, überparteilicher Initiativen. Auch wenn die systematisch betriebene Vernichtung der Juden noch nicht als das zentrale Verbrechen der NS-Zeit wahrgenommen wurde, zählte neben der Thematisierung des konservativen Widerstands auch die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit und das Engagement gegen den Antisemitismus seit 1955 zu den zentralen Themenbereichen der Bundeszentrale für Heimatdienst, dem Vorläufer der heutigen Bundeszentrale für politische Bildung.<sup>17</sup>

Seit der Gründung im Jahr 1952 gehörte die Produktion und der Einsatz von Filmen in eigenen Veranstaltungen und im Rahmen von Kooperationen zu den Aufgaben der Bundeszentrale – zunächst im Bereich des Referats „Publizistik“, ab 1955 vertreten durch ein eigenes Referat „Film und Funk“.<sup>18</sup> Ähnlich arbeitend wie das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) wurden in Kooperation mit verschiedenen Landeszentralen Filme und weitere

<sup>15</sup> Vgl. Andreas Eichmüller: *Keine Generalamnestie. Die strafrechtliche Verfolgung von NS-Verbrechen in der frühen Bundesrepublik*. München 2012, S. 214–216.

<sup>16</sup> E-Mail des Fernseharchivs des Westdeutschen Rundfunks an den Autor vom 4.11.2013. Der Dokumentarbericht ist dort unter dem Titel SORGE-SCHUBERT-PROZESS archiviert. Ausgestrahlt wurde der Dokumentarbericht vermutlich im Rahmen der Sendung „Hier und Heute“. Sorge und Schubert waren vor ihrer Gefangenschaft bereits von einem sowjetischen Gericht verurteilt worden. Siehe hierzu den Dokumentarfilm BERLINSKIJ PROZESS (UdSSR 1948) sowie Günter Agde: Bilder von Schuldigen. Dass Konzentrationslager Sachsenhausen im Film. In: *Filmblatt*, Nr. 32, 2006, S. 19–40.

<sup>17</sup> Vgl. Benedikt Widmaier: *Die Bundeszentrale für politische Bildung. Ein Beitrag zur Geschichte staatlicher politischer Bildung in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt am Main u. a. 1987, S. 45.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 39–43. Widmaier macht leider keine Angaben zum genauen Arbeitsablauf der einzelnen Referate. Als Aufgabe des Referats „Film und Funk“ ist neben der Erstellung von Filmmanuskripten und Veranstaltungen lediglich angegeben: „Herstellung u. Verleih von Filmen u. Lichtbild Reihen; Zusammenarbeit mit Filmproduzenten u. Fernsehsendern“.

Informationsmaterialien sowie „Arbeitsblätter zur Filmauswertung“ an Schulen, Universitäten und andere Institutionen verliehen. Dort konnten die Filme in Verbindung mit einer anschließenden Diskussion unentgeltlich gezeigt werden. Darunter waren Spiel- und Dokumentarfilme, wie *NUIT ET BROUILLARD* (F 1955, deutscher Titel: *NACHT UND NEBEL*) von Alain Resnais, der das Vernichtungssystem der nationalsozialistischen Konzentrationslager als einer der ersten thematisierte. Aber auch Eigenproduktionen, die überwiegend auf überlieferten Filmdokumenten beruhten, waren im Programm, etwa *DER 20. JULI VOR DEM VOLKSGERICHTSHOF* (BRD 1955) über den Prozess gegen einige der am Widerstand gegen das Hitlerregime beteiligten Männer vor dem nationalsozialistischen Volksgerichtshof unter Führung Roland Freislers.

Die Aufnahmen des Prozesses gegen Huppenkoth und Thorbeck wurden drei Jahre nach der Fernsehausstrahlung unter dem Titel *DER PROZESS HUPPENKOTHEN* (BRD 1958) in leicht abweichender Form in der politischen Bildungsarbeit eingesetzt. Die Initiative, den im Fernsehen ausgestrahlten Dokumentarbericht übernehmen zu können, ging von der Staatsbürgerlichen Bildungsstelle, dem Vorläufer der heutigen Landeszentrale für politische Bildung, in Nordrhein-Westfalen aus.<sup>19</sup> Die Fernsehaufzeichnung des Prozesses gegen die beiden Aufseher im Konzentrationslager Sachsenhausen wurde unter dem Titel *KZ-SCHERGEN* (BRD 1959) in ebenfalls leicht veränderter Form für die politische Bildungsarbeit genutzt. Dafür wurden die Fernsehaufnahmen aber nicht nur übernommen. Die Idee, den Prozess aufzuzeichnen und diese Aufnahmen zur „Aufbereitung der jüngeren Vergangenheit“ vorzuführen, wurde von der Bundeszentrale für Heimatdienst und die Staatsbürgerliche Bildungsstelle in Nordrhein-Westfalen angeregt.<sup>20</sup>

Beide Filme dienten in der Bildungsarbeit aber nicht nur der Thematisierung des Nationalsozialismus. Sie sollten zugleich exemplarisch den Ablauf eines Strafprozesses im demokratischen Rechtsstaat vorführen. In diesem Sinne wurde die Vorführung von *DER PROZESS HUPPENKOTHEN* in Verbindung mit *DER 20. JULI VOR DEM VOLKSGERICHTSHOF* empfohlen, um der willkürlichen Verhandlungsführung Roland Freislers einen fairen Prozessverlauf gegenüberzustellen.<sup>21</sup> Von *KZ-SCHERGEN* nahm man überdies an, der Film könne das Vernichtungssystem der Konzentrationslager thematisieren, ohne auf vom NS-Regime selbst verbreitete Bilder oder auf deutliche Bilder des Elends, wie die bei der Befreiung der Konzentrationslager angefertigten

<sup>19</sup> Vgl. LAV NRW R, Bestand: Landeszentrale für politische Bildung, NW 0242–405. Vermerk der Staatsbürgerlichen Bildungsstelle Düsseldorf für den Ministerialdirigenten Dr. Hein vom 17.10.1958 sowie Brief der Staatsbürgerlichen Bildungsstelle Düsseldorf an den Justizminister Nordrhein-Westfalens Dr. Flehinghaus vom 30.10.1958.

<sup>20</sup> Vgl. LAV NRW R, Bestand: Landeszentrale für politische Bildung, NW 0242–405. Vermerk der Staatsbürgerlichen Bildungsstelle Düsseldorf für den Ministerialdirigenten Dr. Hein vom 17.10.1958.

<sup>21</sup> Vgl. Stephan Grieger, Horst Ruprecht: *Politische Bildung mit Film-Bild-Ton. Optisch-akustische Hilfsmittel für die Jugendarbeit*. München 1961, S. 116.

Aufnahmen der Alliierten, zurückzugreifen.<sup>22</sup> Solche Bilder erschienen insbesondere für Veranstaltungen mit jungen Menschen als problematisch, da diese „beim Betrachter eine gewisse Reife voraussetzen und jüngeren Menschen nicht zugemutet werden können“, schrieb Walter Tormin im Beiheft des Kuratoriums für Staatsbürgerliche Bildung Hamburg.<sup>23</sup> An anderer Stelle wurde aber auch empfohlen, *KZ-SCHERGEN* in Verbindung mit *NACHT UND NEBEL* zu zeigen. Von einigen Vorführungen des französischen Dokumentarfilms wurde berichtet, dass die Echtheit der darin enthaltenen Aufnahmen zahlloser Leichen bezweifelt wurde oder die Leichen gar als Folge des alliierten Luftangriffs auf Dresden angesehen wurden.<sup>24</sup> Da beide Angeklagte in dem *KZ-SCHERGEN* zugrundeliegenden Strafprozess ihre Schuld gestanden, sollte der Film solcherlei Zweifeln am Vernichtungssystem der Nationalsozialisten entgegenwirken.

Offen bleiben muss, wie viele Personen die beiden angesprochenen Filme im Rahmen der politischen Bildungsarbeit gesehen haben.<sup>25</sup> Auch wie die Filme auf den einzelnen Veranstaltungen kontextualisiert wurden, lässt sich nicht mehr nachvollziehen.<sup>26</sup> Filme wie *NACHT UND NEBEL* oder die besprochenen Gerichtsfilme überhaupt zu diesem Zeitpunkt zum Bestandteil filmpolitischer Maßnahmen gemacht zu haben, erscheint allerdings bemerkenswert – auch weil die beiden Gerichtsfilme nicht den damals verbreiteten dokumentarischen Darstellungsformen entsprachen.

**Gerichtsbilder.**<sup>27</sup> Die Verbrechen des Nationalsozialismus anhand dokumentarischer Gerichtsfilme zu thematisieren, war kein Novum. Bereits die Alliierten hatten wesentliche Elemente des Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozesses vor dem Internationalen Militärgerichtshof filmen lassen, um in den Wochenschauen der

<sup>22</sup> Vgl. Kuratorium für staatsbürgerliche Bildung Hamburg und Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit (Hg.): *Hier fliegen keine Schmetterlinge. KZ-Scherger. Zwei Dokumentarfilme. Erläuterungen und Material für die Auswertung von Ralph Giordano*. Hamburg 1961, S. 5–6.

<sup>23</sup> Ebd., S. 5.

<sup>24</sup> Vgl. LAV NRW R, Bestand: Landeszentrale für politische Bildung, NW 0242–405. Schreiben der Bundeszentrale für Heimatdienst an die Staatsbürgerliche Bildungsstelle Nordrhein-Westfalen, 29.2.1960.

<sup>25</sup> Nutzungszahlen der Filme liegen nicht vor: *DER PROZESS HUPPENKOTHEN* wurde aber bis mindestens 1980 von den Landeszentralen für politische Bildung verliehen. Vgl. Institut Jugend Film Fernsehen (Hg.): *Zentrale Filmografie Politische Bildung. Band I: 1980*. München 1980, S.182. Für *KZ-SCHERGEN* konnte kein ähnlich langer Verleih ermittelt werden, dafür liegt eine Kopienzahl vor: Der Film wurde mit über 100 Kopien – und damit in gleicher Stückzahl wie *NACHT UND NEBEL* – verbreitet. Vgl. Presse und Informationsamt der Bundesregierung (Hg.): *Deutsche Politik 1960. Tätigkeitsbericht der Bundesregierung*. Ohne Ortsangabe 1960, S. 4.

<sup>26</sup> Zu einigen fragwürdigen Maßnahmen der Bundeszentrale für Heimatdienst vgl. Widmaier: *Bundeszentrale für politische Bildung*, S. 50–51.

<sup>27</sup> Der Schwerpunkt der folgenden Analyse liegt auf dem Film *DER PROZESS HUPPENKOTHEN*. Eine Analyse des Films *KZ-SCHERGEN* erscheint im Rahmen des von der DFG geförderten Projekts „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005“, in dem ich von 2012 bis 2015 als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig war.

jeweiligen Besetzungszonen darüber berichten zu können. Auch zwei Dokumentarfilme zum Thema wurden in den Kinos vorgeführt: *SUD NARODOW* (UdSSR 1946, deutscher Titel: *DAS GERICHT DER VÖLKER*) in der sowjetischen Besetzungszone und der im Zuge der amerikanischen Re-Education-Politik produzierte Film *NUREMBERG AND ITS LESSON* (USA 1948, deutscher Titel: *NÜRNBERG UND SEINE LEHRE*).<sup>28</sup> Elementarer Bestandteil beider Filme sind die während des Nürnberger Prozesses als Beweismittel vorgeführten Aufnahmen von der Befreiung der Konzentrationslager sowie zahlreiches Filmmaterial der Nationalsozialisten. Diese sind im Wechsel mit den Aufnahmen der Gerichtsverhandlung montiert und werden durch einen dominanten Voice-Over Kommentar miteinander in Beziehung gesetzt. Die Auswahl der eingesetzten Aufnahmen folgt in diesen Filmen im Wesentlichen den Anklagepunkten.

Von dieser Darstellungsform unterscheiden sich *DER PROZESS HUPPENKOTHEN* und *KZ-SCHERGEN* deutlich. Bis auf kurze Ausnahmen bestehen beide Filme ausschließlich aus Aufnahmen der jeweils zugrundeliegenden Gerichtsverhandlung.<sup>29</sup> Die Auswahl und Anordnung der für die Filme ausgewählten Ausschnitte zeigt, dass diese nicht nur zur Thematisierung der jeweiligen Strafverhandlung eingesetzt wurden. Die Filme führen auch den Ablauf einer Gerichtsverhandlung in wesentlichen Elementen exemplarisch vor, angefangen mit der Eröffnung der Verhandlung durch den Richter über Zeugenaussagen, das Plädoyer und den Strafantrag der Staatsanwaltschaft sowie die Plädoyers der Verteidigung bis zur Urteilsverkündung. *DER PROZESS HUPPENKOTHEN* beinhaltet außerdem das Plädoyer des Anwalts einer Nebenklägerin, der Witwe Hans Osters. *KZ-SCHERGEN* zeigt zudem das letzte Wort, das den Angeklagten vor der Urteilsfindung eingeräumt wurde.

Die gleichzeitige Aufzeichnung von Ton und Bild bei der Verhandlung macht es möglich, dass in allen ausgewählten Ausschnitten die jeweiligen Personen so zu hören sind, wie sie sich vor Gericht geäußert haben. Ein OFF-Kommentar strukturiert zwar die Filme, ist aber vergleichsweise sparsam eingesetzt und hat keine primär kommentierende, erläuternde Funktion, wie es in Dokumentarfilmen zu dieser Zeit üblich war. Die synchrone Aufnahme des Tons zur beobachtenden Kamera sowie die Befragung verschiedener an einem Ereignis beteiligter Personen, Darstellungselemente, die heute selbstverständlich erscheinen, begannen sich Ende der 1950er Jahre erst zu etablieren.

<sup>28</sup> Dazu knapp Günter Agde: Gerichtsfilme über Nürnberg. *SUD NARODOW* (SU 1946, R: Roman Karmen, Jelisaweta Swilowa), *NÜRNBERG UND SEINE LEHRE* (USA/D 1948, R: Stuart Schulberg). In: *Filmbblatt*, Nr. 18, 2002, S. 4–6.

<sup>29</sup> Zu Beginn von *DER PROZESS HUPPENKOTHEN* werden Fotografien der in Flossenbürg und Sachsenhausen-Oranienburg hingerichteten Männer sowie Aufnahmen des Ortes und des Konzentrationslagers Flossenbürg nach Kriegsende eingeblendet. *KZ-SCHERGEN* beinhaltet einige kurze Aufnahmen des ebenfalls nach Kriegsende gefilmten und bereits leeren Lagers Sachsenhausen, die während des Bonner Prozesses vor Gericht gezeigt wurden sowie eine einzelne Fotografie mit der Darstellung einer nicht näher thematisierten Gewalttat. Die Filmaufnahmen aus Sachsenhausen stammen aus der DEFA-Produktion *TODESLAGER SACHSENHAUSEN* (SBZ 1946), die im Auftrag der Sowjetischen Militärkommandantur entstand. Siehe Agde: Bilder von Schuldigen.

Durch die Verbindung einer sparsamen Kommentierung mit den Originalton- und Bild-Aufnahmen der Gerichtsverhandlung entsteht in *DER PROZESS HUPPENKOTHEN* und *KZ-SCHERGEN* eine Authentizität, die für Dokumentarfilme dieser Zeit ungewöhnlich ist. Im Verfahren gegen Huppenkoth und Thorbeck sind beispielsweise nicht nur frühere KZ-Häftlinge als Zeugen geladen, sondern auch Mitglieder des Lagerpersonals. Der von den Alliierten im Flossenbürg-Hauptprozess 1947 zu lebenslanger Haft verurteilte ehemalige Rapportführer Johan Geisberger sollte vor Gericht über die Anwesenheit Huppenkothens während der Hinrichtungen im Konzentrationslager Auskunft geben. Geisberger, der zu diesem Zeitpunkt bereits amnestiert war, steht in volkstümlicher Tracht desinteressiert und grinsend vor Richter und Kamera und kann sich an keinerlei Details der Vorkommnisse erinnern. So verkündet er: „Er kann dabei gewesen sein, er kann nicht dabei gewesen sein.“ Mangelndes Schuldbewusstsein sowie nicht vorhandener Respekt dem Verhandlungsgegenstand gegenüber treten an dieser Stelle deutlich hervor.

Ein Grund für die ungewöhnlich direkte Darstellungsform liegt sicherlich in der ursprünglichen Produktion als Fernsehbericht. Das öffentlich-rechtliche Fernsehen befand sich damals noch in der Pionierphase und orientierte sich für dokumentarische Formate nicht am Kulturfilm, sondern an berichtenden journalistischen Arbeitsweisen, die in den USA und England entwickelt worden waren.<sup>30</sup> Ein weiterer Grund lässt sich zudem in einer seit Einführung des Fernsehens überwiegend in juristischen Kreisen geführten Diskussion über die Frage finden, ob und in welcher Form es überhaupt möglich sein sollte, Film- und Rundfunkaufnahmen von einer laufenden Gerichtsverhandlung anzufertigen.<sup>31</sup> Es ging in erster Linie darum, ob die Anwesenheit eines Aufnahmeteam den Ablauf der Verhandlung stören könnte – etwa weil Angeklagte und Zeugen nicht mehr unbefangenen antworten würden – oder ob die Pressefreiheit demgegenüber als wichtiger einzustufen sei. Die Möglichkeit einer Störung dürfte der Grund dafür gewesen sein, dass die Befragung der Angeklagten nicht gefilmt wurde. Erörtert wurde zudem, ob das Persönlichkeitsrecht der vor Gericht stehenden Personen durch eine Rundfunkübertragung beeinträchtigt würde, zum Beispiel durch eine Vorverurteilung des jeweils Angeklagten in den Medien. Diese Frage scheint die Entscheidung beeinflusst zu haben, die beiden Dokumentarberichte erst am Tag der Urteilsverkündung auszustrahlen und nicht für eine tagesaktuelle Berichterstattung einzusetzen.

<sup>30</sup> Vgl. Peter Zimmermann: Kontinuitäten und Wandlungen im Zeitalter von ‚Entnazifizierung‘ und ‚Reeducation‘. In: Ders., Kay Hoffmann (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3: Drittes Reich*. Stuttgart 2005, S. 691–709, hier S. 703–704.

<sup>31</sup> Vgl. Guido Britz: *Fernsehaufnahmen im Gerichtssaal. Ein rechtsvergleichender Beitrag zum Öffentlichkeitsgrundsatz im Strafverfahren*. Baden-Baden 1999, S. 102–106. Aufschlussreich sind v.a. die „Richtlinien für das Strafverfahren“ (RiStV), die nach Einführung des Fernsehens zunächst mehrfach modifiziert wurden, bevor schließlich eine Erweiterung des Gerichtsverfassungsgesetzes mit der Folge des Aufnahmeverbotes eingeleitet wurde.

Die endgültige Entscheidung darüber, ob und welche Prozesselemente aufgezeichnet werden durften, hatte bis zur Einführung des Aufnahmeverbots der Richter zu treffen. Vermutlich wurden dazu im Vorfeld strikte Absprachen getroffen. Walter Huppenkothen und Otto Thorbeck sind in den Aufnahmen des Prozesses vor dem Augsburger Schwurgericht nur zu Beginn der Verhandlung länger zu sehen. Als Huppenkothen an einem späteren Verhandlungstag wieder ins Bild gerät, bemerkt er die Anwesenheit der Kamera, springt entrüstet auf und verweist darauf, dass er bereits mehrfach angemerkt habe, mit der Aufnahme nicht einverstanden zu sein. Auch bei der Aufnahme der Zeugen scheint es Absprachen zwischen Richter und Aufnahmeteam gegeben zu haben. Der frühere KZ-Arzt in Flossenbürg, Hermann Fischer, der vor Gericht die Anwesenheit Huppenkothens bei den Hinrichtungen bestätigte und 1956 selbst wegen Beihilfe zum Mord angeklagt wurde, ist nur kurz vor seiner Aussage zu sehen; währenddessen zeigt das Bild den Verhandlungssaal und die Richterbank – der namentlich genannte Fischer ist nur noch zu hören.

Eine allerdings nicht bindende Änderung in den „Richtlinien für das Strafverfahren“, die besagte, dass fortan nur noch Aussagen vor Gericht aufgezeichnet werden sollten, zu denen die betroffene Person die Zustimmung erteilt hatte, erfolgte im Zusammenhang mit der Aufnahme des Prozesses gegen Huppenkothen und Thorbeck.<sup>32</sup> Alfred Seidl, der Verteidiger von Huppenkothen, fühlte sich in der Fernsehberichterstattung falsch wiedergegeben. Als im Strafprozess gegen Fischer, für den Seidl ebenfalls die Verteidigung übernommen hatte, wieder ein Team des Bayerischen Rundfunks anwesend war, legte der Anwalt sein Mandat aufgrund der Erfahrungen im Prozess gegen Huppenkothen und Thorbeck kurzfristig nieder.<sup>33</sup> Daraufhin verschärfte sich die Debatte über die Möglichkeit vor Gericht zu filmen deutlich.

Seidl sah sich als Opfer einer „tendenziösen Berichterstattung“<sup>34</sup>, da seine im Fernsehen übertragenen Äußerungen vor Gericht massive Kritik geerntet hatten: „Damals rief der kleine, wendige Mann mit erhobener Stimme in den Gerichtssaal: ‚Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Tätigkeit des deutschen Widerstandes überhaupt erst den zweiten Weltkrieg ausgelöst hat‘“, schrieb *Die Zeit*.<sup>35</sup> Während diese in der Fernsehausstrahlung enthaltene Äußerung für den Einsatz in der politischen Bildungsarbeit entfernt wurde,<sup>36</sup> scheint die hinter der Äußerung verborgene

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 105.

<sup>33</sup> Vgl. W.L.: Verhaßtes Tonband. In: *Die Zeit*, 17.11.1955. Einsehbar unter [www.zeit.de/1955/46/verhasstes-tonband](http://www.zeit.de/1955/46/verhasstes-tonband) (25.1.2016).

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Der in der Version der Staatsbürgerlichen Bildungsstelle nicht mehr enthaltene Ausschnitt ist im Fernseharchiv des Bayerischen Rundfunks vollständig erhalten: Seidl sagt dort im oben genannten Zusammenhang: „Der in diesem Prozess einige Male wiederholt erwähnte Captain Best [...] sagte – damals Leiter der Mitteleuropa Abteilung des britischen Geheimdienstes – ‚Bei Ausbruch des Krieges hatte unser Intelligence Service zuverlässige Informationen, dass Adolf



Einstellung Alfred Seidl selbst allerdings nicht geschadet zu haben: Er wurde 1977 bayerischer Innenminister.

Gegenüber DER PROZESS HUPPENKOTHEN sind in KZ-SCHERGEN beide Angeklagte immer wieder in Großaufnahmen zu sehen. Sie wurden entweder nicht gefragt oder müssen mit der Aufnahme einverstanden gewesen sein. Der von Seidl gegenüber der Berichterstattung über den Prozess gegen Huppenkothén und Thorbeck geäußerte Vorwurf bezog sich aber nicht nur auf den gewählten Ausschnitt, sondern vermutlich auch auf die Form der Kommentierung.

Trotz des sparsamen Einsatzes bezieht der OFF-Kommentar in DER PROZESS HUPPENKOTHEN eindeutig Stellung zugunsten der Widerstandskämpfer und bewertet einige Vorkommnisse im Gerichtssaal kritisch. Vier Jahre später, in KZ-SCHERGEN, vermeidet man bereits jegliche sprachliche Kommentierung und Beurteilung des Gerichtsgeschehens. Durch die Gegenüberstellung der Filme DER PROZESS HUPPENKOTHEN und KZ-SCHERGEN wird somit auch die sich in den 1950er Jahren deutlich zuspitzende Debatte um die Möglichkeit, überhaupt Verhandlungsaufnahmen anzufertigen, erkennbar.

**Folgen.** Wegen Beihilfe zum Mord wurde Walther Huppenkothén in Augsburg zu sieben Jahren Haft, Otto Thorbeck zu fünf Jahren verurteilt. Doch schon als die Prozessaufnahmen 1958 für die politische Bildungsarbeit eingesetzt wurden, war bereits ein anderes Urteil gefällt worden: In der Revisionsentscheidung des Bundesgerichtshofs wurde Thorbeck freigesprochen und Huppenkothén lediglich wegen der nicht erfolgten Urteilsbestätigung durch das Reichssicherheitshauptamt schuldig gesprochen. Wäre diese Bestätigung erfolgt, so hätte – dieser Argumentation nach – die Verurteilung der Männer des Widerstands ihre Berechtigung gehabt. Einer Auslegung Perels zufolge kam dieses Urteil damit einer erneuten Verurteilung der Männer des Widerstandes unter dem Rechtsmantel der Bundesrepublik gleich – mit weitreichenden Folgen: „Der Bundesgerichtshof [...] legitimierte, mit dem Bezugsrahmen der Huppenkothénentscheidung, das nationalsozialistische Willkür-Rechtssystem insgesamt.“<sup>37</sup> Während zahlreiche ehemalige NS-Juristen ihre Karriere in der Bundesrepublik fortsetzen konnten, wurden lediglich zwei ehemalige NS-Richter nach Gründung der Bundesrepublik rechtskräftig verurteilt.<sup>38</sup>

Hitler eine Opposition vieler Männer gegenüber stand, die die höchsten Funktionen in seiner Wehrmacht und seiner Ämter [sic] inne hatten.' Und: Meine Herren Richter, es wurde gesagt, dass es das Ziel der Angehörigen der Widerstandsbewegung war, eine Ausweitung des Krieges zu verhindern. Und ich muss ihnen sagen, die Geschichte wird darüber noch näheres ermitteln, dass es nicht ausgeschlossen ist, dass leider durch die Tätigkeit dieser Männer der Widerstandsbewegung es überhaupt zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges gekommen ist.“ Auch ein Auszug des Plädoyers des Verteidigers von Otto Thorbeck, in dem dieser sich über die Haltung des Widerstands äußert, wurde für den Einsatz in der politischen Bildungsarbeit entfernt.

<sup>37</sup> Vgl. Perels: Schrittweise Rechtfertigung, S. 202.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 181. Zu diesem Thema vgl. außerdem Ingo Müller: *Furchtbare Juristen: die unbewältigte Vergangenheit unserer Justiz*. München 1987.

Der Film, der die Verurteilung Huppenkothens und Thorbecks zeigt, wurde trotzdem und mit durchaus kritischer Absicht bis mindestens 1980 in der politischen Bildungsarbeit verliehen.<sup>39</sup> Ergänzt wurde er allerdings um die Information, dass das letztgültige „Urteil des BGH [...] wieder ein Beweis dafür [ist], mit welchem leidenschaftlichen Willen zur Gerechtigkeit die Gerichte eines demokratischen Staates arbeiten.“<sup>40</sup> Bei aller Anerkennung für die Thematisierung der NS-Verbrechen in der frühen politischen Bildungsarbeit, konnte sich die Erkenntnis, dass auch die Rechtsausübung als Bestandteil der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik anzusehen ist, weder in der frühen überparteilichen Bildungsarbeit noch in offiziellen Kreisen durchsetzen: Erst 2002 distanzierte sich ein offizieller Vertreter des Bundesgerichtshofs von dem 1956 gefällten Urteil.<sup>41</sup>

#### **HUPPENKOTHENPROZESS AUGSBURG (Archivtitel Bayerischer Rundfunk)**

BRD 1955 / Produktion: Bayerischer Rundfunk / Regie: keine Angabe / 43 Minuten / Sendedaten: 19.9.1955 und 15.10.1955 (jeweils ARD)

#### **DER PROZESS HUPPENKOTHEN (Fassung für die politische Bildungsarbeit)**

BRD 1958 / Produktion: Staatsbürgerliche Bildungsstelle Nordrhein-Westfalen und Lux-Film Boris Borresholm / Regie: Boris von Borresholm / 38 Minuten  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 16mm, s/w, 405 m, 38 Minuten

#### **SORGE-SCHUBERT-PROZESS (Archivtitel Westdeutscher Rundfunk)**

BRD 1959 / Produktion: Nord- und Westdeutscher Rundfunkverband (NWRV) / Regie: Josef Mühlbauer / 31 Minuten / Sendedatum: 6.2.1959 (ARD)

#### **KZ-SCHERGEN (Fassung für die politische Bildungsarbeit)**

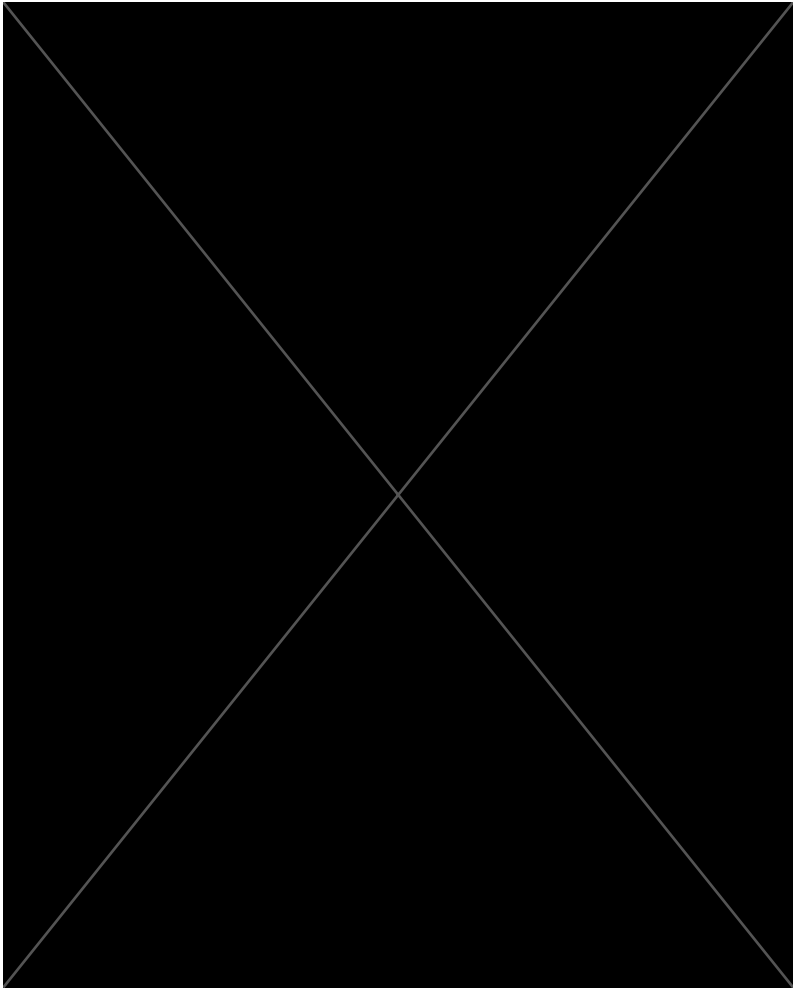
BRD 1959 / Produktion: Staatsbürgerliche Bildungsstelle Nordrhein-Westfalen / Regie: keine Angabe / 33 Minuten<sup>42</sup>  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 16mm, s/w, 362 m, 33 Minuten  
Anmerkung: Der Film trug den Untertitel „Filmbericht über den Prozeß vor dem Schwurgericht Bonn gegen die ehemaligen SS-Hauptscharführer Gustav Sorge und Wilhelm Schubert“.

<sup>39</sup> Vgl. Institut Jugend Film Fernsehen (Hg.): *Zentrale Filmographie Politische Bildung, Band I: 1980, A: Katalog*. Opladen 1980, S. 182.

<sup>40</sup> Staatsbürgerliche Bildungsstelle des Landes Nordrhein Westfalen: *Huppenkothensprozess*, S. 28.

<sup>41</sup> Vgl. [www.bundesgerichtshof.de/cdn\\_134/DE/BGH/Praesidenten/Hirsch/HirschReden/rede\\_08032002.html?nn=544442](http://www.bundesgerichtshof.de/cdn_134/DE/BGH/Praesidenten/Hirsch/HirschReden/rede_08032002.html?nn=544442) (7.8.2015).

<sup>42</sup> Im Beiheft der Staatsbürgerlichen Bildungsstelle NRW ist die Laufzeit des Films abweichend zur im Bundesarchiv aufbewahrten Kopie mit 20 Minuten angegeben. Vgl. Staatsbürgerliche Bildungsstelle des Landes Nordrhein-Westfalen (Hg.): *Konzentrationslager. Der Prozeß gegen Sorge und Schubert*. Düsseldorf 1959, S.1.



Die erste Abteilung von DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE trug den Titel DIE MÄR-  
TYRERIN AUF DEM KÖNIGSTHRON. Zu sehen ist Hansi Arnstädt als Königin Luise: Sie  
bildet den Mittelpunkt der Familie, ist fürsorgliche Mutter und kluge Ehefrau.  
Fast immer an ihrer Seite: Walter Steinbeck als König Friedrich Wilhelm III (Film-  
museum Potsdam)

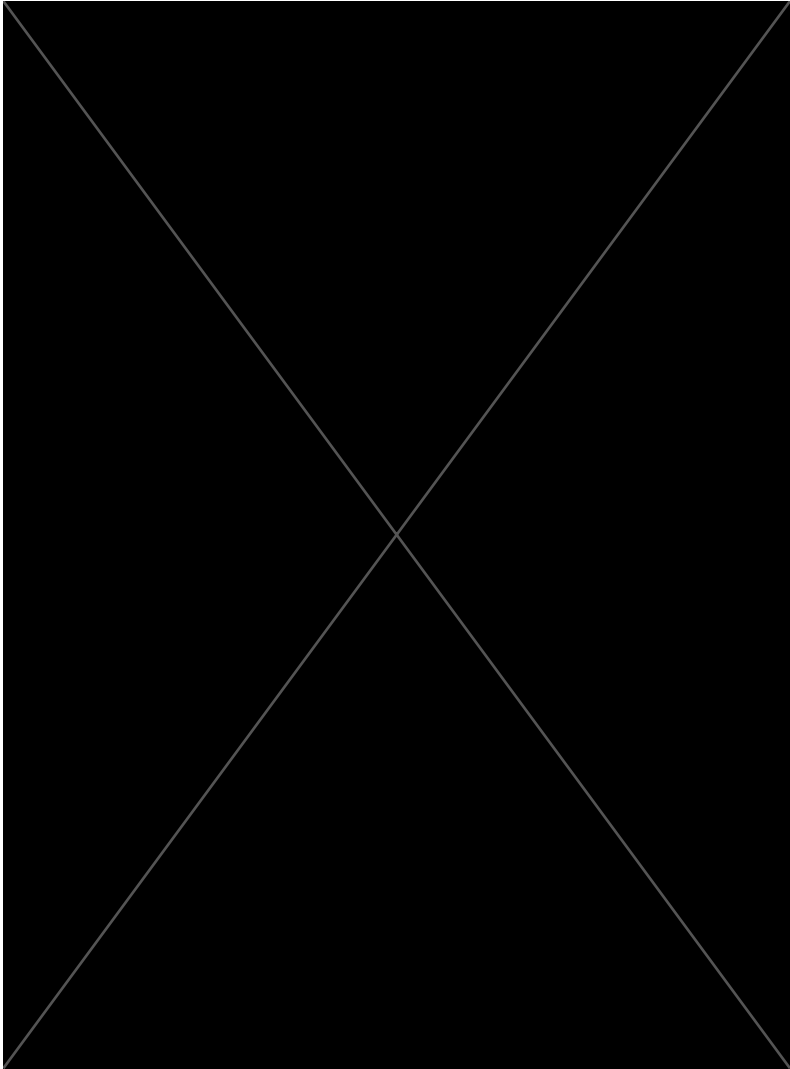
**Guido Altendorf**

## **Ein historisch-vaterländisches Gemälde der Kaiserzeit**

### **Zur Restaurierung von DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE (1913) im Filmmuseum Potsdam**

Oft sind Jubiläen Anlass für die Produktion von Spiel- und Dokumentarfilmen, ob es nun der Geburtstag einer berühmten Persönlichkeit oder der Jahrestag eines bedeutsamen Ereignisses ist. Heute sind Jubiläen oft auch Anlass für die Restaurierung und Rekonstruktion von lange vergessenen, verschollenen oder nur in schlechtem Zustand überlieferten Werken der Filmgeschichte. Ein Beispiel dafür ist die Restaurierung von DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE (1913), die 2010 zum 200. Todestag von Königin Luise von Preußen durchgeführt werden konnte. Die damals von Publikationen und Veranstaltungen begleitete Luisen-Konjunktur schuf für die an der Restaurierung beteiligten Archive die Möglichkeit, sich den entsprechenden filmischen Hinterlassenschaften mit der notwendigen Zeit und Sorgfalt zu widmen. Zu groß und zu gefährdet scheint das filmische Erbe, um es kontinuierlich und ohne zu erwartendes öffentliches Interesse zu bearbeiten, von den nötigen finanziellen Mitteln und deren Akquise ganz zu Schweigen. Der Impuls von „Außen“ war nicht nur in diesem Fall sehr hilfreich.

Die Initiative dafür, den FILM VON DER KÖNIGIN LUISE zu rekonstruieren und wieder zugänglich zu machen, kam vom Filmmuseum Potsdam, das den Film im Rahmen der Ausstellung „Luise. Königin der Herzen“ (März–Oktober 2010) und der begleitenden Retrospektive der Luisen-Filme öffentlich zeigen und neu zur Diskussion stellen wollte. Statt eines Begleitbuches oder Katalogs zur Ausstellung sollte DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE auf DVD veröffentlicht werden. Dass dies gelang, ist der Kooperation mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und vor allem der Firma Looks-Film zu verdanken, die 2009 für NDR/ARTE unter der Regie von Georg Schliemann den Dokufiction-Film LUISE. KÖNIGIN DER HERZEN produziert hatte. Von Looks-Film wurde die digitale Rekonstruktion des alten Films großzügig unterstützt. Gemeinsam erschienen danach der neueste und der älteste Luisen-Film auf einer DVD (Polyband Medien GmbH, München 2010). Die Rekonstruktion von DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE wurde 2010/11 darüber hinaus drei Mal im Fernsehen auf BR Alpha ausgestrahlt. Die Kooperation ging so für alle Beteiligten auf und ist ein schöner Beweis für die funktionierende Zusammenarbeit staatlicher und privatwirtschaftlicher Partner auf kulturellem Gebiet, wenn ein entsprechender Anlass gegeben ist.



Aus der zweiten Abteilung, Aus PREUSSENS SCHWERER ZEIT: Zar Alexander I. mit Königin Luise und Friedrich Wilhelm am Sarg Friedrichs des Großen in Potsdam. Luise auf der Flucht nach Memel in einem Bauernhaus am Bett der Kronprinzen. Als Trösterin des Königs nach der verlorenen Schlacht bei Jena. Das Wiedersehen mit ihren Kindern im Schloss zu Schwedt nach der Schlacht von Auerstädt. Der König mit seinen Ministern. Bilder aus der Schlacht bei Preußisch-Eylau. (Film-museum Potsdam)

**König Luise im Medienverbund.** Was aber macht den filmhistorischen Wert von DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE aus? Warum schien eine Rekonstruktion und Veröffentlichung besonders wünschenswert?

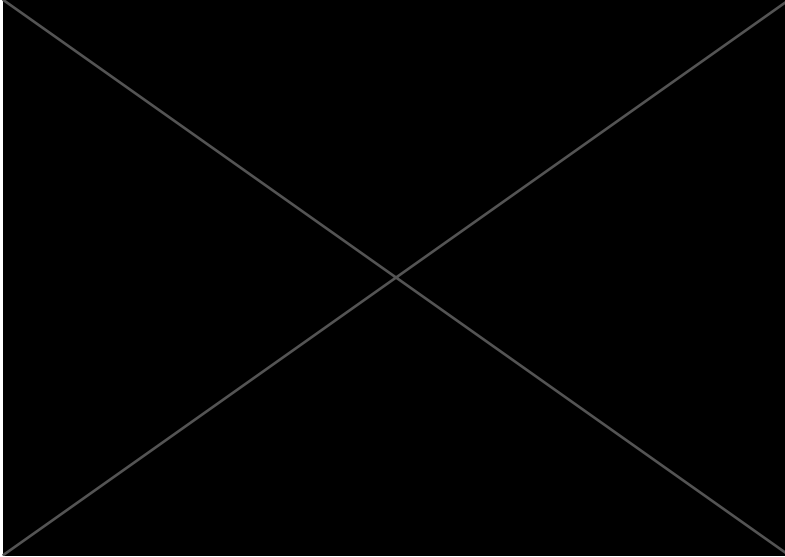
1913 war die Zeit der sogenannten Kunstfilme, mit denen die Filmproduzenten jenes gebildete bürgerliche Publikum als Konsumenten fürs Kino gewinnen wollten, das im Film zum großen Teil noch eine Art Jahrmarktsunterhaltung sah. Die Kunstfilme dagegen nahmen Bezug auf andere, vertraute – und renommierte – Kunstgattungen: Im Fall von DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE waren dies das Theater, die Malerei und Bildhauerei sowie die Belletristik. So wurde Hansi Arnstädt für die Titelrolle verpflichtet, ein Ensemblemitglied des Königlichen Schauspielhauses, was in der Werbung und im Vorspann extra herausgestellt wurde.

Außerdem schmeichelte der Film einem bürgerlichen Kunstgeschmack durch etliche Verweise auf die Bildende Kunst: Szenische Arrangements wurden bekannten Gemälden regelrecht nachgestellt. Besonders auffällige Beispiele sind: Carl Steffeks Gemälde: „Königin Luise mit ihren beiden ältesten Söhnen Friedrich Wilhelm IV und Kaiser Wilhelm I. im Park von Luisenwahl“ (1886), Gustav Richters „Königin Luise“ (1879), das in der ersten Einstellung des Films kopiert wird, und Nicolas Louis Gosses „Napoleon empfängt die preußische Königin in Tilsit“ (ca. 1900). Erdmann Enkes Denkmal der Königin (1880) im Berliner Tiergarten steht als Apotheose am Ende. Sämtliche visuellen Bezüge betreffen Werke aus der Kaiserzeit, die lange nach Luises Tod entstanden.

Der wichtigste Bezug für die Kunstfilme war die Literatur. Populäre und durchaus bedeutende Schriftsteller wurden verpflichtet, um für das Kino zu schreiben. Auch wurden bereits existierende literarische Werke für das neue Medium adaptiert. DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE ist über weite Teile die Verfilmung eines Bilderbuchs, das sich seit seinem ersten Erscheinen 1896 millionenfach in deutschen Haushalten befand: *Die Königin Luise in 50 Bildern für Jung und Alt* von Richard Knötel, Carl Röchling und Woldemar Friedrich. Damit war eine Vorlage gefunden, deren Erzählung und Bilder sowohl dem kiofernen Bürgertum wie auch den „kleinen Leuten“ vertraut waren. (Warum die Werbung für DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE das Buch trotz seiner immensen Popularität nicht erwähnte, ist allerdings unklar.)

Von den im Titel des Buches erwähnten 50 Bildern wurden für den Film 26 bis ins szenische Detail nachgestellt. Die populären grafischen Darstellungen historischer Szenen entsprechen exakt dem visuellen Konzept des Films. Das Ergebnis sind tableaux vivants auf Zelluloid, die 1913 sicher einen immensen Sensations- und Wiedererkennungswert besaßen. Die Zwischentitel des Films sind in vielen Fällen identisch mit den entsprechenden Bildunterschriften im Buch.

**Politisches Kino anno 1913.** DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE – versehen mit dem Untertitel „Historisch-vaterländisches Gemälde“ – bietet nicht nur den



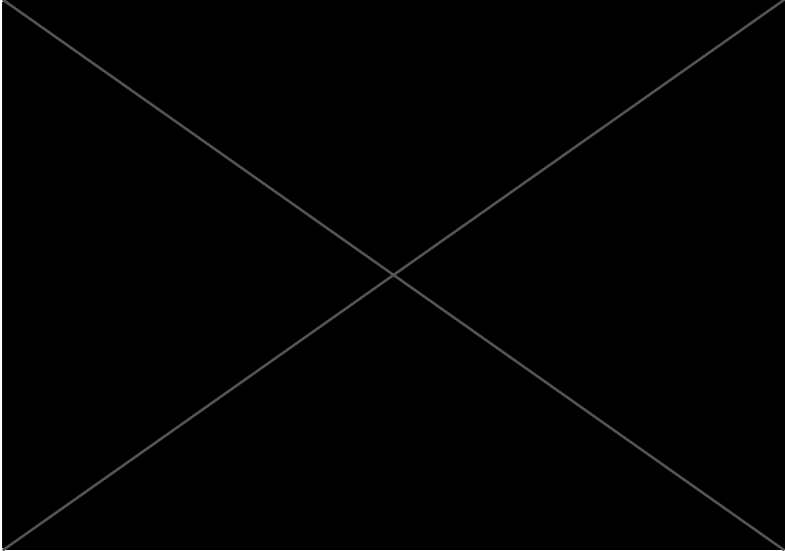
Aus der dritten Abteilung, DIE KÖNIGIN DER SCHMERZEN: Die Familie an Luises Sterbebett. (Filmmuseum Potsdam)

ersten – natürlich nachgestellten – Auftritt der preußischen Königin auf der Leinwand, sondern er ist auch eines der ersten Biopics der deutschen Filmgeschichte überhaupt. Er ist das Mittelstück einer Trilogie des Regisseurs Franz Porten, deren erster Teil dem 1813 im Freiheitskampf gegen Napoleon gefallen und im Wilhelminischen Kaiserreich hochverehrten Dichter Theodor Körner gewidmet war. THEODOR KÖRNER wurde 1912 auch mit Blick auf den 100. Todestag des Dichters produziert und gezielt zum am 2. September gefeierten „Sedantag“, der an die entscheidende Schlacht im Deutsch-Französischen Krieg von 1870 erinnerte, in die Kinos gebracht.<sup>1</sup> Der dritte Teil der Trilogie hieß AUS DEUTSCHLANDS RUHMESTAGEN 1870/71 (1913) und wurde beworben als Film zum 25jährigen Regierungsjubiläum Wilhelms II.<sup>2</sup>

THEODOR KÖRNER und AUS DEUTSCHLANDS RUHMESTAGEN 1870/71 nahmen wie auch DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE unmittelbar Bezug auf den preußisch-französischen Konflikt und besaßen dementsprechend eine nationalistische und antifranzösische Tendenz.

<sup>1</sup> Eine unvollständige Kopie des Films in einer Länge von 716 m ist im Bundesarchiv-Filmarchiv überliefert.

<sup>2</sup> Siehe zur Trilogie auch Uli Jung: Fiktionale Historienfilme als patriotische „Dokumente“. In: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*. Hg. v. Uli Jung und Martin Loiperdinger. Stuttgart 2005, S. 357–367.



DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE kann vor diesem Hintergrund als früher Höhepunkt des politischen Kinos gelten. Der filmische Rückgriff auf „Preußens schwere Zeit“ zur Zeit der Napoleonischen Kriege dient der historischen Herleitung des Begriffs vom „Erbfeind“ Frankreich, der im Film in ausladenden Szenen aus den Befreiungskriegen bekämpft wird. Episoden aus Luises Leben zeigen sie als untadelige Ehefrau und Mutter, stets besorgt um das Wohl des Landes. Ohne dass es betont werden muss, wird ihr Tod mit einem Opfer für Preußen und – in nächster Konsequenz – für Deutschland gleichgesetzt.

Die Allianz von Spielfilm und Politik, ökonomischen Interessen und herrschender Ideologie ist sowohl im FILM VON DER KÖNIGIN LUISE selbst wie auch in den begleitenden Publikationen offenkundig: Die Abfolge der Schauplätze gleicht einer Pilgerfahrt an die Stätten preußischer Geschichte. In Presseberichten wird über die angebliche Aura der Drehorte fabuliert: „Luise war es, die mit ihren Kindern hier [...] oft und gern weilte [...]. [Sie] erzählte ihren Lieblingen die Märchen des Volkes, während der König sinnend, an die Eiche gelehnt, dabei stand. [...] Hier legte sie die Saat in die empfänglichen Knabenherzen, die erst spät aufging, die aber dafür umso schönere Früchte zeigt. War doch Luise die Mutter des ersten Hohenzollern auf dem Kaiserthron des wieder erstandenen Deutschen Reiches.“<sup>3</sup> Zwischentitel weisen zudem auf De-

<sup>3</sup> Berthold Olsen: Auf der Pfaueninsel. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 46, 1912, S. 30.



votionalien aus kaiserlichem Besitz hin, die im Film als Requisiten dienen: „Die Benutzung der Staatskarosse ... geschah mit allerhöchster Genehmigung“; auch wurde „die Benutzung des Originalkinderwagens des nachmaligen Kaisers Wilhelm I. gestattet“.

Wenn mit Heiligstem hantiert, auf „geweihtem“ Boden gedreht werden darf, ist Ehrfurcht unerlässlich, vor der Kamera und im Kino. Der fertige Film wurde, gleichsam als Geschenk an den Herrscher, zum 54. Geburtstag Wilhelms II. uraufgeführt. Das lieferte der Produktionsfirma eine willkommene Werbeschlagzeile; der Film sei „[a]uf besonderen Wunsch [...] Se. Majestät dem Kaiser vorgeführt worden“.<sup>4</sup> Das mochte als Beweis für die Qualität des Werkes von allerhöchsten Gnaden gelten.

Propagierter kaiserlicher Segen, Thema und Kunstzitate waren für den FILM VON DER KÖNIGIN LUISE sicher eine ausreichende Legitimation, um vor den zeitgenössischen Zuschauern als Kunstfilm bestehen zu können.

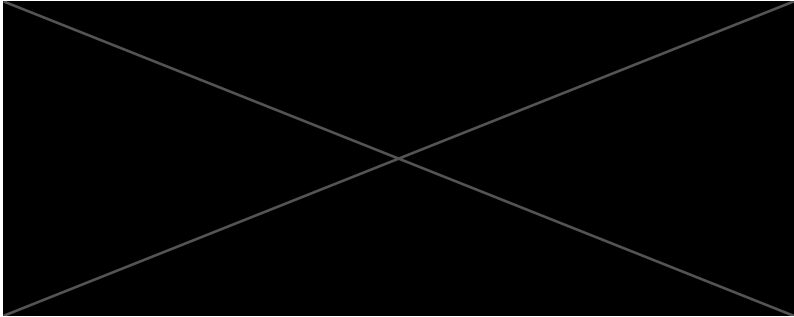
Da der Film seine literarische Vorlage oft bis ins Detail kopierte, ergab sich ein filmdramaturgisches Konstrukt, wie es im Jahr 1913 noch gar nicht erprobt sein konnte, geschweige denn bewusst eingesetzt wurde. Die epische Abfolge von Begebenheiten erweckt den Anschein historischer Korrektheit. Der Film wirkt deshalb wie eine Chronik, scheinbar sachlich, spröde und ohne Dramatisierungen innerhalb oder zwischen den Episoden. Durch diese Dramaturgie können bestimmte Zusammenhänge einfach weggelassen werden, mit dem Effekt, dass die preußische Haltung als die einzig gültige und mögliche erscheint. Die durchgehende Opferperspektive klagt indirekt und zwangsläufig die Franzosen als Feinde an. Die deutschen Kinogänger und Filmemacher des Jahres 1913 konnten in Frankreich nur den endlich erfolgreich überwundenen Gegner sehen und aus dem Filmgeschehen nationales Selbstbewusstsein generieren.

Die hier zu beobachtenden Gestaltungsprinzipien aus den Kindertagen des Mediums tauchen im deutschen Kino auch später auf, wenn Historie und historische Gestalten für aktuelle Zwecke benutzt werden und der Anschein von unbedingter geschichtlicher Treue erzielt werden soll.

**Die Rekonstruktion von DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE.** Die inhaltliche Rekonstruktion von DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE wurde vom Filmmuseum Potsdam übernommen. Die jetzt vorliegende, restaurierte Fassung des Films entspricht sehr wahrscheinlich der Gestalt des Films im Uraufführungsjahr.

Die Quellenlage ist erstaunlich gut: Es existieren Programmhefte zu allen drei Teilen des Films aus dem Jahr 1913. Außerdem finden sich in der damaligen Fachpresse der Wortlaut und die Abfolge der Zwischentitel. Sogar über Outtakes der Fassung von 1913 liegen Informationen vor, denn im Fotoarchiv des Filmmuseums Potsdam fand sich ein Konvolut von 26 zuvor nicht identifizierten

<sup>4</sup> Anzeige in *Lichtbild-Bühne*, Nr. 45, 1912.



Zwei Fotos von Szenen, die im Film selbst fehlen. (Filmmuseum Potsdam)

Fotos, die sich als die einzigen in deutschen Archiven erhaltenen Fotos zum Luise-Film von 1913 erwiesen. Einige davon lassen Rückschlüsse auf offenbar beim Schnitt nicht verwendete Aufnahmen und Szenen zu, da sie Motive zeigen, die nicht in den filmischen Hinterlassenschaften auftauchen und keine Entsprechungen in den Zwischentiteln haben.

Die überlieferte Zensurkarte zur Neuzulassung im Jahr 1922 folgt exakt dem Wortlaut der Titel in den Publikationen von 1913. Anscheinend wurde bei der Zensur 1922 lediglich eine alte, nicht weiter bearbeitete Kopie von 1913 eingereicht. Zur erneuten Kinovorführung zugelassen wurde der Film 1922 allerdings nicht mehr. Eine spätere, umgearbeitete Fassung, die 1927 unter dem Titel *KÖNIGIN LUISE. DAS LEBENSBIOD EINER DEUTSCHEN FRAU* ausgewertet wurde, war kürzer und hatte anderslautende Zwischentitel, die in den überlieferten Fragmenten nicht auftauchen. Diese Fassung von 1927 scheint verschollen zu sein. Nach dem Vergleich der Schriftquellen mit den heute noch vorhandenen historischen Filmmaterialien konnte der Schluss gezogen werden, dass dieses Material aus den 1910er Jahren stammt.

Der Film selbst wurde zunächst digital rekonstruiert. Vom ersten Teil befand sich im Bundesarchiv-Filmarchiv bereits eine schwarz-weiße 35mm-Sicherheitskopie. Das British Film Institute in London steuerte schwarz-weiße Abtastungen von Umkopierungen zu den Teilen 2 und 3 bei. Nach einer eingehenden vergleichenden Sichtung und Protokollierung erwies sich, dass alle Bildsequenzen und die dazugehörigen Zwischentitel vorlagen. Das Filmmuseum Potsdam erstellte danach eine detaillierte, chronologische Schnittliste, in der für jede einzelne Einstellung die 13 verfügbaren, fragmentarischen Materialien hinsichtlich Überlieferung, fotografischer Qualität und Länge aufgeführt waren. Das Bundesarchiv-Filmarchiv scannte die benötigten Szenen und stellte sie dem Filmmuseum Potsdam als Files für die digitale Rekonstruktion zur Verfügung. Bildkader aus den viragierten Nitromaterialien dienten als Referenzen für die Farbgebung der einzelnen Einstellungen.

Eine Verabredung zwischen dem Filmmuseum Potsdam und dem Bundesarchiv-Filmarchiv sah vor, dass die digitale Rekonstruktion das Modell für die anschließende photochemische Restaurierung sein werde. Durch die Vorarbeit des Filmmuseums Potsdam waren alle inhaltlichen Recherchen geleistet, so dass die Restaurierung auf Film im Bundesarchiv-Filmarchiv lediglich technische Fragen betraf. Die jetzt im Bundesarchiv-Filmarchiv vorliegende 35mm-Kopie des Films ist in der Bildqualität erheblich besser als die DVD. Statt der hierfür überwiegend verwendeten schwarz-weißen, am Computer nachträglich eingefärbten Umkopierungen, konnte nun in erster Linie auf Filmmaterial aus den 1910er Jahren zurückgegriffen werden. Das betraf vor allem die in Großbritannien überlieferten Teile, die als kopierfähige zeitgenössische Quelle in den originalen Farben zur Verfügung gestellt und nach dem Desmet-Verfahren in die restaurierte Fassung übertragen wurden.

Für Historiker und historisch Interessierte ist DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE in mehrfacher Hinsicht ein unschätzbbares Studienobjekt: Heute existieren einige der Drehorte nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form. Außerdem sind viele der gezeigten originalen Gegenstände im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen; eine Ausnahme ist die Staatskarosse, die im Schloss Paretz zu besichtigen ist.

Obwohl das Medium Film noch jung war, erweist es sich in DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE bereits als effektives Propagandainstrument. Auf der Leinwand wird heute ein lebendiges, ganz unmittelbares Bild vom konservativen Geist der Kaiserzeit erlebbar. Auf Königin Luise und ihre Wahrnehmung im Jahr 1913 bezogen, bewegt sich der Film in einem geschlossenen Universum der Anbetung.

#### DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE. HISTORISCH-VATERLÄNDISCHES GEMÄLDE IN 3 ABTEILUNGEN

Deutschland 1913 / Produktionsfirma: Deutsche Mutoskop- und Biograph GmbH, Berlin / Regie und Buch: Franz Porten / Kamera: Werner Brandes / Darsteller: Hansi Arnstädt (Luise) / Walter Steinbeck (Friedrich Wilhelm) / Karl Platen (Blücher) / Leopold von Ledebur (Herzog von Braunschweig) / Hanni Reinwald (Kind) / Otto Reinwald / Louis Ralph / Dreharbeiten: Herbst / Winter 1912 / Atelier: Mutoskop, Berlin-Lankwitz / Außenaufnahmen: Berlin (u. a. Pariser Platz, Tiergarten) und Umgebung, Pfaueninsel, Weißensee, Stralsund / Zensur: 9.1.1913 (Teil I: 70lm), jugendfrei / Neuzensur aller drei Teile: 8.8.1922 (2.173 m), Verbot; 11.9.1922 (als KÖNIGIN LUISE, Freigabe für „geschlossene Gesellschaften für die Pflege geschichtlicher Überlieferung“) / 7.12.1927 (als: KÖNIGIN LUISE. DAS LEBENSBIOD EINES DEUTSCHEN FRAU, 1.811m, neue Zwischentitel) / Uraufführung: 1. Abteilung: 24.1.1913, anlässlich der Feierlichkeiten zum 54. Geburtstag Wilhelms II. (interne Vorführung für Wilhelm II. im Dezember 1912), Berlin / 2. Abteilung („Aus Preussens schwerer Zeit“): 22.3.1913, Berlin / 3. Abteilung („Die Königin der Schmerzen“): 25.4.1913, Berlin.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, 2.177 m.

## Film-Editionen

■ **... UND DEINE LIEBE AUCH** (DDR 1962, R: Frank Vogel) / **SONNTAGSAHNER** (DDR 1963, R: Gerhard Klein). Hg. v. Filmmuseum München, DEFA-Stiftung und Goethe-Institut München. 2 DVD. Regionalcode 0, PAL, Gesamtlauzeit 173 Minuten, Booklet, Sprache: deutsch. Untertitel: englisch, französisch. Bonusmaterialien: **SCHAUT AUF DIESE STADT** (DDR 1962, R: Karl Gass), **MATERNA** (DDR 1967, R: Frank Vogel), **DER GROSSE UND DER KLEINE WILLI** (DDR 1967, R: Gerhard Klein). München: Edition Filmmuseum 2015

Mit dieser klug zusammengestellten Doppel-DVD schließt die Edition Filmmuseum eine Lücke. Die von Tobias Dressel, Stefan Drössler und Ralf Schenk betreute Auswahl versammelt über einen Zeitraum von fünf Jahren entstandene Spiel- und Dokumentarfilme und macht so die zeitliche Dimension in der Auseinandersetzung mit dem Mauerbau sichtbar. Einsetzend mit Frank Vogels Spielfilm **... UND DEINE LIEBE AUCH** von 1962, der unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse entstand, lässt sich der Weg von der Affirmation zur Resignation nachvollziehen.

Vogel und Drehbuchautor Manfred Freitag waren im Sommer 1961 bei der Vorbereitung einer deutsch-deutschen Dreiecksgeschichte, die in Berlin spielen sollte. Mit dem Bau der Mauer wurde der ursprüngliche Plan obsolet, doch es ergab sich die Chance, das Geschehen in einem improvisierten Spielfilm aufzugreifen. Die eigentliche Hauptfigur war Berlin, eine aufgewühlte Stadt im Umbruch; mit Armin Mueller-Stahl, Kati Szekeley und Ulrich Thein waren nur drei professionelle Schauspieler beteiligt, weitere Rollen wurden mit Laien besetzt. Der Zugang des Films ist ungemein fotografisch, der Blick überwacht und neugierig, wodurch sich schon die zeitgenössische Kritik an die Nouvelle Vague erinnert fühlte. Aufgrund der Produktionsumstände mit vielen Außendrehen, bei denen kein Ton aufgenommen wurde, begleiten Off-Kommentare der Protagonisten weite Teile der Geschichte.

Retrospektiv scheint der Film mit seinem Sinn fürs Beiläufige auf der Bildebene etwas ganz anderes zu erzählen als die mitunter staatstragenden Texte, die, wie Vogel 30 Jahre später in einem im Booklet abgedruckten Interview beteuerte, damals sehr ernst gemeint waren: Unter dem Eindruck von Kuba-Krise und Massensexodus erschien den jungen Intellektuellen die Grenzschießung als gerechtfertigte Verteidigungsmaßnahme. Das Ergebnis ist ein aus heutiger Perspektive seltsam hybrider Film, eigentlich drei Filme in einem: ein den Mauerbau etwas verquer rechtfertigender Propagandafilm, eine melancholische Liebesgeschichte und ein ästhetisch sehr gegenwärtiges filmisches Zeitportrait. Es ist eine zugleich verlorene und sehr coole Distanz zu den Dingen, gepaart mit großem Formbewusstsein, die den Film auf die ästhetische Höhe der Zeit hebt und einen Vorgeschmack gibt auf den wunderbar eigensinnigen Nachfolger **JULIA LEBT** (1963).

In maximalem Gegensatz dazu steht der auf derselben DVD enthaltene Dokumentarfilm **SCHAUT AUF DIESE STADT** (1962) von Karl Gass: Ein propagan-

distisches Berlin-Panorama, in dem der spätere Mentor wichtiger Dokumentaristen wie Winfried Junge und Volker Koepp mit aggressiver Polemik und filmethisch grenzwertigen Metaphern den Bau des „antifaschistischen Schutzwalls“ feiert.

Vielschichtiger und deshalb interessanter ist die Auseinandersetzung mit dem Mauerbau in *SONNTAGSAHNER* von Gerhard Klein und Wolfgang Kohlhaase, die 1963 versuchten, die Erfahrungen jener Augusttage in Form einer Komödie umzusetzen. In diesem Roadmovie durch heitere spätsommerliche Landschaften macht sich ein Trupp unzuverlässiger „bürgerlicher Elemente“ am 12. August auf den Weg nach Berlin, um sich – kurz vor dem unmittelbar befürchteten Kriegsausbruch – in den Westen abzusetzen. Die Zögerlichen, die Ängstlichen und die echten Konterrevolutionäre flüchten, bei den Klügeren sind Skrupel vorhanden, und die Jugend macht sich ihren eigenen, optimistischen Reim auf das aufstrebende Land. Doch die Charaktere wirken konstruiert und der Humor schwerfällig, die Komödie scheitert an den Verhältnissen. In einem späteren Gespräch analysierte Drehbuchautor Kohlhaase dies treffend: „Ich glaube, es ist grundsätzlich falsch gewesen, sich diesem sehr komplizierten Vorgang (des Mauerbaus), der die verschiedensten Betroffenheiten erzeugt hat, [...] im Stil der Komödie nähern zu wollen. Komödie setzt voraus, dass man sich mit seinem Zuschauer über den Punkt, von dem aus eine Sache komisch ist, verständigt. Ich glaube, wie immer man zu diesem Vorgang steht, dass der komische Blick nicht möglich war.“ (Booklet)

All das lässt sich in dieser sorgfältig betreuten Edition gut nachvollziehen. Die Bild- und Tonqualität ist durchweg gut; optionale Untertitel in Englisch und Französisch erweitern den potentiellen Zuschauerkreis. Auch das Booklet ist zum Teil mehrsprachig und ergänzt den Sichtungseindruck durch zeitgenössische Kritiken, spätere Stellungnahmen von Beteiligten sowie eine Zeittafel von Ralf Schenk zum Thema „Mauerbau und DEFA-Kino“.

Der Mauerbau war eine politische, ideologische und biografische Bruchstelle, von deren problematischer filmischer Verarbeitung die hier versammelten Arbeiten Zeugnis ablegen. Zugleich sind die Filme aber auch um ein anderes film- und kulturpolitisches Trauma herum angesiedelt und verhalten sich komplementär zu diesem: Denn die eigentlichen „Mauerfilme“ sind doch die in der Folge des XI. Plenums des ZK der SED im Dezember 1965 „verschwundenen“ Filme. In ihnen manifestierte sich eine aufrichtige, künstlerisch und menschlich ernst gemeinte Auseinandersetzung mit dem Staat und seinem so brachial verteidigten Glücksversprechen. Sowohl Vogel als auch Klein waren mit *DENK BLOSS NICHT ICH HEULE* und *BERLIN UM DIE ECKE* vom Verbot betroffen.

Filme über den Mauerbau zu machen blieb weiterhin schwierig. Ende 1966 vergab die DEFA Aufträge für den Omnibusfilm *GESCHICHTEN JENER NACHT*, aus dem die Beiträge von Vogel und Klein ergänzend in die DVD aufgenommen wurden. In Vogels *MATERNA* wird die Distanzierung durch den Off-Kommentar ins Extrem getrieben, das Argument für 1961 dialektisch aus dem Kriegsen-

de 1945 und dem 17. Juni 1953 heraus konstruiert. Am Ende soll klar werden, warum gerade ein Pazifist in Uniform und mit Waffe an der Mauer partouillieren muss, wenn er den Frieden wirklich schützen will. Der Film selbst wirkt wie ein Zombie, Ergebnis eines Wiederbelebungsversuchs längst rhetorisch mumifizierter Gründungsmythen. *DER GROSSE UND DER KLEINE WILLI* von Gerhard Klein präsentiert sich als biedermeierliche Lehrstunde in politischer Erziehung, mit dem breit berlinernden Jaecki Schwarz und Erwin Geschonnek in seiner Paraderolle als knurriger Anführer mit Herz aus Gold. Insgesamt ist *GESCHICHTEN JENER NACHT* als Teil einer von der Studioleitung initiierten Abbitte zu verstehen, wie Ralf Schenk in seiner Chronologie im Booklet schreibt: „Das vom Staat alimentierte DEFA-Studio für Spielfilme sucht dringend nach Stoffen, mit denen es sich in den Augen der Partei-Obrigkeit rehabilitieren kann.“ Die Tatsache, dass den Filmen die eigene Stimme versagt, sagt mehr über das Verhältnis von Kunst und Freiheit als jedes ästhetische Manifest. (Stella Donata Haag)

■ **Michael Klier – 10 Kurzfilme** (BRD 1963–2013, R: Michael Klier). DVD. Regionalcode 0, PAL, s/w und Farbe, 100 Minuten, Audiokommentar von Michael Klier zu allen Filmen. Sprache: deutsch, Untertitel: englisch. Berlin: Filmgalerie 451 2015

Michael Klier wurde um 1990 bekannt mit Arbeiten wie *ÜBERALL IST ES BESSER, WO WIR NICHT SIND* (1989) und *OSTKREUZ* (1991). Dass der 1943 geborene Regisseur sein Filmschaffen schon viel früher begonnen hatte, zeigt nun diese Sammlung zehn kurzer Werke.

Hansjürgen Pohland, damals der umtriebige Produzent des noch in der Wiege liegenden Jungen Deutschen Films, ermöglichte Klier 1963, seinen ersten Kurzfilm zu realisieren: *PROBEAUFNAHMEN*, dessen Titel in Datenbanken und Archiven vielfach Missverständnisse provoziert, ist eine von der Nouvelle Vague inspirierte Skizze, mit der Klier vor allem das damalige Lebensgefühl seiner Generation einfangen wollte, wobei der Kurfürstendamm die Stelle der Champs-Élysées einnimmt: In der weitgehend stummen und nur mit Musik und einigen Geräuschen unterlegten Handlung streicht ein junger Mann (Hans Angst, der Sohn des Kameramannes Richard Angst) durch West-Berlin, flirtet und verabredet sich mit einem Mädchen und bereitet sich auf Probeaufnahmen in den Tempelhofer Studios vor. Das eine steht dem anderen zeitlich im Weg.

Jürgen Jürges, ein weiteres von Pohland gefördertes Nachwuchstalents, zeichnete bei *PROBEAUFNAHMEN* erstmals für die Kamera verantwortlich, in einer Nebenrolle debütierte Rolf Zacher, dessen Schicksal es ja werden sollte, zum bedeutendsten Nebendarsteller des bundesdeutschen „Jungfilms“ der 1960er Jahre zu avancieren. Der damals preisgekrönte Kurzfilm, der Klier eine Einladung von François Truffaut eintrug, bei dessen Dreharbeiten zu *LA PEAU DOUCE* (1964) zu hospitieren, ist nun endlich nach langer Zeit wieder verfügbar.

Während FERRARI (1965) bereits auf der DVD von ALTER UND SCHÖNHEIT (2008/2009) veröffentlicht wurde, bietet die Kurzfilm-DVD mit DAS ABITUR, PROJEKT KATZ UND MAUS und YEAH YEAH weitere Ausgrabungen: Alle diese Arbeiten entstanden 1965 für das „Berliner Fenster“ des Senders Freies Berlin im damaligen dritten Fernsehprogramm von NDR, RB und SFB. Immer wieder bot diese Sendung in den 1960er und 1970er Jahren jungen Filmemachern Gelegenheit, feuilletonistische, teils auch experimentelle Beiträge zu drehen. Bislang ist dieses Gebiet der Fernseh- und eben auch Filmgeschichte kaum erfasst, geschweige denn erforscht.

Bei FERRARI handelt es sich um das skizzenhafte Portrait eines jungen, wohlhabenden Jaguar-Fahrers, dem das Auto Lebensinhalt ist und ein Mittel, um mit Frauen in Kontakt zu treten. Er träumt davon, als nächstes einen Ferrari zu besitzen. In DAS ABITUR beobachtet und befragt Klier eine Sekretärin von Ende zwanzig, die sich durch das Beschreiten des zweiten Bildungswegs emanzipieren möchte und dafür vorerst viel opfert. PROJEKT KATZ UND MAUS porträtiert Pohland bei den Vorbereitungen seiner Günter-Grass-Adaption KATZ UND MAUS (1966/67). YEAH YEAH zeigt deutschen Sängernachwuchs der leichten Muse, darunter die noch so gut wie unbekannt Katja Ebstein.

Portraits und Gespräche mit prominenten Filmregisseuren, die er vor allem in den 1970er Jahren drehte, hofft Klier demnächst auf einer weiteren DVD zugänglich machen zu können. So gibt es auf der vorliegenden Veröffentlichung einen Zeitsprung zu SCHAUSPIELEREI (GESTEN UND GESICHTER) (1982): In dem aus Standfotos bestehenden Beitrag zur WDR-Reihe „Schaukasten“ stellt Klier das filmische Spiel internationaler Leinwandstars dem theaterhaften Gebaren der prominenten Mimen des Neuen Deutschen Films gegenüber, der damals bereits erstarrt war und sich wachsender Kritik ausgesetzt sah.

EIN MANN BOXT SICH DURCH (2001) entstand als Kliers Beitrag zum Omnibusfilm 99 EURO-FILMS nach einem Zeitungsbericht: Als geistiger Nachfahre Franz Biberkopfs lässt sich ein Mann (Axel Prahl) auf dem Berliner Alexanderplatz für zwanzig Mark von Passanten mit Boxhandschuhen traktieren.

Die drei jüngsten Arbeiten sind in Dresden angesiedelt, wo Klier einen Teil seiner Jugend verbracht hat. In KURZTRIP (2012) spielen Nicolette Krebitz und Felix Klare ein junges Paar, dessen Konflikte beim Erklimmen der Hügel des Villenviertels Weißer Hirsch aufbrechen. Dokumentarisch wirkend, doch in Wahrheit mit dem Autor Hung Gurst als Laiendarsteller in der Titelrolle, zeigt HUNG (2012) einen Vietnamkriegsveteranen, der in Dresden einen vietnamesischen Imbiss eröffnen möchte. FILMTAGEBUCH (2013) versammelt Impressionen aus und Gedanken zu der Stadt.

Die DVD verfügt leider über kein Booklet. Das einzige Bonusmaterial: Michael Klier hat alle zehn Kurzfilme mit Audiokommentaren versehen. Die Kompilation macht nicht nur mit bislang weitgehend vergessenen Aspekten seines Schaffens bekannt, sondern ermöglicht auch eine interessante Zeitreise, insbesondere in das Berlin der 1960er Jahre. (Jan Gympel)

■ **TÄTOWIERUNG** (BRD 1967, R: Johannes Schaaf). DVD. Regionalcode 2, PAL, Farbe, 81 Minuten plus Kinotrailer, Booklet, Sprache: deutsch, keine Untertitel. Walluf, Wiesbaden: Filmverlag Fernsehjuwelen 2015

■ **MÄDCHEN: MIT GEWALT** (BRD 1969, R: Roger Fritz). DVD und Blu-ray. Regionalcode 2, PAL, Farbe, 94 bzw. 98 Minuten plus Extras (US-Version in deutscher und englischer Sprache mit deutschen Untertiteln, Trailer, Audiokommentare, Interviews), Booklet, Sprache: deutsch, Untertitel: deutsch, englisch. Schwerte: Subkultur Entertainment 2015, Vertrieb: Media Target

In der Anfangszeit des Jungen Deutschen Films gehörte der 1932 geborene Schriftsteller Günter Herburger zu seinen profiliertesten Drehbuchautoren. Arbeiten wie **ABSCHIED** (BRD 1965/66) und **DER BEGINN** (BRD 1966) von Peter Lilienthal sowie **DAS BILD** (BRD 1967) und **DIE SÖHNE** (BRD 1968) von Volker Vogeler waren jedoch reine Fernsehproduktionen und sind als solche seit langem kaum mehr zu sehen und weitgehend in Vergessenheit geraten. Ein ähnliches Schicksal hatte der erste Kinofilm nach einem Drehbuch von Herburger: **TÄTOWIERUNG** (BRD 1967), zugleich das Kinodebüt des ein Jahr jüngeren Regisseurs Johannes Schaaf, der sich zuvor ebenfalls beim Fernsehen erprobt hatte und hier für das Drehbuch mitverantwortlich zeichnete. Die Fotografie besorgte mit Wolf Wirth ein Star unter den damaligen deutschen Kameralenten, die Musik schrieb George Gruntz.

Dem Vernehmen nach so schwierig zu bewerkstelligen und deshalb so selten waren Aufführungen dieses von Rob Houwer produzierten Films in den letzten Jahren, dass dessen Veröffentlichung auf DVD eine erfreuliche Überraschung ist.

Im Mittelpunkt von **TÄTOWIERUNG** steht der halbwüchsige Heimzögling Benno, der von wohlhabenden Pflegeeltern aufgenommen wird. Ihr überaus verständnisvolles und vertrauensseliges Verhalten, das auch der bereits bei ihnen lebenden halbwüchsigen Nichte Gaby gilt, stellt fast schon eine Karikatur dessen dar, was mit dem etwas fragwürdigen Begriff „repressive Toleranz“ gut zu beschreiben ist.

Dennoch wird, wie für Herburgersche Filmfiguren üblich, mehr aneinander vorbei als miteinander geredet, haben die Menschen einen Zug zur Egozentrik. Dies gilt in **TÄTOWIERUNG** allen voran für Benno, an dem wohl schon zahlreiche Erziehungsversuche unternommen worden sind und der sich weiteren nun recht konsequent entzieht. Sämtliche Provokationen und Proben, seine Grenzen auszuloten, laufen jedoch durch die nachgiebige Haltung der Eltern ins Leere. Als ultimativen Akt der Rebellion und Verweigerung erschießt Benno schließlich seinen Pflegevater.

Dieses Ende sorgte angesichts des weiteren Lebensweges des Hauptdarstellers Christof Wackernagel in den folgenden Jahren für noch mehr Aufsehen als zur Entstehungszeit des Films, als Jugendrebellion und eskalierende Generationskonflikte ein Dauerthema waren: Wackernagel schloss sich der RAF an, wider setzte sich 1977 seiner Verhaftung mit Schusswaffengewalt und verbüßte eine



Freiheitsstrafe, aus der er 1987 vorzeitig entlassen wurde. In der Haft hatte er sich von der RAF distanziert und mit dem Schreiben begonnen. Bei der Berlinale 1967 fungierte TÄTOWIERUNG neben Ulrich Schamonis ALLE JAHRE WIEDER als bundesdeutscher Wettbewerbsbeitrag, beim Deutschen Filmpreis 1968 erhielten die Produktion, Johannes Schaaf und Alexander May Filmbänder in Gold. May und Schaafs damalige Lebensgefährtin Rosemarie Fendel hatten die Pflegeeltern gespielt, in deren liberaler, fröhlicher Fassade zuweilen Risse sichtbar werden.

In West-Berlin angesiedelt, ist der seinerzeit vielbeachtete Film auch von lokal- und architekturhistorischem Interesse, nicht zuletzt da als Hauptschauplatz das in Neukölln an der Mauer gelegene Werkstattgebäude der Glasmosaikfabrik Puhl & Wagner diente. Bald darauf wurde die neoromanische, burgähnliche Anlage, eine Schöpfung des Architekten Franz Schwechten, von dem auch die alte Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und der Anhalter Bahnhof stammten, abgerissen.

Die Nichte Gaby, zu der Benno nicht nur ein geschwisterliches, sondern auch intimes Verhältnis entwickelt, spielte Helga Anders (1948–1986), die in den 1960er Jahren vor allem dank ihrer durchgängigen Rollen in den Fernsehserien DER FORELLENHOF (1965) und DIE UNVERBESSERLICHEN (1965–1971) eine bekannte Schauspielerin war.

Anders fungierte auch als Star des 1970 uraufgeführten Spielfilms MÄDCHEN: MIT GEWALT, einem der zahlreichen Werke des Jungen Deutschen Films, die nahezu vergessen sind. 1970 erhielt mit Klaus Löwitsch immerhin einer der drei Hauptdarsteller für seine Leistung einen Deutschen Filmpreis.

Löwitsch und Arthur Brauss spielen zwei leichtlebige, vergnügungssüchtige junge Männer in München, die eines Sommerabends in einem Lokal auf eine Gruppe anderer erlebnishungriger junger Leute treffen. Geschickt verstehen die beiden es, eine der jungen Frauen in eine abgelegene Kiesgrube quasi zu entführen. Dort entspinnt sich dann, eine Nacht und einen Morgen lang, ein Drei-Personen-Psychodrama voller Sex, brutaler Gewalt und jäher Wendungen.

Regisseur des sorgfältig gestalteten, wenngleich nicht übermäßig originellen Films war mit Roger Fritz (geb. 1936) ein persönlicher Freund von Löwitsch und Brauss. Fritz war außerdem der Ehemann von Helga Anders und wusste ihren mädchenhaften Charme wirksam einzusetzen. Anders, deren Leben und Karriere keinen glücklichen Verlauf nehmen sollte, nutzte ebenso wie ihre beiden männlichen Partner die dankbare (und ihr nicht allzu oft gebotene) Gelegenheit, in dieser Art Freiluftkammerspiel ihr schauspielerisches Können unter Beweis zu stellen. Ein Filmband in Gold hatte sie bereits 1967 für ihre erste Arbeit unter Fritz' Regie erhalten: MÄDCHEN, MÄDCHEN. Wie zu diversen anderen deutschen Film- und Fernsehproduktionen jener Jahre steuerte die Avantgardeband Can auch zu MÄDCHEN: MIT GEWALT die Musik bei.

Durch die Edition von TÄTOWIERUNG wird einer der wichtigsten „Jungfilme“ endlich wieder verfügbar, als Bonusmaterial gibt es jedoch nur den zeitgenössischen Kinotrailer. Im Unterschied dazu erwirbt man den mindestens ebenso sorgfältig restaurierten Film MÄDCHEN: MIT GEWALT gleichzeitig auf DVD und auf Blu-ray (wo

der Film laut Verlagsangabe vier Minuten länger ist als auf DVD). Dazu kommt die US-Fassung CRY RAPE wahlweise in Deutsch oder Englisch mit deutschen Untertiteln, der deutsche und der amerikanische Trailer (in dem der Film THE BRUTES heißt), zwei instruktive Audiokommentare sowie Interviews mit Arthur Brauss, Rolf Zacher und Roger Fritz, der auch als Darsteller und Fotograf arbeitete und dessen relativ schmales Filmschaffen als Regisseur erst in jüngerer Zeit wieder mehr Beachtung erfährt.

MÄDCHEN: MIT GEWALT stellt eine Wiederentdeckung dar, die nicht nur interessant ist, sondern auch sehr willkommen, um das mittlerweile ziemlich verengte Bild von der Frühzeit des Jungen Deutschen Films zu erweitern. (Jan Gympel)

■ **Tourismus, Technik und Sport in den Bayerischen Alpen. Werbefilme der Deutschen Reichsbahn.** Hg. v. Stefan Ebenfeld und DB Museum Nürnberg. DVD. Codefree, PAL, s/w, 132 Minuten. Booklet. Extras im ROM-Bereich. Sprache: deutsch. Nürnberg: DB Museum 2015  
ISBN 978-3-944501-16-1, € 14,90

Zwei junge Frauen treffen zwei junge Männer, und gemeinsam fährt man an einem Sonntag mit der Stadtbahn raus an den Wannsee: Man paddelt, man plaudert, neckt sich und liebt sich – und abends geht es wieder heim. Das ist die Geschichte von MENSCHEN AM SONNTAG (1930), einem Klassiker des Weimarer Kinos, der an Pfingsten 1930 auch in den Nürnberger Volksbildungs-Lichtspielen lief – im Doppelprogramm mit MISS EVELYNE – DIE BADEFEE (1929). Darin reist eine amerikanische Millionärstochter in die Bayerischen Alpen und lässt es sich im mondänen Kurort Bad Reichenhall gutgehen. Umschwirrt wird sie von Mitgiftjägern, die ihr beim Tennis und Baden auf die Pelle rücken. Am Ende liiert sie sich mit einem grundsoliden Arzt. Die Story ist – sagen wir mal – nicht gerade originell, die überwiegend aus Münchner Chargendarstellern bestehende Besetzung zweitklassig. Was dem Film einen gewissen Charme verleiht, sind Lokalaufnahmen aus Bad Reichenhall, von den Kureinrichtungen, palastartigen Hotels und Bädern und von der alpinen Umgebung samt Seilbahn und Kletterpartien.

Dass der heute – und eigentlich auch schon damals – ziemlich obskure Stummfilm MISS EVELYNE – DIE BADEFEE 1930 in den Volksbildungs-Lichtspielen zu sehen war, hatte einen einfachen Grund: Der von Norman Dix inszenierte 72-minütige Film war eine Produktion der Filmzentralstelle der Deutschen Reichsbahn-Gesellschaft/ Gruppe Bayern und des Verkehrsmuseums Nürnberg, zu dem besagtes Kino gehörte. Gegründet 1882 als weltweit erstes Eisenbahnmuseum, war das Verkehrsmuseum Nürnberg (heute DB Museum Nürnberg) ab 1925 auch Sitz der neben Berlin einzigen Filmstelle der Reichsbahn. Der Filmbestand belief sich dort 1925 zwar nur auf 20 Titel, doch er wuchs schnell, 1939 waren mehr als 450 im Einsatz.

Aufgabe der bayerischen Filmstelle war es, „Filme selbst zu produzieren [...], zu erwerben, vorzuführen und zu archivieren und den Verleih innerhalb und außer-

halb der Reichsbahn zu organisieren“ (S. 15), wie Stefan Ebenfeld in seinem sehr informativen Aufsatz im 96-seitigen Booklet der DVD-Edition *Tourismus, Technik und Sport in den Bayerischen Alpen* schreibt, auf der sich auch die laut Vorspann „lustige Angelegenheit“ *MISS EVELYNE – DIE BADEFEE* befindet; und wenn nicht lustig, so ist doch zumindest bemerkenswert, dass die Filmheldin mit dem Flugzeug am Urlaubsort eintrifft: groß im Bild Emblem und Schriftzug der Lufthansa. Nur ein Jahr nach der Gründung der Filmstelle eröffnete das Museum 1926 ein eigenes Kino mit 345 Sitzplätzen und festangestelltem Pianisten; 1932 wurde eine Tonfilmanlage eingebaut – und der Pianist entlassen. Erst hieß das Kino „Kulturfilmbühne“, später dann „Volksbildungs-Lichtspiele“. Stolz verkündete man, das erste deutsche Museum mit einem öffentlichen, museumseigenen, also staatlichen Kino zu sein: eine von anderen großen Museen mit Interesse beobachtete Pionierleistung.

Das Kinoangebot fand beim Publikum Anklang. Bis 1931 erwirtschaftete man sogar Gewinne, die die Filmstelle im Verkehrsmuseum mitfinanzierten. Schnell abwärts ging es mit der Filmstelle nach der nationalsozialistischen Machtübernahme: 1935 wurde sie geschlossen, ein Jahr später stellte das Kino seinen Betrieb ein. Die weiterhin einsetzbaren Filme mussten an die nun einzige Reichsbahn-Filmstelle in Berlin abgegeben werden. Eigentlich hatte man die Anweisung, die alten, unzeitgemäßen Materialien zu vernichten, doch weil sich einige Mitarbeiter in Nürnberg nicht daran hielten, blieben die Bestände glücklicherweise erhalten. Auch die Berliner Filmstelle verlor bald ihre Eigenständigkeit und wurde 1941 ans Verkehrsministerium angegliedert. Über diese Entwicklungen ebenso wie über die praktische Arbeit der Filmstelle, die Auftragsvergabe an Produzenten und ganz allgemein die nach dem Ersten Weltkrieg forcierte Ausrichtung der Bahn auf einen Massentourismus, in dem diese ein unentbehrliches Transportmittel darstellte, informiert das Booklet.

Nachdem das DB Museum Nürnberg im Jahr 2006 bereits eine vorbildlich edierte DVD des Tourismus-Werbefilms *DIE FRÄNKISCHE SCHWEIZ* (1927) aus der eigenen Sammlung herausgegeben hatte (rezensiert in *Filmblatt* 35, Herbst 2007), konzentriert sich die neue Edition auf Filme, die im Auftrag der Bayerischen Filmstelle in der Umgebung von Berchtesgaden und Bad Reichenhall entstanden: Neben *MISS EVELYNE – DIE BADEFEE*, einer vergleichsweise teuren, in Bad Reichenhall auch erfolgreichen, außerhalb dagegen kaum beachteten Produktion, waren das vor allem dokumentarische Filme: Versammelt sind auf der DVD *DAS SALZBERGERENNEN* (1928, 17 Minuten), eine Art Sportreportage über ein damals bekanntes Auto- und Motorradrennen, der Kulturfilm *VON BERCHTESGADEN IN DIE RAMSAU* (1928, 22 Minuten) und *DIE PREDIGTSTUHLBAHN BEI BAD REICHENHALL* (1929, 21 Minuten), ein Industriefilm über ein wichtiges Bauvorhaben und dessen technische Bewältigung. Für passionierte „Trainspotter“ sind diese Filme kaum lohnend, weil die Eisenbahn, wenn überhaupt, nur eine kleine Nebenrolle spielt: Geworben wurde fürs Reisen und schöne Destinationen allgemein; dass man dabei die Bahn benutzen würde, verstand sich von selbst.

Regie führte in allen vier Fällen der Routinier Norman Dix, der in über 30 Jahren so viele Kultur- und Auftragsfilme inszeniert und produziert hat, dass die auf der DVD enthaltenen dokumentarischen Filme bislang im Filmportal noch nicht einmal erfasst sind. An der Kamera stand der damals ganz junge Film- und Theatermann Hans bzw. Hanuš Burger (1909–1990), der wegen der Nazis zurück ins seine Geburtsstadt Prag und von dort 1938 nach Amerika ins Exil ging, 1946 den bedeutenden Re-Educationfilm *DIE TODESMÜHLEN* über die Konzentrationslager herstellte und noch später für die DEFA und das westdeutsche Fernsehen arbeitete.

Die DVD-Edition präsentiert die vier Filme in ansprechender Bildqualität, allerdings nicht in restaurierten Fassungen: In *DAS SALZBERGRENNEN* wurden mehrere seitenverkehrte Blitztitel nicht korrigiert, weshalb ihr Wortlaut unlesbar ist. Besonders lobend hervorzuheben ist, dass die vier Stummfilme allesamt in unterschiedlichen Besetzungen musikalisch untermalt sind, *DIE PREDIGTSTUHLBAHN BEI BAD REICHENHALL* sogar sinfonisch von der Bad Reichenhaller Philharmonie. Mehrere Texte im vorzüglich bebilderten Booklet gehen auf die Stummfilmmusik ein. Kurz: eine sehr gelungene Veröffentlichung, die sich besonders, aber keineswegs nur an Alpenfreunde wendet. (Philipp Stiasny)

## Besprechungen

■ Rolf Aurich und Ralf Forster (Hg.): **Wie der Film unsterblich wurde. Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland.** München: edition text + kritik 2015, 416 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86916-407-6, € 39,00

In Deutschland ließ die akademische Filmwissenschaft Jahrzehnte auf sich warten – weitaus länger als in den klassischen cinephilen Ländern Frankreich, Italien, Großbritannien und Amerika. Bis in die 1970er Jahre hinein war die Geschichte der Filmwissenschaft in Deutschland eine Aneinanderreihung von kurzlebigen Einzelaktionen, abgebrochenen institutionellen Initiativen, propagandistischen Vereinnahmungen, unausgegorenen Vorhaben, guten Intentionen, schlechten Ausführungen und vor allem wissenschaftlichen Vorurteilen. Als Kintopp, billige Unterhaltung und moralisch zwielichtiges Vergnügen vom etablierten wissenschaftlichen Betrieb geschmäht, blieb das Kino im Status des *objet mal* verhaftet. Da waren einerseits die akademischen Historiker, die dem Film jeglichen Mehrwert als Primärquelle absprachen, andererseits die ideologischen Beschränkungen im „Dritten Reich“ und in der DDR gegen filmwissenschaftliche Bemühungen, die nicht auf eine streng propagandistische Filmpraxis abzielten. Wie vielfältig und ausdauernd trotz alledem die Bemühungen im deutschsprachigen Raum um die Schaffung einer Filmwissenschaft waren, macht der hervorragende Band *Wie der Film unsterblich wurde* von Rolf Aurich und Ralf Forster an vielen Beispielen ersichtlich.

Die Herausgeber gliedern den Band fast lexikonartig in fünf Kapitel bzw. 34 kurze Essays und tragen so der Fragmentierung des Forschungsgegenstandes Rechnung. Die Kapitel behandeln folgende Teilbereiche der nichtakademischen Filmwissenschaft vor ca. 1965: 1) Filmarchive und -sammlungen, 2) Filmausstellungen, 3) Filmvermittlung und Filmpublizistik, 4) Filmgeschichte im Kino und Fernsehen und 5) Wege zur Filmwissenschaft. Hinzu kommt im Anhang noch eine Filmografie zum Thema, „Deutsche Filme zur Filmgeschichte bis 1962.“ Diese Gliederung scheint trotz Überschneidungen sinnvoll; mancher Aufsatz hätte ebenso gut in ein anderes Kapitel gepasst.

Unter dem Oberbegriff „Filmarchive und -sammlungen“ wird nicht nur die Entstehung von privaten und öffentlichen Filmarchiven untersucht, es werden auch Materialsammlungen zur Geschichte und Ästhetik des Films vorgestellt. Ulrich Döge geht dem verschollenen Archiv der Fachzeitschrift *Lichtbild-Bühne* nach, das dem wegen seiner jüdischen Abstammung in die Emigration getriebenen Verleger Karl Wolffsohn gehörte. Alexander Zöllner untersucht den Werdegang des nach 1945 versprengten Reichsfilmarchivs.

Obwohl es vielleicht in der Natur einer Anthologie liegt, unterschiedliche methodologische Ansätze nebeneinander stehen zu lassen, hätte es gerade diesem Kapitel gut getan, es bei Essays zu belassen, die sich Institutionen widmen, anstatt

diese mit personenbezogenen Beiträgen zu vermischen. Damit ist nicht gesagt, dass die Artikel zu „Frank Hensel, das Reichsfilmarchiv und Henri Langlois“ (Mahelia Hannemann) und „Herbert Volkmann im Personenporträt der Staatlichen Filmdokumentation der DDR“ (Anne Barnert) nicht Aufschlussreiches zu diesen Personen vermitteln würden.

Bedauerlicherweise scheint ein erweiterter Blick auf einige private Filmsammler nicht möglich gewesen zu sein; es bleibt ein einzelner Beitrag zur Sammlung von Albert Fidelius (Jeremias König). Gerade die Geschichte vieler Filmsammler, u. a. Paul Sauerländer und Leo Schönecker, liegt daher weiterhin völlig im Dunkeln, wie die Herausgeber in ihrer Einleitung zugeben (S. 29).

Im zweiten Kapitel werden einige Filmausstellungen wie die Berliner KIPHO (Iris Zoe Schlepfer, Katharina Störrle) und Langlois' „60 Jahre Film“ in deren DDR-Ausführung besprochen (Ralph Eue). Das dritte Kapitel befasst sich mit Filmpublizisten und Vorkämpfern der Filmwissenschaft, während Film- und Filmfachzeitschriften eher zu kurz kommen. Unter den besprochenen Persönlichkeiten befinden sich Oskar Kalbus (Kay Hoffmann), Walter Günther (Aurich, Renate Göthe), Alexander Jason (Aurich), Victor Schamoni (Heinrich Adolf) und Friedrich von Zglinicki (Thomas Meder). Am interessantesten ist hier, wie sich – mit Blick auf das „Dritte Reich“ – einzelne Filmfreunde den Weisungen des Propagandaministeriums entweder fügten (wie eben der Antisemit Jason), sie zu umgehen trachteten (Gunter Groll, Schamoni) oder beides taten, wie Oskar Kalbus, der jüdische Regisseure wie Ernst Lubitsch noch in seinem Buch *Vom Werden deutscher Filmkunst* (1935) auf dem Schilde trug, aber bis Kriegsende in leitender Stelle bei der Ufa tätig war. Zwiespältiger ist der Fall Hans Traub, der das faschistische Filmwesen in mehreren Publikationen publizistisch untermauerte und gleichzeitig als sogenannter Vierteljude immer wieder in lebensgefährliche Bedrängnis kam.

Um die Frage nach Systemkonformität und das Ausloten möglicher Spielräume in der DDR geht es in einigen Beiträgen des vierten und fünften Kapitels über die Entstehung des Kinos „Camera“ (Volker Petzold), die langjährige Fernsehensendung *Willi Schwabes Rumpelkammer* (Frederik Lang) sowie die Arbeit des Filmwissenschaftlers Heinz Baumert (Forster) und den Chefredakteur von *Deutsche Filmkunst*, Klaus Lippert (Sarah Kordecki).

Ideologische Schranken im „Dritten Reich“ führten dazu, dass die Bemühungen an den Universitäten abgebrochen werden mussten, wie der Beitrag von Ingrid Klausung zur Filmwissenschaft im Münchener Institut für Zeitungswissenschaft zeigt, wo die Beschäftigung mit Film im Jahre 1937 verboten wurde.

Als Doktorand von Winfried B. Lerg hätte ich mir persönlich einen Beitrag zum Münsteraner Institut für Publizistik gewünscht, dessen filmwissenschaftliche Tätigkeit unter Walter Hagemann schon kurz nach Kriegsende begann; Peter Pleyer, Enno Patalas und die Schamoni-Brüder starteten hier ihre Karriere. Im fünften Kapitel findet sich auch ein Essay von Evelyn Echler über den eigenwilligen und verschrobene wissenschaftlichen Individualisten Rolf Burgmer, dessen Arbeit sich außerhalb des akademischen Betriebs bewegte. Es war sein Verdienst, die

dramaturgische Bedeutung der Virage im Stummfilm hervorzuheben. Burgmer beeinflusste dadurch die Archivarbeit maßgeblich: Heute ist die Beachtung bzw. Rekonstruktion der Farbgestaltung integraler Teil des Arbeitsvorgangs bei Restaurierungen.

Ich selbst habe meine filmwissenschaftliche Laufbahn in den 1970er Jahren begonnen und bin damals vielen der hier genannten Namen zum ersten Mal begegnet. Bücher anderer Autoren gab es noch nicht im deutschen Sprachraum. Es war mir deshalb eine echte Freude, weiterführende biografische Details zu diesen Personen zu erhalten. Aber auch für die jüngeren Generationen der akademisch ausgebildeten Filmhistoriker wird es gewinnbringend sein zu erfahren, mit welchen Schwierigkeiten die erste Generation kämpfen musste, um Film als ernstes wissenschaftliches Tätigkeitsfeld zu etablieren. (Jan-Christopher Horak)

■ DEFA-Stiftung (Hg.): **Bilder des Jahrhunderts. Staatliches Filmarchiv der DDR 1955–1990. Erinnerungen.** Berlin: DEFA-Stiftung 2015 (Vertrieb: Bertz + Fischer), 372 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-86505-405-0, € 19,80

1955 gegründet, sammelte das Staatliche Filmarchiv der DDR (SFA) nicht nur die Filmproduktion des SED-Staates, sondern verwaltete auch die von der Sowjetunion rückübergebenen Teile der Überlieferung des ehemaligen Reichsfilmarchivs (RFA) und damit einen zentralen Filmbestand zur deutschen und europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Aus diesem Grund war das SFA Anziehungspunkt für Filmverleiher, Sammler und Dokumentarfilmschaffende von beiden Seiten des Eisernen Vorhangs, zumal es zeitweise auch zu den modernsten Filmarchiven der Welt zählte: So sah etwa Gerhard Lamprecht, der Gründervater der Deutschen Kinemathek, im SFA „den größten meiner Wunschträume neidlos erfüllt“ (S. 347).

Der in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung erschienene Band *Bilder des Jahrhunderts* verschafft nun aus erster Hand Einblicke in die Geschichte und den Aufgabenbereich des SFA, das nach der Wende in der Abteilung Filmarchiv des Bundesarchivs aufging. Nicht nur das aus Eva Hahm, Hans Karnstädt, Wolfgang Klaue und Günter Schulz bestehende Herausgeberquartett ist dem SFA biografisch eng verbunden. Auch bei den über 60 weiteren Mitwirkenden, die Texte beisteuerten, handelt es sich um ehemalige Mitarbeiter, Partner und Benutzer des Archivs. Dass der Initiator des Bandes, der langjährige SFA-Direktor Wolfgang Klaue, seinen Co-Autoren keinerlei Zensur auferlegt hat (S. 13), erlaubt ihnen einen authentischen und nicht durch Rücksichtnahmen verwässerten Tonfall – politische Einfärbungen inbegriffen. Entstanden ist ein Erinnerungsbuch von immensem anekdotischem Wert – keine wissenschaftliche Gesamtdarstellung, die im Übrigen, wie Klaue einleitend ausführt, dadurch erschwert werden dürfte, dass „hierzuhinterlassenes Schriftgut [...] die Fusion mit dem Bundesarchiv leider nur in Fragmenten überstanden“ hat (S. 13).

Subjektivität und eine Fülle von Informationen sind somit die herausstechenden Eigenschaften des Bandes. Der Leser erfährt von den provisorischen Bedingungen der Anfangsjahre, in denen das Archiv laut Herbert Volkmann einem „Betrieb des Altstoffhandels“ glich (S. 53), und vom Kampf um den Archivneubau in Wilhelmshagen, der 1967 den beeindruckten Teilnehmern des FIAF-Kongresses in Ost-Berlin gezeigt wurde. Neben seltenen technischen Einblicken in den Kopierbetrieb oder den Ton- und Videotransfer der späten 1980er Jahre werden wenig bekannte Teilaspekte der Archivgeschichte geschildert. Dazu zählen etwa die Tätigkeit der Abteilung Staatliche Filmdokumentation (SFD), die dem SFA von 1972 bis 1986 angeschlossen war, das EDV-Dokumentationssystem SOPS AIDOS der VEB Robotron Dresden und das Archivfilmtheater „Camera“, ohne das, wie Holger Theuerkauf schreibt, „Buñuel, Bergman, Tarkowski, Murnau oder Schünzel [...] dieses Land nie erreicht hätten“ (S. 155). Den Tiefpunkt der Archivgeschichte sieht Klaue im Debakel um ein projektiertes, jedoch nie fertiggestelltes Filmbearbeitungsgebäude, dessen Bauvorbereitung drei Millionen DDR-Mark verschlungen habe – „ein trauriges Kapitel sozialistischer Planwirtschaft“ (S. 81). Abgerundet wird der Band durch einen Anhang, der u. a. eine sechsstufige Chronologie der Archivgeschichte, Gästebucheinträge prominenter Archivbesucher (Lamprecht, siehe oben) und Auswahlfilmografien von In- und Auslandsproduktionen enthält, die vom SFA mit Klammerteilen bestückt wurden. Insgesamt vermittelt die Rückschau der Beteiligten den Eindruck, das SFA sei „eine ‚Oase‘ im komplizierten politischen Umfeld“ (S. 102) gewesen und stärker als von diesem Umfeld vom Engagement der Mitarbeiter bestimmt worden.

Dass viele Fragen offen bleiben bzw. nicht explizit gestellt werden, kann man der als Erinnerungsband konzipierten Textsammlung nicht anlasten. Anreize für weitergehende Untersuchungen ergeben sich aus Sicht des Rezensenten vor allem hinsichtlich der folgenden drei Punkte: Erstens wird die Frage ausgespart, inwieweit das SFA auf den Pionierleistungen des RFA aufbauen konnte, die übrigens mit keinem Wort erwähnt werden, obwohl Günter Schulz etwa von der Weiternutzung von RFA-Lagerbauten und -Findmitteln berichtet. Ausgehend vom RFA, das – nicht nur, aber auch – der Verewigung der NS-Herrschaft dienen sollte, drängt sich zweitens die Frage auf, ob ähnliche ideologische Konzeptionen die Arbeit des SFA mitbestimmten. Dafür, dass dies der Fall gewesen sein könnte, gibt es verschiedene Anhaltspunkte, etwa die 1979 umgesetzte „Abgabeordnung“, die die Übernahme sämtlicher staatlicher Filmproduktionen ins SFA regelte und deren Anwendung es ermöglichte, 98 Prozent aller DEFA-Produktionen in die Gegenwart zu retten – eine im Vergleich mit der BRD hervorragende Überlieferungsbilanz – oder die Milieu- und Personenporträts der SFD, vor deren Kameras sich SED-Politiker in „Selbstzensur“ und „Parteidisziplin“ übten (S. 211). Drittens fehlt eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Ende des SFA, dessen Eingliederung ins Bundesarchiv auch heute noch kritisch hinterfragt wird – Chris Wahl bezeichnete diese Entscheidung 2014 etwa als „kulturpolitische Katastrophe“. Ähnliche Deutungen klingen auch in *Bilder des Jahrhunderts* an, wenn



Eva Orbanz wehmütig an die „großartige Vorstellung“ Klaues erinnert, Deutsche Kinemathek und SFA nach der Wende zusammenzuführen (S. 273), oder Holger Theuerkauf bedauert, dass „der Traum eines gesamtdeutschen Filmarchivs an den Grundfesten der föderalen Struktur rüttelte und unterging“ (S. 156). Worin sich aber die Archivstrukturen des SFA von denen des Bundesarchivs unterscheiden, wird leider ebenso wenig ausgeführt wie die Konsequenzen, die sich aus der archivgeschichtlichen Zäsur des Jahres 1990 für das Filmerbe ergaben und bis heute ergeben.

Einige wenig ergiebige Exkurse persönlicher Art wären verzichtbar gewesen. Zudem hätte ein strengeres Lektorat die (in Gänze unvermeidbaren) Redundanzen erheblich verringern können. Über die kurzweilige Lektüre hinaus ist das Verdienst der Herausgeber nicht nur darin zu sehen, dass sie die Erinnerungen der Beteiligten für die Nachwelt gesammelt haben, sondern dass ihre Publikation auch das Bewusstsein für die immense Bedeutung schärft, die die Archive für unser audiovisuelles Gedächtnis haben. (Dirk Alt)

■ Joseph Garncarz: ***Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer 1896–1939.*** Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Nexus 2015, 216 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-86109-200-1, € 29,00

Die Vorlieben des europäischen Kinopublikums von 1896 bis 1939 untersucht Joseph Garncarz anhand von acht Staaten. Bis 1930 sind das aufgrund der Quellenlage primär Deutschland, die Niederlande und Österreich, sodann kommen Großbritannien, Frankreich, die Tschechoslowakei, Polen und Norwegen hinzu. Garncarz' Studie ist im allerbesten Sinne interdisziplinär. Mit ihrem Materialreichtum, der ausführlich dargestellten Auswertungsmethodik und den umfassenden Interpretationen des empirischen Materials regt sie zu weiteren Fragen an und legt zugleich ein Fundament für weitere filmhistorische Arbeiten und Neuinterpretationen. Anknüpfend an seine 2013 im gleichen Verlag erschienene Habilitationsschrift *Hollywood in Deutschland* schafft Garncarz auch hier wieder einen Gegenpol zu einer Filmgeschichtsschreibung, die vor allem die Angebote oder Filme selbst fokussiert, dabei aber deren Rezeption und die Rolle der Zuschauer marginalisiert. Der Autor plädiert zudem dafür, „sowohl kulturvergleichend zu arbeiten als auch in längeren Prozessen zu denken“ (S. 15), was er in *Wechselnde Vorlieben* weit über die Jahre 1896 bis 1939 hinaus einlöst.

Garncarz belegt empirisch und argumentativ die These, dass das europäische Kino im Untersuchungszeitraum von einem globalen zu einem zunehmend nationalstaatlichen Phänomen wurde und schreibt damit zugleich eine Sozial- und Kulturgeschichte des Films in Europa. Seine Darstellung unterteilt er in drei Phasen: übereinstimmende europäische Filmvorlieben um 1900, die einsetzende kulturelle Differenzierung in den 1910er Jahren und schließlich ihre endgültige Etablierung im Laufe der 1920er und 1930er Jahre.

Um 1900 war das „Cinema of Attractions“ (Tom Gunning) in Allzwecksälen, in den Varietés und vor allem den Jahrmarktkinos Europas beheimatet. Seine Zuschauer, Filme und Aufführungsorte stehen im Mittelpunkt des ersten Kapitels. Das Jahrmarkt kino als „europäische Institution“ (S. 27) war in zwei Traditionslinien begründet: im engmaschigen Handelsnetzwerk und in der Festkultur der katholischen Kirche. Strukturelle Voraussetzung für den Transport der Kinos – insbesondere mit zunehmender Größe der Holzpaläste – war das dichte europäische Eisenbahnnetz. Die Überschreitung nationaler Grenzen fand ihre Beschränkung in den Sprachen der wandernden Kinobetreiber, die im jeweiligen Land mit den Behörden korrespondieren oder schlicht Werbung für ihre Programme machen mussten. Die Vorlieben der Filmzuschauer dagegen waren – wie der deutsch-niederländische Vergleich vorführt – überaus ähnlich. Diesen Befund stützt auch der Erfolg der französischen Pathé und ihrer Filme in den europäischen Ländern. Die demografische Struktur des Publikums spielte hierbei eine entscheidende Rolle: Anhand der spärlichen Quellen rekonstruiert der Autor ein dominantes männliches, jungendliches Publikum, das sozial durchaus heterogen war. In seiner Analyse der Befunde zeigt sich die Fruchtbarkeit des interdisziplinären Ansatzes: So kann er etwa Publikumsstruktur und Filmerfolg kohärent erklären, indem er auf Erkenntnisse der Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaften sowie die dort beschriebene „risk phase“ männlicher Jugendlicher (S. 40) zurückgreift. Zugleich kann er mit seinen kulturhistorisch sorgfältig kontextualisierten Ausführungen medienspezifische Phänomene plausibel erklären – beispielsweise die Differenzen zur nationalen Lesekultur und den Erfolg der französischen Filme beim deutschen Publikum.

Ab 1906 etablierten sich ortsfeste Filmtheater und mit ihnen breiteten sich die Kinodramen in Europa aus, deren Rezeption wiederum vom Interesse an Sensationen geprägt war: „In allen zur Verfügung stehenden Untersuchungen der Publikumsreaktionen fällt auf, dass [...] vor allem einzelne Szenen hervorgehoben werden.“ (S. 56). Wiederum im deutsch-niederländischen Vergleich beschreibt Garnarz die zunehmende Dominanz des Kinodramas und die damit einhergehenden Verschiebungen der Produktionsländer. Im Laufe der 1910er Jahre wuchs das Angebot amerikanischer Filme, und auch deutsche Firmen produzierten ab 1909 mehr Kinodramen, so dass die Dominanz französischer Filme abnahm. Obgleich der europäische Filmmarkt insgesamt homogen blieb, zeigten sich im Laufe des Jahrzehnts erste kulturelle Selektionen sowohl durch die Kinobetreiber als auch durch das Publikum. In Deutschland und den Niederlanden wurden zwischen 1910 und 1914 vorzugsweise dänische, deutsche und französische Filme genutzt; einheimische Filme wurden in den Niederlanden unterdurchschnittlich und amerikanische überdurchschnittlich nachgefragt. An diese quantitativen Auswertungen schließt der Autor die qualitative Analyse der dominanten Filmtypen („soziale Dramen“ und „sentimentale Dramen“) in ihren jeweiligen Produktionsländern an. Während sich das Filmangebot änderte, blieb die Demografie der europäischen Kinoszuschauer strukturell konstant.

In den 1920er Jahren etablierte sich der abendfüllende Spielfilm in Europa. Er war deutlich länger als die Kinodramen, und die handelnden Figuren mussten für eine glaubwürdige Handlungsführung deutlich stärker individualisiert und psychologisiert werden. Die Inszenierung der „Sensation“ wickelte sich um Charakteren. Garncarz markiert hier den Beginn der kulturellen Differenzierung: „Anders als das Kinodrama wurde der Spielfilm zu einem unverkennbar kulturspezifischen Produkt, das nicht mehr europaweit einsetzbar war, sondern zunehmende Einschränkungen durch die Kultur – und mit der Einführung des Tonfilms auch durch die Sprache – erfuhr, in der er entstanden war.“ (S. 96)

Die Datenlage über den Filmerfolg in Europa ist für die 1920er Jahre kaum besser als für das vorangegangene Jahrzehnt, so dass Garncarz nur Angaben zu den niederländischen, deutschen und österreichischen Filmerfolgen vergleichen kann. Entsprechend knapp fällt seine Analyse des Jahrzehnts auf vier Seiten aus. Erst für die 1930er Jahre umfasst das Sample acht europäische Länder: Neben Deutschland, den Niederlanden und Österreich sind dies Großbritannien, Frankreich, die Tschechoslowakei, Polen und Norwegen, wobei für die meisten Länder nur einzelne Jahre oder Spielzeiten erfasst werden konnten. Durch den Vergleich von Angebot, Nachfrage und Ausnutzungsindex (d. h. dem Quotienten aus Angebot und Nachfrage) kann Garncarz auffällige strukturelle Ähnlichkeiten aufzeigen: „Der heimische Film hatte also (zumindest relativ) den größten Erfolg und der US-Film wurde in allen Ländern als bester Ersatz für die heimische Produktion gesehen. Je größer die heimische Filmproduktion, desto geringer war der Anteil der US-Filme in den Erfolgsranglisten“ (S. 124). Ausnahmen waren Österreich und Großbritannien, wo die Erfolge deutscher bzw. amerikanischer Filme aus kultureller Nähe als auch aus gemeinsamer Sprache und Transfers etwa der Darsteller resultierten. Abseits dieser Besonderheiten zeigt der Vergleich der Filmtitel insgesamt, dass sich nur 15 Prozent der Erfolgsfilme auf mehr als einer einzigen Länderliste finden lassen.

Mit diesen Zahlen kann der Autor plausibel gegen die These einer „kulturellen Universalität“ von Hollywoodfilmen argumentieren (S. 142); stattdessen attestiert er den amerikanischen Filmen die „größte kulturelle Kompatibilität [...] zu verschiedenen europäischen Ländern“ (S. 147). Diese kulturellen Bezüge zeigen sich anschaulich in den amerikanischen Verfilmungen europäischer Literatur, im Aufgreifen europäischer Traditionen (etwa der Operette) und dem Ort der Handlung in Erfolgsfilmen. Zudem sichert eine Auswertung der amerikanischen Erfolgsfilme in Polen 1938 die These ab: Trotz aller Differenzen verhandelten sie allesamt das Thema Freiheitskampf. Die kulturelle Kompatibilität – und ich möchte hinzufügen Diversität – begründet Garncarz damit, dass die USA ein Einwanderungsland waren, die Wurzeln der Filmschaffenden in Europa lagen, als auch mit den Bedingungen des Filmmarktes. Gänzlich andere Faktoren erarbeitet Garncarz für den relativen Erfolg deutscher Filme in Europa. Die große Beliebtheit in den Niederlanden und Österreich basierte auf gemeinsamen kulturellen Traditionen; in allen anderen Ländern war es vor allem der „besondere Erfolg von

englisch- bzw. französischsprachigen Versionen aus deutscher Produktion, die kulturell optimal an das Zielpublikum adaptiert waren“ (S. 159).

Das europäische Publikum der 1930er Jahre steht im Mittelpunkt der letzten beiden Kapitel, sowohl in Hinblick auf die Homogenität regionaler Filmpräferenzen, auf die Diversität in einzelnen Ländern durch unterschiedliche Sprach- und Kulturgemeinschaften als auch auf den grundlegenden demografischen Wandel des Kinopublikums auf der Basis von zwei neuen Quellen. In seiner „vorsichtige[n] Verallgemeinerung“ rekonstruiert Garncarz in Bezug auf letzteren eine veränderte „demografische Komposition des Kinopublikums“ (S. 179): Mit der Zunahme der Zuschauerzahlen wurde das Verhältnis zwischen Männern und Frauen ausgeglichener, das Publikum war nunmehr „jung, erwerbstätig, gebildet und hatte einen vergleichsweise hohen Status im Berufsleben“ (S. 185). Seine Ergebnisse im europaweiten Stadt-Land-Vergleich hingegen diskutiert er weniger vorsichtig. Im Vergleich mit den nationalen Filmerfolglisten für die Stadtkreise Gleiwitz und Hindenburg 1930, Wien 1936/37, Brighton 1935 und Toulouse 1938 stellt er kaum signifikante Abweichungen zwischen Einzelstädten und nationalen Auswertungen fest und sieht hierin ein Argument dafür, „Filmerfolglisten für einzelne Städte [...] als Indikatoren für den nationalen Filmerfolg zu nehmen“ (S. 172). Am tschechoslowakischen und niederländischen Beispiel dagegen zeigt er eine deutlich stärkere Differenzierung der Filmvorlieben auf, die mit den jeweiligen Sprach- und Kulturkreisen innerhalb der Ländergrenzen korrespondierte. Damit verweist er implizit selbst auf eine Grenze der Verallgemeinerung einzelner statistischer Erhebungen.

Durch die detaillierte Vorstellung des Materials, der Auswertungsmethodik und der Benennung seiner theoretischen Interpretationsprämissen ist diese Einschränkung für Garncarz' Studie selbst nicht relevant, schwächt jedoch das Argument. Auch der stringente Fokus auf Erfolgsfilme und Rezeption im europäischen Vergleich, der die präzise geschriebene Analyse auszeichnet, ist mindestens für die 1930er Jahre nicht unproblematisch. Denn so fehlen die verschiedenen filmpolitischen Einflüsse auf das nationale Filmangebot ebenso wie Kontingentbestimmungen in Bezug auf die Filme anderer Länder. Exemplarisch wird das etwa an der Machtübernahme der Nationalsozialisten, die durch die Filmkreditbank, Prädikatisierungen und staatlich subventionierte Kopienzahlen und Filmvorführungen das Angebot der Filmtheater beeinflussten. Auch die Diskussion der Ergebnisse vorangegangener Studien, wie zum Beispiel Markus Spiekers *Hollywood unterm Hakenkreuz* (1999) mit den Erfolglisten der Berliner Erstaufführungstheater, hätten die Analysen bereichern und ausdifferenzieren können.

Garncarz' Analysen des Publikumswandels als auch sein Rück- und Ausblick machen deutlich, dass seine Studie vor allem dem Material und seiner sozial- und kulturwissenschaftlichen Auswertung verpflichtet ist und damit „brauchbare Hypothese[n] für weitere Forschung bieten“ möchte (S. 179). Eine immense Materialsammlung liefert Garncarz in Text und Anhang ebenso wie eine

Vielzahl kluger Denkansätze in größeren kulturhistorischen Zusammenhängen, die kommende Forschungsarbeiten im Detail untersuchen und diskutieren mögen. (Stefanie Mathilde Frank)

■ Wolfgang Fuhrmann: ***Imperial Projections. Screening the German Colonies.*** New York, Oxford: Berghahn 2015, 309 Seiten, Abb. ISBN 978-1-78238-697-1, £ 75,00

Nach der Reichsgründung von 1871 gipfelte die Transformation Deutschlands von einem agrarischen zu einem industriellen Staat und das gleichzeitig steigende nationale Selbstwertgefühl in der Idee, nur ein eigenes Kolonialreich könne verhindern, dass Deutschland im internationalen Vergleich abgehängt würde. Hatte Bismarck zunächst eine zögerliche Haltung eingenommen, so betrieben er und seine Nachfolger ab 1880 eine aktive Kolonialpolitik: Bis 1914 entstand das flächenmäßig viertgrößte Kolonialreich der Welt, das deutsche Kolonien und Schutzgebiete umfasste. Obwohl dieses Kolonialreich heute im Bewusstsein vieler Deutscher längst keine Rolle mehr spielt, lebt es doch hier und dort im allgemeinen Sprachgebrauch weiter. Der Name der Handelskette Edeka – ursprünglich E.d.K. – bedeutet beispielsweise „Einkaufsgenossenschaft der Kolonialwarenhändler“.

Ab 1905 wurde der deutsche Kolonialgedanke auch durch das noch junge Medium Film unterstützt. Wolfgang Fuhrmann identifiziert in seiner Studie *Imperial Projections. Screening the German Colonies* mithilfe der zeitgenössischen Branchenpresse 50 bis 60 kommerziell hergestellte Filme mit kolonialen Themen, die bis 1918 entstanden. Nicht alle davon sind deutscher Provenienz; die meisten sind nicht-fiktional, und leider sind auch nur wenige noch erhalten. Die meisten dieser Filme wurden zunächst in Saalkinos vorgeführt, bis die Deutsche Kolonialgesellschaft (DKG) ab 1906/07 Filmvorführungen in ihre regelmäßigen Propagandaveranstaltungen integrierte. Überwiegend wurden Reisefilme gezeigt, deren Bilder der Kolonien gleichwohl, so Fuhrmann, sehr wenig mit den tatsächlichen Kolonien zu tun hatten.

Bereits im April 1905 nahm der Altenburger Händler und Brauereibesitzer Carl Müller Kontakt mit der DKG auf und bot der Gesellschaft fotografische Laternenbilder und Filme an, die er im Winter 1904/05 auf einer Reise durch Ostafrika und Deutsch-Südwestafrika aufgenommen hatte. Müller wurde in der Folgezeit einer der wichtigsten Lieferanten kolonialer Bilder im Deutschen Reich. Entsprechend widmet Fuhrmann ihm ein eigenes Kapitel, in dem er die Filmkarriere des Afrikareisenden nachzeichnet. Außerdem gelingt es ihm, durch die Analyse der überlieferten Bilder die teilweise menschenverachtende Haltung Müllers, etwa afrikanischen Frauen gegenüber, darzulegen.

Die Anlässe für die verschiedenen Filme waren auch an Aktualitäten gebunden. So boten beispielsweise die Aufstände der Herero und Nama und ihre einem Genozid ähnliche Niederschlagung durch deutsche Truppen zwischen 1904 und 1908

die Gewähr, dass die Filme etwas bebilderten, wovon das deutsche Publikum bereits aus der Presse erfahren hatte.

Mit Robert Schumann betrat Ende Januar 1907 ein weiterer Afrikareisender die Propagandabühne der DKG mit seinen Filmen. Sie unterschieden sich thematisch deutlich von Müllers Produktionen, denn Schumann hatte während seiner Reise Zugang zur deutschen Kolonialarmee in Deutsch-Südwestafrika und konnte den Krieg dort thematisieren. Die Vermittlung ökonomischer Informationen über die Kolonie trat dabei hinter militärische Themen zurück.

Die DKG adressierte mit ihren Programmen bevorzugt eine konservative Gesellschaftsschicht und schloss vor allem durch hohe Mitgliedsbeiträge Arbeiter und Bauern von ihren Aktivitäten aus. Sie suchte den Kontakt zur Deutschen Bioscop Gesellschaft, die auch bereits im Auftrag des Deutschen Flottenvereins tätig geworden war. Gleichzeitig wurden der Ethnologe Karl Weule und Herzog Adolf Friedrich zu Mecklenburg mit ihren Filmen über ihre Expeditionen im südlichen Ostafrika und ‚Innerafrika‘ in der deutschen Kolonialpropaganda aktiv. Da die DKG aber insgesamt mit ihrer Kinematographen-Kampagne unzufrieden war, kehrte sie zu ihren konventionellen Werbemethoden zurück und machte damit den Weg frei für die Aktivitäten der Propaganda-Gesellschaft für die deutschen Kolonien (1910) und der Deutschkolonialen Kino-Gesellschaft mbH (1913), die das Interesse – vermutlich wegen der Diamantenfunde ab 1908 – auf Deutsch-Südwestafrika lenkten.

Obwohl der Film als neues Medium im Bereich der ethnografischen Feldstudien nicht systematisch eingesetzt wurde, sollte seine Bedeutung in diesem Zusammenhang nicht unterschätzt werden. Vor allem Karl Weule ist hier zu erwähnen, der die Kultur indigener Völker auch mit einem Phonographen zu dokumentieren suchte und darin dem österreichischen Ethnologen Rudolf Pösch nachfolgte. Weule konzentrierte sich auf handwerkliche Techniken, Tänze, Rituale und Spiele der Bewohner, die er bevorzugt in mittleren und weiten Einstellungen aufnahm. Dies trug ihm kurz nach seiner Expedition eine Berufung als Direktor des Museums für Völkerkunde in Leipzig ein.

Da die meisten Kolonialfilme den Konventionen des Reisefilms folgten, eigneten sie sich auch für die Programme kommerzieller Kinos, in denen dieses Genre schon längst etabliert war. Dennoch nahm die zeitgenössische Branchenpresse wenig Notiz von ihnen. Dagegen betrachtete die Kinoreformbewegung den Kolonialfilm als ein Instrument, mit dem der Film generell zu einem volkserzieherischen Mittel geformt werden könne. Konrad Lange sah in der Regierung gar die künftige Produzentin kolonialer Filme. Allerdings ist eine direkte Einflussnahme der Kinoreformer auf die Produktion von Kolonialfilmen nicht nachzuweisen.

Ein wichtiges Bildmotiv kolonialer Reisefilme war die Eisenbahn. Fuhrmann leitet aus dieser Beobachtung eine interessante These ab: „Through understanding technology not only as a practice of using machines and tools but also as knowledge in the sense of organization and administration, the representation of technology stood for a new beginning in German colonialism, as it justified the

colonizers' presence in the foreign colonies." (S. 200) Daraus folgert er: „Images of trains and railways turned Africa into a commodity – real estate that could be entered and left at any time.“ (S. 201) Das hatte einen bemerkenswerten Nebeneffekt, den Fuhrmann durch die Analyse des Films *AUS DEM INNERN AFRIKAS* (1911, P: Raleigh & Robert) aufdeckt: „The last intertitle makes it clear that Africans stand behind modern European technology and probably will never be up to date with it. Through its shot order the film visually ridicules the Africans and emphasizes colonial thinking that usually considered colonized culture as living in the past.“ (S. 203) Kolonialismus konnte so zur Kulturmission werden: „In the reformist colonial discourse, colonization was considered a mutual give and take in which the exploitation of the natural resources was counterbalanced by giving the colonized the chance to benefit from the colonizers' higher culture, moral ideas and better methods.“ (S. 204)

Innerhalb der bis 1910/11 üblichen Kurzfilmprogramme der Kinematographentheater spielte der Kolonialfilm eine untergeordnete Rolle. Fuhrmann zitiert – leider ohne den Anbieter zu nennen – ein kommerzielles Programm, das der *Kinematograph* im Februar 1907 veröffentlichte; nur einer der 14 Kurzfilme hatte ein koloniales Thema: *NILPFERDJAGD IN DEUTSCH-SÜDWEST-AFRIKA* (der Hersteller blieb ungenannt). Deshalb überrascht es, wenn Fuhrmann den Schluss zieht, dass ein Gang ins Kino dem Zuschauer nicht nur eine Kolonialreise, sondern auch eine Reise in die Vergangenheit beschert habe.

Als die koloniale Ausbeutung Afrikas schon fast zum Erliegen gekommen war, machte Robert Schumann mit seiner Deutschen Jagd-Film-Gesellschaft (DJFG) mit Filmen einer neuen Machart auf sich aufmerksam: „His films [...] indicate the beginning of a transformation of the ‚view‘ aesthetic, so characteristic for the colonial travelogue, into a new non-fiction film form in which the material became dramatized and embedded in a larger argument – the documentary film.“ (S. 224) Schumanns Filme zeigten Afrika nun als Ort dramatischer Abenteuer, etwa in *NASHORNJAGD IN DEUTSCH-OST-AFRIKA* (1913). Darin wird die Nashornjagd dramatisiert, ohne allerdings die reale Jagdsituation mit ihren strikten Jagdgesetzen und Gebührenordnungen zu berücksichtigen.

Die britische Seeblockade unmittelbar nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs beendete die deutschen Filmaktivitäten in den Kolonien. Ende August 1914 kamen noch zwei Filme aus der Carl Rudolph Monopol Film GmbH, *KIAUTSCHAU IM FILM* und *SÜD-WEST-AFRIKA*, in die Kinos – vermutlich die letzten authentischen Bilder aus den Kolonien, die noch vor der britischen Seeblockade nach Deutschland gelangt waren. Um der Filmknappheit zu begegnen, kamen in den Kriegsjahren neue Kopien oder Schnittfassungen älterer Filme wieder ins Programm.

Die Gründungen der privatwirtschaftlichen Deutschen Lichtbild-Gesellschaft (DEULIG) 1916 und des königlich-preußischen Bild- und Filmamtes (BUFA) 1917 standen für neue zentralistische Filmpropagandaanstrengungen. Parallel dazu wurden Hans Schomburgk und die Deutsche Kolonial-Filmgesellschaft (DEUKO) die Hauptprotagonisten bei der Produktion neuer Kolonialfilme. Gleichzeitig

sank die Bedeutung der Deutschen Kolonialgesellschaft, die sich veranlasst sah, erneut Film als Werbemittel zu nutzen.

Schomburgk hatte 1913 während einer Expedition nach Togo Filmaufnahmen gemacht, die er 1917 unter dem Titel *IM DEUTSCHEN SUDAN* in die Kinos brachte. Neben seinen nicht-fiktionalen Filmen produzierte er auch einige Spielfilme vor kolonialem Hintergrund, in denen er die Kolonien als ‚zweite Heimat‘ inszenierte.

Wolfgang Fuhrmann ist mit *Imperial Projections* eine eindrucksvolle Gesamtübersicht über den in der Forschung bisher weitgehend vernachlässigten deutschen Kolonialfilm gelungen, die das Zusammenwirken einzelner Protagonisten mit verschiedenen Institutionen gut nachvollziehbar darlegt. Die Bibliografie gibt Auskunft über die Tiefe seiner Recherche, die als beispielhaft gelten darf. Dies gilt ebenfalls für die Filmografie, die künftige Forschungen anstoßen wird. Die wenigen Abbildungen sind gut ausgewählt und ausdrucksstark. (Uli Jung)

■ Steve Choe: ***Afterlives. Allegories of Film and Mortality in Early Weimar Germany.*** New York, London: Bloomsbury 2014, 274 Seiten, Abb. ISBN 978-1-4411-7538-0, £72.00

Steve Choes *Afterlives. Allegories of Film and Mortality in Early Weimar Germany* ist der erste Band einer neuen Buchreihe, die unter dem Titel „Thinking Cinema“ im Bloomsbury Verlag erscheint. Die von den beiden britischen Filmwissenschaftlern David Martin-Jones und Sarah Cooper herausgegebene Reihe hat sich zum Ziel gesetzt, die Schnittpunkte zwischen Film, Philosophie und Theorie genauer zu erforschen. Genau das ist Choe in seiner Studie, die auf einer von Kaja Silverman und Anton Kaes betreuten Dissertation an der Universität Berkeley aufbaut und auf überzeugende Weise philosophische und filmwissenschaftliche Ansätze kombiniert, sehr gut gelungen.

Am Beispiel des frühen Weimarer Kinos untersucht Choe Fragen der Zeitlichkeit, der Bewegung, des Lebens und der Sterblichkeit. Als zentrale Bezugsgröße seines Buches und – wie es scheint – auch weiterer angekündigter Titel der neuen Buchreihe erweist sich hier Gilles Deleuze. Doch während Deleuze sich einem historischen Zugang verweigert, ist Choes „historisch-philosophische Analyse“ (S. 6) ausdrücklich in der Geschichte verwurzelt und bewegt sich geschickt zwischen philosophischer Allgemeingültigkeit und historischer Spezifik. Sie demonstriert, wie die Beschäftigung mit der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, in der der Tod als Thema von Filmen immer wieder auftaucht, neuartige Einblicke in das Wesen, in die Ontologie des Kinos zu eröffnen vermag.

Im Expressionistischen Film der frühen Nachkriegsjahre wimmelt es geradezu von Geschichten, in denen leblose Objekte und Gestalten zum Leben erwachen, darunter der Somnambule Cesare, der tönernen Golem und die Mumie Ma. Wurden diese Szenarien bislang auch als Allegorien des filmischen Mediums selbst und somit als Beispiele eines selbstreflexiven Kinos verstanden, so geht Choe in der Tradition Walter Benjamins weiter und deckt die ontologischen und ethischen



Implikationen solcher Allegorien auf: Zu diesem Zweck lässt er eine vergleichsweise kleine Auswahl zumeist kanonisierter Filme in einen Dialog treten mit zeitgenössischen Texten aus den Bereichen der Philosophie, der Psychoanalyse, der Literatur und des Journalismus, darunter Schriften so unterschiedlicher Autoren wie Sigmund Freud, Georg Simmel, Ernst Haeckel, Walter Benjamin, Henri Bergson, Martin Heidegger, Thomas Mann, Josefa Halbinger und Ernst Jünger. In Choes Lesart konstituieren sowohl die Filme wie die Texte eine eigene „Form des Denkens“ (S. 12); das Ziel der Untersuchung ist jedoch nicht, die Filme durch das Brennglas dieser Texte neu zu lesen, sondern den Blick auf die philosophische Wesensverwandtschaft der Filme und der Texte zu lenken. Das passt zum Titel der Buchreihe, „Thinking Cinema“, der sich freilich auf die Tätigkeit des Forschers beziehen lässt, der „Film bzw. Kino denkt“, ebenso aber auf das Medium selbst im Sinne einer Apparatur, die denkt, also eines „denkenden Films bzw. Kinos“. Choes Studie hinterlässt dabei den Eindruck, dass das Kino, wenn es denn denkt, vor allem über Tod und Sterblichkeit nachdenkt.

Aufgeteilt ist das Buch in fünf Kapitel, die sich jeweils um ein bis zwei Filme aus den Jahren 1919–1924 drehen. Das erste Kapitel liefert das philosophische Pendant zu Anton Kaes' *Shell Shock Cinema* (2009) und Philipp Stiasny's *Das Kino und der Krieg* (2009): Choe benutzt hier verschiedenste Texte, aber auch Walter Ruttmann's Werbefilm *DER AUFSTIEG* (1926), um zu zeigen, wie Robert Reinert's *NERVEN* (1919) mithilfe von Special Effects dem Betrachter die Erfahrung eines Traumas vor Augen führt; gleichzeitig schiebt der Film den Tod und die Melancholie der Nachkriegszeit beiseite zugunsten des positiven Schlussbildes eines „neuen deutschen Mannes“ (S. 54). Anstatt lediglich zwei voneinander getrennte Reaktionsweisen von Männern auf das Kriegstrauma vorzustellen, legt Choes Lesart die Ontologie eines Kinos frei, das sich um die Unmöglichkeit dreht, Zeuge des eigenen Todes zu sein, sowie um die Herausforderung, die sich aus diesem Dilemma allgemein für jede Repräsentation von Sterblichkeit ergibt.

Das zweite Kapitel interpretiert *SCHLOSS VOGELÖD* (1921) und *PHANTOM* (1922) von Friedrich Wilhelm Murnau als Reaktionen auf Verlusterfahrungen, die die Tatsache der Sterblichkeit bejahen statt sie abzustreiten: Die Gegenwart wird hier von Ereignissen einer Vergangenheit heimgesucht, die als (physisch) abwesende (psychologische) Präsenz erscheint. Choe zeichnet nach, wie die beiden Filme sich die dem Medium Film eigene Fähigkeit zu Nutze machen, psychologische Zustände durch Spezialeffekte abzubilden, und zugleich über die flüchtige Ontologie des Films zu reflektieren, der stets etwas indexikalisch repräsentiert, was längst schon verschwunden ist.

Die Frage nach der Temporalität des Films, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenfallen können, steht auch im Mittelpunkt des dritten Kapitels über Fritz Lang's *DER MÜDE TOD* (1921). Mithilfe verschiedenster zeitgenössischer Texte demonstriert Choe, wie die drei in *DER MÜDE TOD* erzählten Geschichten die Möglichkeit des Mediums Film reflektieren, den Tod und jene Furcht vor dem

Nichts zu überwinden, die den Menschen über die ganze Dauer seiner Existenz verfolgt.

Ein Gangwechsel folgt im vierten Kapitel, in dem Choe das Ethos des Filmbeobachters untersucht: Sein Beispiel ist hier Paul Wegners Film *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* (1920), den er als Allegorie des Kinos versteht und der den Betrachter gegenüber der Filmtechnik positioniert. Denker wie Ernst Haeckel, Martin Buber, Carl Schmitt und Arnold Zweig helfen Choe, das technologische Anderssein des Kinos zu ergründen, das einem stummen Diener gleicht.

Abschließend vergleicht Choe Langs *DIE NIBELUNGEN* (1924) mit Artur Robisons *SCHATTEN* (1923) und beschäftigt sich im Anschluss an Ernst Bloch und Max Scheler mit unterschiedlichen Modi filmischer und utopischer Temporalität. Diese Temporalitäten hängen einerseits ab von der Überwindung ständiger Ressentiments durch Darstellungen von Rache, die in *DIE NIBELUNGEN* als die Erzählung bestimmendes Kalkül erscheinen. Dagegen weist in *SCHATTEN* ein abschreckendes hypothetisches Beispiel auf eine mögliche Erlösung hin.

Zusammengenommen präsentieren die Kapitel des Buches originelle, provokative und weitgehend schlüssige Analysen nicht allein von Filmen und geschriebenen Texten, sondern von Fragen, die in den 1920er Jahren wichtig waren: Das gilt für Fragen nach Leben und Tod, die Ontologie des Films, die Beziehung zum filmischen Bild allgemein sowie die allgegenwärtige Konfrontation mit der Sterblichkeit.

Schon am Anfang seiner Studie zitiert Choe Maurice Merleau-Ponty: „If philosophy is in harmony with the cinema [...] it is because the philosopher and the moviemaker share a certain way of being, a certain view of the world which belongs to a generation.“ (S. 8) Choe streicht das „if“ und behandelt diese im Konditional stehende Aussage wie eine Erklärung. Zwar wählt jedes Kapitel des Buches einen bestimmten Film als Ausgangspunkt, doch sind weite Teile philosophischen Fragen gewidmet, die einige Filmwissenschaftler und Historiker abschrecken könnten. So werden diese sich vielleicht darüber wundern, was beispielsweise *DER GOLEM* zu Martin Bubers Unterscheidung zwischen *Ich* und *Du* zu sagen hat. Doch diese Ausflüge in die Philosophie stellen keine verzichtbaren Exkurse dar: Sie sind im Gegenteil wesentliche Bestandteile von Choes Arbeit, die eben nicht nur einzelne Filme aus einer bestimmten Epoche erforscht. Vielmehr geht es ihm um die Ontologie des Films und das Ethos unserer Beziehung zu diesem Medium. Gelegentlich erscheint die Philosophie im Buch wichtiger als der Film, ja die Philosophie wird als etwas vorgestellt, wonach Filme „streben“ sollten (S. 9, 13), statt sie einfach zu reflektieren. Auch darin bestätigt sich der Titel der philosophischen Buchreihe, „Thinking Cinema“.

Obwohl man den Eindruck bekommen kann, dass die Prioritäten von Choes Buch eher im Bereich der (zeitlosen) Philosophie als der (zeitbedingten) Geschichte liegen, unterliegt die Konzentration auf die frühe Nachkriegszeit keinem Zufall. Gerade diese Epoche erweist sich nämlich als besonders geeignet, um die grundlegende Ontologie des Films zu erforschen: Die dauernde Auseinandersetzung

mit dem Tod im Kulturleben nach dem Weltkrieg, die auch die Erfahrung des Kinos prägt, lässt die Einsichten dieser speziellen Generation für die Reflektion über Film und Kino so wichtig erscheinen, besonders für all jene, deren Denken bei Bazin und Deleuze anschließt. Man darf hoffen, dass auch die kommenden Veröffentlichungen in der neuen Buchreihe – darunter Thomas Elsaessers *European Cinema and Contemporary Philosophy* – genauso provokativ und fesselnd sind wie Choes *Afterlives* und ebenso gelungen historische und philosophische Fragen miteinander verknüpfen. (Joel Westerdale; aus dem Englischen übersetzt von Philipp Stiasny)

■ Michael Cowan: **Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity. Avant-Garde – Advertising – Modernity.** Amsterdam: Amsterdam University Press 2014. 259 Seiten, Abb. ISBN 978-90-8964-585-2, € 99,00

Walter Ruttmann ist einer der wichtigsten Avantgardisten der Filmgeschichte, und einige seiner Produktionen wie die „Opus“-Reihe sind zu Klassikern geworden. Bis heute gibt es intensive wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzungen vor allem mit *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927), einem Film, der viele andere Dokumentarfilmer inspiriert hat. Ein kritischer Aspekt in seinem Schaffen war sicherlich, dass er in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland blieb und propagandistische Filme für das Regime drehte. Eine frühe Würdigung seiner Anfänge veröffentlichte Adrianus van Domburg 1956 in Holland; 1989 legte Jeanpaul Goergen das Buch *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation* vor, in dem der Werdegang und die Filme von Ruttmann und ihre zeitgenössische Rezeption in Quellen ausführlich dargestellt wurden. Ein ähnliches Ziel hatte die italienische Veröffentlichung von Leonardo Quaresima aus dem Jahr 1994. Sie alle würdigten Ruttmann in erster Linie als modernen Künstler der Avantgarde.

Nun hat Michael Cowan, der Film Studies in St. Andrews lehrt, die erste umfassende Analyse von Ruttmanns Schaffen in englischer Sprache vorgelegt. Darin nutzt er den Ansatz der New Film History, die Filme in ihrem gesellschaftspolitischen Entstehungskontext zu erforschen. Dies bietet sich bei Ruttmann besonders an, weil seine Filme nur zu einem geringen Teil unabhängig entstanden und er sie in der Regel für einen Auftraggeber drehte, ob nun für Unternehmen, Redereien, im offiziellen Auftrag des Staates, für Gesundheitsorganisationen oder als Werbespots. Cowans Ziel ist nicht, alle Produktionen zu erörtern, er fasst sie vielmehr in vier Kapiteln zusammen und wählt für jedes Thema exemplarische Beispiele aus.

Zunächst würdigt er die abstrakten Filme und Werbespots Ruttmanns aus der Zeit von 1922 bis 1927, die er in einen Zusammenhang stellt mit modernen, psychologischen Konzepten der Reklame und Fragen von Fortschritt und Zukunft: „[T]hose commissioned films also existed within a broader context of modernity and engaged with many of the key questions of modernity studies regarding

rationalization, perception, contingency, power and discipline“ (S. 14), wie Cowan in seiner Einleitung betont. Darüber hinaus geht es ihm um die ästhetischen Qualitäten der Filme, die er mit anderen Produktionen vergleicht. Die neu aufkommenden kommerziellen Werbeagenturen und Designer sahen früh die Berührungspunkte mit Ruttmann, rezipierten seine abstrakten Filme aufmerksam und erkannten ihre Stärken, denn in der Werbung ging es um Reduktion der Information auf Zeichen, um schnell verstanden und wiedererkannt zu werden. Diesem Ziel diente auch eine klare Typografie und Gestaltung mithilfe von Farbe.

Im zweiten Kapitel geht es um die Querschnittsfilm, darunter der Berlin-Film und *MELODIE DER WELT* (1929), ein frühes Tonfilm-Experiment. Cowan sieht diese Filme als statistische Konzepte einer rasant wachsenden Massengesellschaft. Die Bilder werden dabei genutzt wie ein Archiv der visuellen Kultur der Weimarer Republik, der Stil wurde von internationalen Strömungen wie der russischen Avantgarde beeinflusst. Tatsächlich gab es in den 1920er Jahren international einen regelmäßigen Austausch, und man kannte die Filme der anderen avantgardistischen Filmemacher. Ruttmann interessierte an den Russen mehr die Technik der Montage als ihre politischen Konzepte, wie er 1928 in einem Aufsatz erläuterte. Er arbeitete allerdings eher mit Analogien als mit der Kontrastmontage, wie sich auch in *MELODIE DER WELT* zeigt. In zeitgenössischen Kritiken wurde der Verzicht auf die Analyse sozialer und ökonomischer Konflikte durchaus bemängelt.

Der statistische Ansatz ist auch typisch für Ruttmanns im dritten Kapitel behandelte Gesundheitsfilme aus den Jahren 1930 bis 1933. Hier vergleicht Cowan vor allem *FEIND IM BLUT* (1931) mit Ruttmanns erstem NS-Propagandafilm *BLUT UND BODEN. GRUNDLAGEN ZUM NEUEN REICH* (1933). Während im früheren Film der individuelle Zuschauer angesprochen wird, ordnet der NS-Film die Interessen des Einzelnen völlig denen der Nation und des „Volkskörpers“ unter. „This transformation echoes a shift in the implementation of biopolitics itself in Germany“ (S. 101).

Das vierte Kapitel „Überall Stahl“ vergleicht die Industrie- und Werbefilme für verschiedene Unternehmen, die Ruttmann für die Ufa-Werbeabteilung produzierte, mit Propagandafilmen wie *DEUTSCHE PANZER* (1940). Wie Cowan herausarbeitet, war die moderne Ästhetik kompatibel mit der ideologischen Mission, den modernen Industriestaat zu zeigen. Dies kam Teilen der NS-Propaganda entgegen, die die Modernität des „Dritten Reichs“ in den Vordergrund stellten und damit ein Gegenmodell zur „Blut und Boden“-Ideologie schufen. Die Filme über die Schwerindustrie und die Produktion von Stahl stehen hier in einem Zusammenhang mit den Themen Aufrüstung und Krieg und bereiten darauf vor. „Above all, Ruttmann’s wartime films sought to present an image of this ‚community‘ as a totally mobilized and coordinated national war machine“ (S. 165). Es fand eine Gleichschaltung statt zwischen Schlachtfeld und Heimatfront.

Insgesamt arbeitet Cowan die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Filmen aus der Weimarer Republik und den unter dem NS-Regime entstandenen sehr gut heraus. Die Frage, wie Ruttmann 1933 weiterarbeiten konnte,

beantwortet Cowan pragmatisch: Der Regisseur war ein Experte und konnte sein Wissen als Auftragsfilmer weiter nutzen. „If many of Ruttmann's post-1933 films can be understood as ‚fascist‘, this is not because they applied experimental film to social and political tasks (something he had been doing all along), but rather because they fashioned film as an instrument of governance according to fascist precepts, creating ‚management images‘ for this conception of the masses“ (S. 174).

Cowans Buch ist ein Modell für eine moderne Filmwissenschaft, indem es auf bereichernde Weise den Blick öffnet für neuartige Wechselbeziehungen zwischen Film und anderen Bereichen der modernen Gesellschaft, die mit der Filmproduktion nicht primär zusammenhängen. An manchen Stellen hätte ich mir gewünscht, dass Cowan noch detaillierter auf die Produktionsbedingungen und die Finanzierung der Filme eingegangen wäre. Dies schmälert jedoch in keiner Weise die Qualitäten dieses Buches, das 2014 beim Cinefest in Hamburg mit dem Willy-Haas-Preis als beste Publikation zur deutschen Filmgeschichte ausgezeichnet wurde. In der Jurybegründung heißt es über Cowan: „Er kontextualisiert und perspektiviert Ruttmann über Themenfelder wie Aufmerksamkeitspsychologie, Biopolitik und Statistik neu, ohne ihn dabei zu entschulden oder zu verdammen.“ (Kay Hoffmann)

■ Daniela Kalscheuer: ***Sieg! Heil? Strategien zur mentalen Aufrüstung im deutschen Weltkriegsfilm 1931–1939***. München: edition text + kritik 2014, 507 Seiten mit CD-Rom  
ISBN 978-3-86916-266-9, € 39,00

Passend zu den Gedenkveranstaltungen zum Beginn des Ersten Weltkriegs vor 100 Jahren erschien 2014 mit Daniela Kalscheuers *Sieg! Heil? Strategien zur mentalen Aufrüstung im deutschen Weltkriegsfilm 1931–1939* eine verdienstvolle Arbeit, die das große und gut bestellte Feld der Publikationen zum Weltkriegsfilm um einen interessanten Ansatz ergänzt.

Ihr Buch untersucht die deutsche Identität bzw. deren (Re-) Konstruktion allgemein in Hinblick auf den Ersten Weltkrieg und in Hinblick auf die Weltkriegsfilme im Speziellen. Dieser Fokus ist nicht nur spannend, sondern immer noch aktuell – vor allem wegen der Betrachtung deutscher Populärkultur. Nationale Identität speist sich eher aus leicht Verdaulichem und bereits unter bestimmten Aspekten Aufbereitetem. Die Untersuchung, die auf einer theaterwissenschaftlichen Dissertation an der Universität München basiert, lohnt also.

Kalscheuer weitet den Propagandabegriff (bezogen auf Filme), in dem sie „Norm“ durch „Wert“ ersetzt. Normen erscheinen meist als etwas von „Oben“ gesetztes und gefordertes, „Wert“ hingegen bezieht den zeitgenössischen Zuschauer als Subjekt mit eigenen Erfahrungen und Wissensstand ein. Die Filme, vor allem diejenigen aus der Zeit nach 1933, werden dadurch nicht als Produkte eines monolithischen Systems mit einem speziellen ideologischen Auftrag betrachtet.

Vielmehr kommt das Wechselspiel zwischen Tagespolitik, kommerziellen Gesichtspunkten und dem Zuschauer zur Analyse und Darstellung – eine Interaktion, die besonders eindrücklich von Stephen Lowry in *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus* (1991) beschrieben wurde. Kalscheuer beschreitet diesen Weg weiter, mit guten Ergebnissen. Dabei nimmt ihre Arbeit auch dadurch für sich ein, dass sie bei der Ausbreitung der Kontextinformationen wie auch in den Filmanalysen nicht allein solche Aspekte heranzieht, die sie zur Unterstützung ihrer Thesen benötigt; ihre Ausführungen und Filmanalysen bleiben dadurch für den Leser auf sympathische Weise „offen“.

Den Filmanalysen stellt sie ein Kapitel voran, in dem sie die Deutung des Ersten Weltkriegs durch den Staat und verschiedene Interessens- und Veteranenverbände in der Weimarer Republik rekapituliert. Hier werden keine neuen Erkenntnisse geliefert, aber es wird eine aufschlussreiche Zustandsbeschreibung gegeben und die Entwicklung des gesellschaftlichen Umfelds umrissen. Das eröffnet die Chance, die Inhalte der behandelten Filme umgehend mit den geistigen Strömungen der Entstehungszeit abzugleichen, Kalscheuer zu folgen oder auch aus anderen Perspektiven weiterzudenken. Da es sich bei den kurz beschriebenen Organisationen um echte Interessensverbände handelte, die in einem gesellschaftlichen Diskurs standen und sich auch publizistisch äußerten, kommt die Autorin dem zeitgenössischen Zuschauer und dessen potentieller Filmrezeption über diesen Umweg näher als über eine reine Auswertung von Fachzeitschriften oder verschiedenen Tageszeitungen.

Für die NS-Zeit liegen diese zeitgenössischen, öffentlich diskutierten Standpunkte freilich nicht mehr vor und ab 1935 – mit Abschaffung der Kunstkritik durch Joseph Goebbels – nicht einmal mehr die Meinungen einzelner Rezensenten. Hier kann die Zustimmung oder Ablehnung nur anhand der (nicht immer vertrauenswürdigen) Zuschauerzahlen, den staatlichen Prädikatisierungen und den internen Bewertungen, z. B. aus den Tagebüchern von Goebbels, abgeleitet werden. Kalscheuer nutzt auch diese heiklen Quellen im Allgemeinen souverän. Dass sie hier und dort etwas undifferenzierte und wohl auch moralische Urteile über die Gesinnung von Regisseuren und Autoren abgibt, erscheint zwar unnötig und unproduktiv, schadet der Argumentation aber auch nicht.

Statt eine vage Überblicksdarstellung über das gesamte Genre des Weltkriegsfilms vorzulegen, konzentriert sich Kalscheuer im Hauptteil ihrer Arbeit auf fünf Kriegsfilm aus der Weimarer Republik und 12 aus der Zeit des Nationalsozialismus, die einer ausführlichen Analyse unterzogen werden. Dabei bezieht sie kommerzielle Aspekte und durch politische und kulturelle Ereignisse ausgelöste Konjunkturwellen für Weltkriegsfilm mit ein und stellt fest, dass nach 1933 entsprechende Filme nicht zwingend von offizieller Seite angeregt wurden, sondern auch auf Initiative von zum Teil unabhängigen Produzenten entstanden sind. Stoffe wurden von staatlicher Seite zwar zur Verfilmung genehmigt, aber Bedenken bestanden durchaus bei einzelnen Projekten, wie etwa bei Karl Ritters *URLAUB AUF EHRENVORT* (1938). Kalscheuer zeigt, soweit recherchierbar,

Produktionshintergründe und -bedingungen auf und differenziert auch darüber die einzelnen Filme. Für die genauere Analyse ausgewählt hat Kalscheuer ausschließlich verfügbare Filme, so dass ihre Aussagen und Thesen überprüfbar sind und sie sich nicht allein auf Sekundärquellen verlassen muss. Darunter sind Filme, die schon mehrfach andernorts analysiert wurden wie *MORGENROT* (1933) und *POUR LE MÉRITE* (1938), aber auch weniger bekannte Filme wie *SIGNAL IN DER NACHT* (1937), *13 MANN UND EINE KANONE* (1938), *AUFRUHR IN DAMASKUS* (1939). Auf der beigegebenen CD-Rom finden sich Sequenz- und ausgewählte Einstellungsprotokolle. Da nicht alle Filme ohne weiteres zugänglich sind, ist dadurch ein detailliertes Nachlesen möglich. Zumindest kurz informiert Kalscheuer auch über das Nachleben der Filme nach 1945, über ihr Verbot durch die Alliierten Kontrollgremien – und die spätere FSK-Freigabe in vielen Fällen. Die Entscheidung darüber, ob das gerechtfertigt sei, delegiert sie an den Leser.

Die qualitative Analyse der Filme widmet sich den „Werten“, den Botschaften, den benutzten Topoi und ihrer dramaturgischen Umsetzung, Typen und Charakteren, szenischen Konstellationen sowie darüber hinausgehenden Auffälligkeiten. Linke und pazifistische Filme der Weimarer Zeit werden nicht in die Untersuchung einbezogen, da sie für die Beweisführung von Kalscheuers These nicht relevant sind. Diese wurden 1933 umgehend verboten, so dass im Film über den Ersten Weltkrieg fortan nur noch – ein schon vor 1933 stark vertretenes – nationalkonservatives Gedankengut dominierte, das im Kino der NS-Zeit ungebrochen und in ähnlicher Form weitergeführt wurde.

Überzeugend weist Kalschauer nach, dass die Weltkriegsfilme ein entsprechendes Interesse beim Publikum voraussetzen konnten, wollten, mussten. Das ist nicht überraschend, da es sich um eine gemeinsame, jüngste Vergangenheit handelte. Das Motiv für die Produktion dieser Filme war es, das nationale und individuelle Selbstbewusstsein wieder zu heben, die demütigende Niederlage zu widerlegen oder zumindest durch die Darstellung einzelner deutscher Erfolge im Kriegsgeschehen den Fokus zu verengen, Schuldzuweisungen an gegnerische Nationen inklusive. Dieser Ansatz einte Filmemacher, Auftraggeber und Publikum.

Nach 1933 dauerte die Reaktion auf die politischen und protopolitischen Gedanken des nationalkonservativen Publikums in der Filmherstellung unverändert an, ohne dass sich Wesentliches verändert hätte. Kalscheuer gelingt eine schlüssige Darstellung dieses Kontinuums, sie liefert damit eine wertvolle Ergänzung zur von Georg Lukács gestellten und verneinten Frage: „Gibt es überhaupt eine faschistische Weltanschauung?“

Etwas irritierend ist das Adjektiv „mental“ im Titel der Arbeit. Eine entsprechende Begriffsklärung bleibt die Autorin dem Leser schuldig. Die Menge des ausgewerteten Materials – Primär- und Sekundärquellen – zeugt nicht nur von sorgfältiger Recherche, sondern auch von sinnfälliger Durchdringung und Infragestellung der eigenen Ergebnisse. Allein die Fußnoten und die Literaturliste werden Generationen von Filmwissenschaftlern eine Menge Recherchearbeit zu diesem Thema und darüber hinaus ersparen. (Guido Altendorf)

■ Volker Koop: **Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot. Die geheimen Lieblingsfilme der Nazi-Elite.** Berlin: be.bra Verlag 2015, 240 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-89809-125-1, € 19,95

Volker Koops im feuilletonistischen Tonfall gehaltene Darstellung *Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot* behandelt weniger, wie der Untertitel verspricht, „die geheimen Lieblingsfilme der Nazi-Elite“ im Allgemeinen als die filmischen Vorlieben und Abneigungen Adolf Hitlers im Speziellen, denen sich Koop mittels Memoiren und Archivadokumenten annähert. In sieben Kapiteln wird Hitlers Filmgeschmack, der durch Hitler „begrenzten Macht“ des „Filmministers“ Joseph Goebbels, den „Stars und Sternchen unterm Hakenkreuz“, „Hitlers Regisseurin“ Leni Riefenstahl, „staatspolitisch wertvollen“ deutschen Filmen, „verbotenen Früchten“ aus Hollywood und zuletzt den architektonischen Kino-Visionen Albert Speers nachgespürt, der mit Genehmigung Hitlers repräsentative Berliner Kinobauten errichten sollte.

Dem zentralen Thema des Buches (Adolf Hitler als Filmkonsument und -politiker) hat sich die Filmwissenschaft bislang nicht in der angemessenen Weise gewidmet. Als Hauptgrund dafür ist die dünne und zum Teil widersprüchliche Quellenlage zu sehen. Auch hat bislang niemand die Anstrengung unternommen, Zeitzeugenberichte und Memoiren von Mitgliedern der Hitler-Entourage gezielt auf Film-relevante Passagen zu durchsuchen. In diese Lücke stößt nun Koops Untersuchung hinein, die sicher auf reges Interesse stoßen wird. Umso größer ist die Enttäuschung darüber, dass der Verfasser zwar auch weithin unbekannte Archivquellen zu Tage fördert, es ihm aber nicht gelingt, diese zu einer strukturierten, analytisch stimmigen Gesamtdarstellung zu verarbeiten. So liest sich sein Buch über weite Strecken wie eine nur ansatzweise kommentierte Zitatensammlung. Aus filmwissenschaftlicher Sicht wird die Lektüre zudem durch eine Reihe vermeidbarer Fehler getrübt: So wird Veit Harlan wohl aufgrund einer Verwechslung mit dessen *Narvik*-Projekt in Verbindung mit dem Wehrmacht-Spiel film SPÄHTRUPP HALLGARTEN (1941) gebracht (S. 31), Karl Ritter fälschlich als Produzent von *HITLERJUNGE QUEX* (1933) genannt (S. 118) und außerdem für *ROBERT KOCH, DER BEKÄMPFER DES TODES* (1939) verantwortlich gemacht (S. 119). Einen „Index“ (S. 163) gab es für Filmerzeugnisse während der NS-Zeit nicht.

Kernproblem ist jedoch das schablonierte Hitler-Bild, dem Koop anhängt: Der Diktator als Müßiggänger, der „sich vorzugsweise mit harmlosen Spiel- und Zeichentrickfilmen aus Hollywood“ vergnügte (S. 8), „seichte Unterhaltung [...] ernsthaften Themen allemal“ vorzog (S. 7) und „keine intellektuellen Ansprüche an die Streifen“ richtete, „die er sich ansah“ (S. 10). Koop folgt damit der einflussreichen Darstellung Albert Speers, nach der „Revuefilme mit vielen nackten Beinen [...] [Hitlers] Beifalls sicher sein“ konnten (S. 21).

Quellen, die diese Sichtweise differenzieren, nimmt Koop nicht zur Kenntnis – weder Hitlers Film-Visionen und Verewigungswünsche, die von Riefenstahl und



Henry Picker bezeugt werden, noch seine Forderung nach filmischem Realismus, die ebenfalls in den Tischgesprächen und in Goebbels' Tagebüchern dokumentiert ist. Koop geht nicht einmal Hitlers Vorliebe für Gräueldarstellungen nach, die als Teil seiner Propagandakonzeption allgemeine Beachtung verdient. Stattdessen reduziert er die potentiell aussagefähigen Quellenzitate auf ihren Kuriositätenwert und verbaut so eine seriöse Auseinandersetzung mit dem Thema eher, als dass er sie fördert.

Die unkritische Übernahme von Behauptungen aus der Memoirenliteratur führt dabei zu Trugschlüssen: So leitet Koop aus der Angabe Heinrich Hoffmanns, DIE FEUERZANGENBOWLE (1944) habe zu Hitlers Lieblingsfilmen gehört, die Gewissheit ab, der Diktator habe „auch in den letzten Kriegsmonaten von seiner Filmleidenschaft nicht lassen“ wollen (S. 13). Tatsächlich gibt es keinen Beleg dafür, dass Hitler DIE FEUERZANGENBOWLE jemals gesehen hat; der Angabe von Hoffmann liegt wahrscheinlich eine Verwechslung mit der Erstverfilmung des Heinrich-Spoerl-Romans SO EIN FLEGEL (1934) zugrunde, in dem ebenfalls Heinz Rühmann die Hauptrolle spielte. Auf Hitlers in zahlreichen Quellen nachweisbare Entscheidung, für die Dauer des Krieges von seinem Spielfilmkonsum Abstand zu nehmen, geht Koop nicht ein, obwohl doch gerade im Licht dieser Entscheidung die Untersuchung reizvoll gewesen wäre, ob Hitler neben der Wochenschau und militärischen Aufnahmen tatsächlich auch während des Krieges noch Spielfilme sichtete, und wenn ja, welches diese seltenen Ausnahmen waren.

Etwas hilflos stellt Koop im Nachwort fest, Hitlers Filmgeschmack erweise sich als „genau so rätselhaft und widersprüchlich wie der Rest seiner Psyche“ (S. 212). Mit einem Vergleich der Schicksale von Hitler und King Kong (!) setzt er einen geschmacklich gewagten Schlusspunkt, der noch einmal deutlich macht, dass sein Buch bestenfalls den Ansprüchen einer Fast-Food-Leserschaft genügen kann. Darauf, dass der Verlag exakt dieses Publikum im Blick hatte, deutet das skurrile Titelbild hin, das einen geschwärtzten Filmkader so im Gesicht eines Gorillas platziert, dass der Eindruck eines Hitler-Bärtchens entsteht. *Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot* ist ein Negativbeispiel für Filmliteratur, die sich, statt neue Impulse zu geben, vor allem der Fortschreibung populärer Legenden verpflichtet fühlt. (Dirk Alt)

■ Brigitte Braun, Andrzej Dębski, Andrzej Gwóźdź (Hg.): **Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen.** Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2015, 390 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86821-592-2, € 39,50

Im Rahmen des Projekts „Das polnische und deutsche Kino zwischen den Kulturen“ an der Universität Breslau in Kooperation mit der Universität Trier und der Polnischen Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft fand im November 2011 eine internationale Konferenz in Breslau statt, deren Beiträge nun auch auf Deutsch vorliegen.

Die Beiträge sind in zwei Teile gegliedert. Zunächst geht es in „Begegnungen, Durchdringungen, Zusammenarbeit“ um die wechselseitigen Beziehungen, danach um „Geschichte und Erinnerung“. Diese Aufteilung ist einleuchtend, da sicher kein anderes Thema zwischen Deutschland und Polen eine solche Bedeutung erlangt wie die gemeinsame Geschichte und ihre Erinnerung.

Die ersten drei Aufsätze setzen sich vor allem mit dem deutschen und polnischen Gegenwartskino auseinander. Andrzej Dębski, Margarete Wach und Ewa Fiuk untersuchen Stereotype in Kino- und Fernsehfilmen, den Europäisierungsprozess und die gegenseitigen Einflüsse. Wach erläutert fachkundig den „Weg zum Nachbarn“ der Filmemacher aus Polen und Deutschland vor und nach 1989: von den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen, in deren Rahmen polnische Filme einem deutschen Publikum gezeigt wurden, über polnische Filmschaffende, die in die Bundesrepublik emigrierten, bis hin zu Produktionen wie dem Dokumentarfilm *MAUERHASE* (2009). Ergänzend dazu widmet Fiuk sich aktuelleren Filmproduktionen, z. B. *ZAUNGÄSTE* (2008) und *33 SZENEN AUS DEM LEBEN* (2008). Dębski weist zurecht mit einem Zitat von Hubert Orłowski darauf hin, dass stereotype Bilder im deutsch-polnischen Kontext oft eine jahrhundertalte Geschichte haben und selbstverständlich nicht über die ganze Dauer ununterbrochen wirksam waren, sondern vielmehr in jedem geeigneten Moment wieder zum Leben erweckt werden können (S. 9). Besonders schwierig sei der Umstand, dass es wenige, dafür aber sehr tiefe „Stereotype der langen Dauer“ (S. 9) gäbe, z. B. über die polnische Wirtschaft und den grausamen Deutschen. So arbeitet Fiuk am Beispiel des Zweiten Weltkrieges heraus, wie dieser die deutsch-polnischen Beziehungen beeinflusste. Während der Krieg für Deutschland immer unmittelbar mit dem Holocaust verknüpft sei, würden andere Opfer des Nationalsozialismus wie die Polen oft ignoriert: Polen sei in deutschen Filmen über den Weltkrieg immer nur der Ort, an dem sich das Jahrhundertverbrechen ereignete. Das Verhältnis der Deutschen und Polen zu ihrer eigenen Geschichte sei im Übrigen eines der wesentlichen Elemente bei der vergleichenden Analyse des deutschen und polnischen Kinos der letzten Jahre. Erscheinen deutsches Heldentum und Opferbereitschaft im Zweiten Weltkriege im deutschen Film seit etwa einem Jahrzehnt als wiederkehrende Themen, so hat im polnischen Kino gerade eine Entheroisierung und das Hinterfragen der moralischen Integrität begonnen.

Aufsätze von Konrad Klejsa, Lars Jockheck und Andrzej Gwóźdź beschäftigen sich exemplarisch mit Filmproduktionen wie Georg C. Clarens *DIE SONNENBRUCKS* (DDR 1951), Stanisław Lenartowicz' *OPĘTANIE* (PL 1973) und Egon Günthers *DIE SCHLÜSSEL* (DDR 1974). Sie beschreiben anhand konkreter Beispiele die Schwierigkeiten und Herausforderungen der Zusammenarbeit. Auch Fritz Langs *DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE* (BRD/I/F 1960) wird hier behandelt: Der Produzent Artur Brauner verbrachte Kindheit und Jugend in Lodz und war später in der Bundesrepublik mehrfach als Produzent oder Koproduzent polnischer Regisseure aktiv; Jan Fethke, nach dessen Idee Langs Film entstand, war im schlesischen Oppeln geboren, in Danzig aufgewachsen und arbeitete nach dem Krieg

mit namhaften polnischen Regisseuren wie Aleksander Ford zusammen, bevor er Ende der 1960er Jahre, wahrscheinlich mit Unterstützung Brauners, nach West-Berlin emigrierte. Ralf Schenk berichtet über eine Koproduktion der DEFA und Film Polski, den Science Fiction-Film *SIGNALE – EIN WELTRAUMABENTEUER* (1970) von Gottfried Kolditz, in der Sprache der DDR ein „utopischer Film“. Der auf Motiven des Romans *Asteroidenjäger* (1961) von Carlos Rasch basierende Film konnte allerdings weder in Polen noch in der DDR viele Zuschauer gewinnen.

Ralf Forster und Magdalena Abraham-Diefenbach beleuchten die Film- und Kinogeschichte der deutsch-polnischen Grenze bzw. Grenzregion und Regina Immel und Piotr Zwierzchowski die polnischen Filmkontakte zur DDR und zur BRD in der Zeit des Kalten Krieges. Mit der Rolle von Programmkinos und Festivals bei der Vermittlung der deutsch-polnischen Filmgeschichte befasst sich abschließend Przemysław Suwart.

Der zweite Teil des Buches über „Geschichte und Erinnerung“ umfasst elf Aufsätze. Brigitte Braun beschreibt den Einsatz deutscher Propagandafilme im zwischen Deutschland, Österreich-Ungarn und Russland aufgeteilten Polen während des Ersten Weltkriegs; Joseph Garncarz und Urszula Biel widmen sich dem Kino und regionalen Filmpräferenzen in Schlesien. Der Kriegsbeginn im September 1939 ist das Thema von Ulrich Tempel, der Gerhard Kleins *DER FALL GLEIWITZ* (DDR 1961) und Andrzej Wajdas *LOTNA* (PL 1959) analysiert. Inga Leśniewicka-Orlicka erörtert die deutsche Frage in der Polnischen Wochenschau in den direkten Nachkriegsjahren. Marek Lis, Larson Powell und Magdalena Saryusz-Wolska konzentrieren sich auf wichtige Ereignisse der deutsch-polnischen Geschichte und ihre filmische Umsetzung wie den Hirtenbrief der polnischen Bischöfe („Wir vergeben und bitten um Vergebung“, 1965), das Massaker von Katyn 1940 und den Mauerfall 1989. Abgerundet wird der Band durch zwei Beiträge von Bernadetta Matuszak-Loose und Jakob Christoph Heller zu nationalen Gedächtnisbildern und zur Nationalhistoriographie im deutschen und polnischen Kino.

Exemplarisch sei hier der Aufsatz von Michaela S. Ast hervorgehoben, der ein in der Geschichte beider Länder sensibles Thema aufgreift, das bis heute in der gesellschaftlichen Debatte virulent ist: die Flucht und Vertreibung von Deutschen in den letzten Kriegsmonaten. Asts Analyse zielt zuerst auf die westdeutschen Heimatfilme, die in den 1950er Jahren das Thema Flucht und Vertreibung aufnahmen. Die Handlung diente der Unterhaltung und Entspannung, und die Bilder schöner Landschaften mit Musikbegleitung versprachen dem Zuschauer „audiovisuelle Freude“ (S. 286). Die stets mit einem Happy End ausgehenden Geschichten sollten dem Zuschauer ein Gefühl der Sicherheit vermitteln. Die Natur und die mit ihrer Heimat verbundenen Personen führten dem Publikum jedoch auch vor Augen, was es verloren hatte. *GRÜN IST DIE HEIDE* (BRD 1951) nimmt hier eine besondere Stellung ein, weil vertriebene Gutsbesitzer auch Protagonisten der Handlung sind. Der Film wurde in der Hauptstadt Niedersachsens, Hannover, uraufgeführt, dem Patenland der vertriebenen Schlesier, und war mit 19 Millionen Zuschauern immens erfolgreich. Er richtete sich an die Geflüchteten und Vertriebenen,

die sich mit den Protagonisten identifizieren konnten, und gleichzeitig an die einheimische Bevölkerung mit dem Appell, den Vertriebenen mehr Verständnis entgegen zu bringen (S. 287). In späteren Jahrzehnten wurden Flucht und Vertreibung nur andeutungsweise gezeigt; sie wurden zwar thematisiert, aber nie konkretisiert, so dass eine echte filmische Auseinandersetzung nicht stattfand. Dies änderte sich in den frühen 2000er Jahren. In neueren Filmen wird die Flucht zum zentralen Thema, wie in dem Fernsehweiteiler *DIE FLUCHT* (2007), der mit je 13 Millionen Zuschauern pro Teil einer der erfolgreichsten Fernsehfilme der letzten Jahre ist. Der von Nico Hofmann produzierte Film setzt auch auf heimatfilmtypische Elemente, zeigt aber ausführlich Fluchtsequenzen und eine entsprechende Rahmenhandlung. Weiterhin tabuisiert wird im Film allerdings die Vertreibung.

Der vorliegende Sammelband fasst nahezu 100 Jahre deutsch-polnische Kino- und Filmgeschichte zusammen. Er macht deutlich, wie sehr die Zeit des Nationalsozialismus und seine Folgen die Entwicklung prägten und zum wiederkehrenden Sujet des deutschen wie des polnischen Films wurden. Die Zusammenstellung der Beiträge garantiert einen breiten Überblick und tiefe, sehr sachverständige Analysen. Der Band liefert damit wertvolle Puzzlestücke zu anderen Darstellungen der deutsch-polnischen Filmgeschichte. (Christine Müller)

■ Tobias Ebbrecht-Hartmann: ***Übergänge: Passagen durch eine deutsch-israelische Filmgeschichte***. Berlin: Neofelis Verlag 2014, 300 Seiten, Abb. ISBN 978-3-943414-51-6, € 26,00

Tobias Ebbrecht-Hartmanns Buch *Übergänge* handelt von den kinematografischen Berührungspunkten zwischen dem, was man behelfsweise als deutsches und israelisches Volk, als deutsche und israelische Nation oder Staat bezeichnen kann. Manche dieser Berührungspunkte sind oberflächlich, manche auf faszinierende Art tiefgreifend.

Die 120 Jahre, die die Filmgeschichte mittlerweile dauert, fallen zeitlich mit den wohl größten historischen Umwälzungen auf beiden Seiten zusammen, so dass eine umfassende Geschichtsdarstellung oder deren Analyse nichts ist, was man auch nur annähernd in einem einzigen Band abhandeln könnte. Womit wir es hier zu tun haben, ist vielmehr eine Erkundung der wichtigsten Strömungen und Werke, größtenteils thematisch aufgefächert, teilweise chronologisch. Obwohl es sich nicht direkt um Geschichtsschreibung handelt, enthält der Band wertvolle historische Informationen, die bislang noch nie auf vergleichbar kompakte Art und Weise gebündelt worden sind. Zwar bauen mehrere der im Buch versammelten Unterkapitel auf zuvor schon publiziertem Material von Ebbrecht-Hartmann auf, doch wurden sie stimmig in das Gesamtkonzept eingearbeitet. Selbst jene Passagen, die auf den ersten Blick nur indirekt mit dem Hauptthema des Buchs zu tun haben, wirken nicht störend, sondern dienen der Herstellung eines möglichst umfassenden Bildes.

In den deutsch-israelischen Beziehungen im Bereich des Films begegnen uns einige außergewöhnliche Gegenüberstellungen, die nicht aufhören zu faszinieren – aufgrund und trotz der ungewöhnlichen Dynamik und Tragik, die so viele Episoden der gemeinsamen Geschichte erfüllt. Vor allem in den letzten Jahren erschien eine Reihe von Filmen, in denen die von bedeutsamen Ereignissen ausgelösten Wellen gewissermaßen mit den von früheren Werken zurücklaufenden Wellen zusammenprallen. Eines der im vierten Kapitel, „Projizierte Begegnungen – Filmbeziehungen zwischen der Bundesrepublik und Israel“, beschriebenen Projekte dreht sich um einen Film, der nie gemacht wurde, nichtsdestotrotz aber ein stichhaltiges Beispiel dafür ist, wie sich eine solche Welle durch Karrieren und historische Abfolgen zieht. Zwei junge Deutsche reisten Anfang 1953 für ein paar Wochen nach Israel. Angeblich waren sie die ersten nicht-jüdischen Deutschen, die das Land seit dessen Gründung betreten durften – die Genehmigung ihrer Einreise mit falschen türkischen Papieren geschah stillschweigend, geheim und unter Vorbehalt. Auch wenn angezweifelt wurde, ob sie wirklich beabsichtigten, einen Film zu produzieren, so erregte ihre Reise doch erhebliche Aufmerksamkeit, als sie ein Jahr später öffentlich gemacht wurde. Auch heute noch erregen zumindest die Namen der Reisenden Aufmerksamkeit, denn beide sind verknüpft mit der von damals aus gesehen jüngeren Vergangenheit und fernen Zukunft. Der eine der beiden war Thomas Harlan, dessen Vater Veit Harlan 1940 mit *JUD Süß* den berüchtigtsten antisemitischen Film des „Dritten Reichs“ gedreht hatte; Thomas Harlans eigenes Schaffen sollte danach meist um Themen der nationalsozialistischen Vergangenheit kreisen.

Der andere Reisende war der Schauspieler Klaus Kinski. Wie im sechsten Kapitel „Im Transit – Zwischen Deutschland und Israel“ beschrieben wird, spielte Kinski 1977 in Menachem Golans Film *MIVTSA YONATAN (OPERATION THUNDERBOLT)* über die Flugzeugentführung nach Entebbe 1976 und deren Befreiung durch eine israelische Spezialeinheit einen deutschen Terroristen, der eine an die Nazi-Zeit erinnernde „Selektion“ der jüdischen Passagiere vornimmt. „Ich habe zwei Filmangebote mit hohen Gagen abgelehnt, um für einen ganz niedrigen Satz bei diesem Film mitzumachen“, soll Kinski damals gesagt haben. Während er in Israel war, trat er auch in einem experimentellen Langzeitprojekt des Dokumentaristen David Perlov auf, das 1983 unter dem Titel *YOMAN (DIARY/TAGEBUCH)* herauskam. Der in Brasilien geborene Perlov arbeitete in den späten 1950er Jahren zunächst an mehrsprachigen, von der Jewish Agency für Einwanderer und den Export hergestellten Wochenschauen mit, bevor er 1963 mit *IN JERUSALEM* ein ganz eigenständiges Werk schuf, für das er Murray Rosenberg (1872–1966) interviewte, den Schöpfer des ersten zionistischen Films im Jahr 1911.

Die komplexe Geschichte der deutsch-israelischen Filmbeziehungen beginnt mit dem Besuch Kaiser Wilhelms II. in Palästina, die vom deutschen Filmpionier Oskar Messter auf Zelluloid festgehalten wurde. Bei diesem Besuch traf sich Theodor Herzl, der Begründer des modernen Zionismus, mit dem Kaiser. Das dritte Kapitel, „Das Land filmen – Deutsch-israelische Filmgeschichte vor Israel“, widmet sich

knapp, aber angemessen den größtenteils politisch-orientierten Filmarbeiten aus den Jahrzehnten vor der Staatsgründung Israels. Eine zentrale Überlegung gilt hier der Frage nach dem filmischen Bild und seiner Beziehung zu einer erst entstehenden israelischen Identität: Erstmals wurden in diesen Jahren die filmischen Darstellungen von Personen auf die Leinwände gebracht, die später die ersten Israelis sein sollten. Eine nennenswerte Zahl an professionellen Filmschaffenden aus Deutschland traf in Palästina erst nach Hitlers Machtantritt ein; die früheren Generationen der Filmpioniere kamen meist aus Russland und mussten sich mit der vorwiegend auf Deutsch arbeitenden zionistischen Bürokratie herumschlagen: Die beeindruckendste Kameraarbeit dieser Jahre stammt von Helmar Lerski, der meistgesehene zionistische Film war *DAS LAND DER VERHEISSUNG*, der 1935 seine Weltpremiere in Berlin feierte.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg gewann das Thema der deutsch-israelischen Filmbeziehungen eine zunehmende Komplexität, wenn auch in den ersten Jahren nicht auf der Leinwand, sondern in Episoden wie der Reise von Harlan und Kinski. Rapide veränderte sich nach Kriegsende die gesamte Situation: Nur vier Jahren lagen zwischen 1945, als es noch einen faschistischen deutschen und keinem jüdischen Staat gab, und der Gründung eines eigenen jüdischen Staates und zweier nicht-faschistischer, aber einander politisch entgegengesetzter deutscher Staaten. Ebbrecht-Hartmann wirft ein Schlaglicht auf die wenigen Filme, die in beiden Deutschlands in den 1950er Jahren entstanden sind, einem Jahrzehnt, in dem das deutsche Kino weitgehend vom Holocaust schwieg. Durchbrochen wurde dieses Schweigen erst durch die weltweite Aufmerksamkeit für den Eichmann-Prozess im Jahr 1961.

Eine sensible und gut informierte Analytik durchzieht Ebbrecht-Hartmanns auf bewundernswerte Weise um Ausgewogenheit bemühtes Schreiben. Auch wenn die Kapitel das Thema nicht erschöpfend behandeln können, ist die Betrachtung der meisten Titel ausreichend detailliert. Egal von welcher Seite man sich nähert, stößt man in diesem Buch auf neues Material.

Das Verstreichen von Jahrzehnten hat die Ereignisse der Vergangenheit und die Erinnerung daran nicht ausgewischt. Zu den noch frischen Traumata, die Filme wie *HILL 24 DOESN'T ANSWER* (*HÖHE 24 ANTWORTET NICHT*, IL 1955) und *THE CELLAR* (IL 1963) prägten, kamen aber Betrachtungen der Vergangenheit durch Filmemacher hinzu, die lange nach dem Zweiten Weltkrieg geboren wurden. Auch wenn es selbst unter diesen später geborenen Israelis noch immer welche gibt, die niemals einen Fuß auf deutsche Erde setzten würden, ist es längst nicht mehr „Amerika“, das in öffentlichen Diskussionen als erstes genannt wird, wenn es darum geht, dass Israelis ihr Land verlassen wollen. Genauso wenig ist es Europa oder Deutschland, sondern Berlin, das mittlerweile für das gesamte Phänomen von Israelis außerhalb von Israel steht. In jüngster Zeit entstanden viele deutsch-israelische Koproduktionen, die die angesprochenen Themenkomplexe weiter verschmelzen lassen: Im Mittelpunkt stehen dabei Konflikte, die sich aus der Vergangenheit speisen, ebenso aber solche, die der Gegenwart entspringen.

Der „Wellen-Effekt“ hat in den aktuellen Produktionen wahrscheinlich noch nicht sein Maximum erreicht. Immerhin aber ist eine Komplexität und Feinheit erkennbar, die in höchstem Maße Gedanken anregt. Beispiele hierfür sind Yael Hersonskis *SHTIKAT HAARCHION* (GEHEIMSACHE GHETTOFILM, IL/D 2010), Arnon Goldfingers *HA-DIRA* (DIE WOHNUNG, IL/D 2012), Ari Folmans *MADE IN ISRAEL* (IL 2001) und Julia von Heinz' *HANNAS REISE* (D/IL 2013). Diese auf beiden Seiten entstandenen Filme untersuchen kollektiv die sich verändernde Bedeutung von Bildern und schürfen nach Aspekten der Vergangenheit, die mitunter bewusst vergessen wurden. Sie enthalten mitunter wilde Spekulationen über Lösungsmöglichkeiten für außergewöhnliche Themen und zeigen Gemeinsames wie Trennendes.

Ebbrecht-Hartmann hat einen lohnenden Leitfaden verfasst, der die kreativen Lösungen zeigt, die in der künstlerischen Auseinandersetzung mit einer Gegenwart und einer Vergangenheit entstanden sind, die allzu leicht als Last empfunden wird. Es erscheint naheliegend, dass solch eine Kreativität in der näheren Zukunft noch reichlich vonnöten sein wird. (Stewart Tryster; aus dem Englischen übersetzt von Frederik Lang)

■ Brad Prager: ***After the Fact. The Holocaust in Twenty-First Century Documentary Film***. New York, London: Bloomsbury Academic 2015, 291 Seiten, Abb. ISBN 978-1-62356-444-5, £ 19,99

„Holocaust representation begins with a void at its center“, schreibt Brad Prager in seiner Studie *After the Fact. The Holocaust in Twenty-First Century Documentary Film* (S. 12). Die Feststellung einer Leerstelle im Zentrum gilt auch für die nachträgliche Auseinandersetzung mit dem Holocaust im Dokumentarfilm. Auch wenn ein Dokumentarfilm sich für seine Argumentation auf überlieferte Fotografien und Filmdokumente stützen kann, stammen die meisten jener Bilder, die inzwischen fester Bestandteil unseres visuellen Gedächtnis sind, aus der Zeit nach der Befreiung der Konzentrationslager durch die Alliierten. Sie zeigen in erster Linie Tatfolgen. Die Fotografien und die wenigen Filmaufnahmen, die konkrete Verbrechen zeigen, wurden überwiegend von den Nationalsozialisten selbst oder unter ihrer Aufsicht produziert. Sie geben daher stets die problematische Perspektive der Täter wider.

Gespräche und Interviews mit Überlebenden bestimmen neben dem Einsatz historischer Dokumente die Praxis von Dokumentarfilmen über den Holocaust: Sie implizieren eine besondere Authentizität. Als Träger persönlicher Erinnerungen sind die Überlebenden als Zeugen unersetzbar wegen ihrer direkten biografischen Verbindung zur Vergangenheit, doch kann ihre Traumatisierung zu Widersprüchlichkeiten führen. Subjektive Erinnerungen sollten daher nicht mit einem historiographischen Anspruch gleichgesetzt werden. 70 Jahre nach der Befreiung der Konzentrationslager nähern wir uns außerdem einem Zeitpunkt an, an dem jegliche an Personen gebundene Erinnerung an den Holocaust schlicht unmöglich wird.

Wie die nationalsozialistische Vernichtungspolitik sind auch die nicht verheilenden seelischen Wunden der Überlebenden als Bestandteil des Holocaust zu verstehen. Brad Prager argumentiert in seinem Buch, dass wir uns daher nicht nur einer Zeit „nach der Zeugenaussage“, sondern erstmals einer Zeit „nach dem Faktum“ (S. 20) annähern. Die Rekonstruktion der vielschichtigen Ereignisse sowie die (Un-)Möglichkeit einer angemessenen Repräsentation sind seit Beginn der filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust bestehende Herausforderungen. Je weiter wir uns von den historischen Ereignissen entfernen, desto mehr gilt es nach Meinung Pragers aber zu berücksichtigen, dass Filme über den Holocaust ein aufeinander aufbauendes und miteinander kommunizierendes „System“ (S. 11) bilden.

Die Aufnahmen von der Befreiung der Konzentrationslager, die ursprünglich als Beweis vor Gericht oder zu demokratischen Erziehungszwecken eingesetzt wurden, finden sich längst in anderen Kontexten wieder. Basierend auf diesen Aufnahmen entwickelte Alain Resnais bereits 1955 in *NUIT ET BROUILLARD* eine vollkommen eigene Filmsprache, die den Zuschauer der Unmöglichkeit aussetzt, das dort Gezeigte zu erklären. Claude Lanzmann weigerte sich in seinem epochalen Film *SHOAH* (F 1985) Archivbilder einzusetzen. Insbesondere seine auf der Notwendigkeit sich zu erinnern insistierenden Gespräche mit Überlebenden an Orten und in Situationen, die sie mit ihren eigenen Erfahrungen konfrontieren, haben einen spezifischen Stil nach sich gezogen. Es ist unerlässlich, solche Positionen zu kennen, um heutige Filme über den Holocaust analysieren zu können: „[O]ne has to look at newer works in light of past ones“ (S. 3). Dies gilt umso mehr, als viele aktuelle Filmemacherinnen und Filmemacher sich ihrer historischen Distanz und ihrer teilweise stark mediatisierten Ansätze nicht nur bewusst sind, sondern die damit verbundenen Implikationen in ihren Filmen reflektieren.

Den Anspruch, Dokumentarfilme über den Holocaust als Arbeiten zu verstehen, die „miteinander im Dialog stehen“ (S. 25), berücksichtigt Prager in seinem Buch gleich auf dreifache Weise: In der Einleitung nähert er sich der eingangs skizzierten Problematik einer filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust an und analysiert bereits vergleichend Filme wie *NAZI CONCENTRATION CAMPS* (USA 1945, R: George Stevens), *NUIT ET BROUILLARD* und *SHOAH*, denen ein paradigmatischer Status im Umgang mit dem Holocaust zugesprochen werden kann.

Im Zentrum des Buches stehen zehn Dokumentarfilme aus den Jahren 1998 bis 2011. Sie alle thematisieren den Holocaust mithilfe alternativer und innovativer Verfahrensweisen und werden in fünf ausführlichen Analyse-Kapiteln zahlreichen bekannten und unbekanntenen Filmen zum Thema gegenübergestellt. Durch die Parallelbetrachtung jeweils zweier Filme mit ähnlicher Thematik ist es dem Autor zudem möglich, wichtige aktuelle Fragen zur zunehmend mediatisierten und post-memorial geprägten Gedächtnis- und Erinnerungskultur aus verschiedenen Blickwinkeln zu diskutieren. Gleichzeitig zeigen die Filme Schlüssel Tendenzen für den Umgang mit dem Thema aus transnationaler Perspektive auf.



KZ (GB 2005, R: Rex Bloomstein) und MARTIN (IL, CH 1999, R: Ra'anan Alexandrowicz) werfen die Fragen auf, zu welchem Zweck Gedenkstätten am Standort ehemaliger Konzentrations- und Vernichtungslager heute besichtigt werden und mit welcher Erwartung man dort anreist. Im Zentrum der Filme steht somit das Phänomen des Gedenkstätten-tourismus und das nicht unproblematische Bedürfnis einiger Besucher, dort direkt mit der Vergangenheit in Berührung zu kommen. Durch die Kontrastierung von atmosphärischen Bildern der Gedenkstätte Mauthausen mit dem Versuch, das Vergangene durch Zeugnisse zu vergegenwärtigen, imitiert Bloomsteins Film das irritierende Gefühl, das einen beim Besuch einer Gedenkstätte ergreifen kann. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Gegenüberstellung der Gedenkstättenbesucher und der dortigen ‚Guides‘ mit den heutigen Bewohnern des Ortes Mauthausen. In MARTIN steht demgegenüber die Begegnung des Filmteams mit dem Zeitzeugen Martin Zaidenstadt im Mittelpunkt, der unautorisierte Führungen durch die KZ-Gedenkstätte Dachau anbietet. In zunehmendem Maße sieht sich der Regisseur mit der Frage konfrontiert, ob seine eigenen Zweifel an der Glaubwürdigkeit Zaidenstadts mit dem Misstrauen einiger Bewohner Dachaus und offiziellen Zweifeln dem Mann gegenüber im Zusammenhang stehen.

Dass jüngere Filme über den Holocaust sich auf frühere Filme beziehen, wird am deutlichsten in Pragers Analyse von INHERITANCE (INHERITANCE – DER MÖRDERVATER, USA 2006, R: James Moll) und SPIELBERG'S LIST (IL 2003, R: Omer Fast). Beide Filme hängen direkt mit dem Vermächtnis von Steven Spielbergs Spielfilm SCHINDLER'S LIST (SCHINDLERS LISTE, USA 1993) und dem Stellenwert, den dieser mittlerweile in unserem kollektiven Gedächtnis eingenommen hat, zusammen. SPIELBERG'S LIST – strenggenommen kein Film, sondern eine Videoinstallation – problematisiert, inwiefern die von Spielberg hervorgerufene Version der Vergangenheit die eigentlichen Geschehnisse mittlerweile überlagert. INHERITANCE dokumentiert die Begegnung mit der Tochter Amon Göths, dem ehemaligen Lagerkommandanten von Plaszow, mit einer Überlebenden des Lagers, die als Hausmädchen bei Göth arbeiten musste. Der Film stellt die Erinnerungen der Überlebenden dem Bild der Tochter von Ihrem Vater gegenüber; sie hatte erst durch SCHINDLER'S LISTE von dessen Rolle in der NS-Zeit erfahren.

INHERITANCE problematisiert daher implizit auch bereits die Auswirkungen des Holocaust auf die Nachgeborenen, was das zentrale Thema der Analysen zu 2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHM WEISS (D 2004, R: Malte Ludin) und THE FLAT (DIE WOHNUNG, IL/D 2011, R: Arnon Goldfinger) ist. Beide Filme drehen sich um die Familie der Regisseure; im ersten Fall ist der Regisseur Sohn eines NS-Kriegsverbrechers, im zweiten Fall Sohn von nach Israel ausgewanderten Überlebenden.

Familiäre Bindungen bilden auch einen wichtigen Ausgangspunkt der Filme FORGIVING DR. MENGELE (USA 2006, R: Bob Hercules und Cheri Pugh) und DAS WEITERLEBEN DER RUTH KLÜGER (A 2011, R: Renata Schmidt-kunz). In beiden Filmen geht es um eine Frau, die den Holocaust überlebt hat, aber einen engen Familienangehörigen verlor. Die Frage nach der Möglichkeit von Vergebung – für Prager

insbesondere eine Frage der inneren Einstellung und daher nicht mit Versöhnung zu verwechseln – spiegelt einen inneren Konflikt der Überlebenden und beeinflusst auch die Struktur der Filme.

SHTIKAT HAARCHION (GEHEIMSACHE GHETTOFILM, IL/D 2010, R: Yael Hersonski) und FOTOAMATOR (DER FOTOGRAF, PL/F/D 1998, R: Dariusz Jablonski) versetzen den Zuschauer in die ungewöhnliche Position, Überlebende des Holocaust beim Betrachten überlieferter Bilddokumente zu beobachten, deren propagandistische Intention im Laufe der Zeit in den Hintergrund geraten ist. Die Filme lenken die Aufmerksamkeit nicht nur auf die problematische Produktion der integrierten Bilder, sie stellen auch gängige Deutungsmuster in Frage.

Zusammengefasst: *After the Fact* ist eine ungemein bereichernde Lektüre für Dokumentarfilminteressierte und Filmwissenschaftler und liefert wichtige Details und überzeugende Analysen zu Fragen der Funktion, der Bedeutung und dem zunehmenden Wandel der Erinnerung an den Holocaust im 21. Jahrhundert. (Götz Lachwitz)

■ Marcel Ophüls: **Meines Vaters Sohn. Erinnerungen.** Aus dem Französischen von Jens Rosteck. Berlin: Propyläen 2015, 320 Seiten, Abb. ISBN 978-3-549-07458-9, € 22,00

■ Ralph Eue, Fabian Tietke, Michael Omasta (Red.): **Ein Meister der zielstrebigem Umwege. Marcel Ophüls und sein Film THE MEMORY OF JUSTICE.** Wien: Synema 2015, 66 Seiten, Abb. ISBN 978-3-901644-65-8, € 10,00

Man kann es als Beweis besonderer Offenheit ansehen, wenn ein Memoiren-Autor gleich auf den ersten Seiten von Erinnerungslücken und seinem schlechter werdenden Gedächtnis schreibt. Oder man versteht es als Warnung. Befürchten muss man allerdings, dass es einmal mehr Erinnerungen sein könnten, die einige Jahre zu spät aufgeschrieben wurden – Marcel Ophüls wurde immerhin 1927 geboren. Der Titel lautet *Meines Vaters Sohn*, aber die Selbstironie des Buches und seines Originaltitels *Mémoires d'un fils à Papa* wäre wohl besser und treffender übersetzt worden mit *Erinnerungen eines Vatersöhnchens*. Das verweist sogleich auf den lange Zeit als übermächtig empfundenen Vater Max Ophüls: Theater- und Filmregisseur, Saarländer, Deutscher, Jude, Franzose, Exilant in diversen Ländern, Re-Migrant. Das Leben seines Sohns Marcel und dessen filmisches Werk sind nicht minder international geprägt, doch sind deutsche Sprache, Kultur und Geschichte ein fortwährender Bezugspunkt, auch wenn er seine Memoiren auf Französisch verfasst hat.

Die biografischen Wurzeln in den Theater- und Filmkreisen der ausgehenden Weimarer Republik, seine Kindheit und Jugend in der Filmemigration – Fritz Kortner hatte in Hollywood den väterlichen Auftrag erhalten, dem Junior Goethe nahe zu bringen –, werden in den Erinnerungen lebendig; ebenso wie (nicht nur)

die deutsche Filmgeschichte jener Zeit mitunter in Ophüls' Dokumentarfilmen auftaucht, meist in Form von bissig-ironisch eingesetzten Montagen. Man erfährt viel Privates über die Lebensabschnitte in Deutschland, Frankreich und den USA, über die filmischen Lehrjahre im Schatten des Vaters, die ersten eigenständigen Schritte im Umfeld der Nouvelle Vague und bei diversen Fernsehanstalten; schließlich das Reüssieren als Regisseur von meisterhaften Dokumentarfilmen wie *LE CHAGRIN ET LA PITIÉ – CHRONIQUE D'UNE VILLE FRANÇAISE SOUS L'OCCUPATION* (*DAS HAUS NEBENAN – CHRONIK EINER FRANZÖSISCHEN STADT IM KRIEGE*; CH/BRD 1969), *THE MEMORY OF JUSTICE* (*NICHT SCHULDIG?*; USA/BRD/GB 1976), *HÔTEL TERMINUS. THE LIFE AND TIMES OF KLAUS BARBIE* (*HÔTEL TERMINUS. LEBEN UND ZEIT DES KLAUS BARBIE*; USA/BRD/F 1988) und *NOVEMBERTAGE* (BRD/GB 1990) – allesamt überlang und aufs Engste verknüpft mit deutscher Geschichte in einem größeren, manchmal globalen Zusammenhang.

Einzelne Kapitel und Abschnitte sind aus früheren Publikationen bekannt, bei einigen Passagen zum Vater scheint der „Zewen“ (Kosenamen des Vaters für den Sohn) zur Auffrischung der Erinnerung die väterlichen Memoiren *Spiel im Dasein* (2015 im Alexander Verlag erneut erschienen) zur Hand gehabt zu haben, die er 1959 nach dem Tod des Vaters veröffentlicht hatte. Wie meist bei Memoiren ist das alles – bei Vater wie Sohn – recht anekdotisch gehalten und in einem angenehmen Plauderton verfasst; amüsant, informativ und lesenswert ist es allemal. Aber ist das der Marcel Ophüls, der in seinen Filmen einst Alt-Nazis unter der Abdeckung von Salatbeeten suchte oder Markus Wolf aus dem Off entgegen raunte, dass er froh sei, dass der eigene Vater Hollywood als Exil vorgezogen habe, nachdem die Familie kurze Zeit in Moskau gewesen war? Jemandem wie Marcel Ophüls Altersmilde attestieren zu wollen, kommt eigentlich einem Affront gleich; oder zeugt von einer gewissen Enttäuschung.

Einige bissig-böse Anspielungen, Kommentare und Abrechnungen finden sich dennoch, etwa gegenüber dem „damaligen Freund“ (S. 19) Claude Lanzmann: „Bei der Lektüre seiner Memoiren [*Der patagonische Hase*, 2010], die fabelhaft gut geschrieben sind, habe ich indessen auf Seite 400 aufgegeben, als er gerade dabei war, noch eine weitere Nordkoreanerin mitten im Dreck Asiens zu verführen: noch eine weitere!“ Und kurz darauf: „Claude schreibt des Weiteren in seinem Buch, dass in meinem Film [*LE CHAGRIN ET LA PITIÉ*] Clermont-Ferrand laut und deutlich als eine Stadt von Kollaborateuren hingestellt wird. Will heißen, wenn André Harris und ich nur gewusst hätten, dass er, der Privatsekretär von Jean-Paul Sartre, in der Widerstandsbewegung von Clermont-Ferrand aktiv gewesen war, hätten wir ihn natürlich aufgesucht.“ (S. 274)

Doch über weite Strecken vermisst man schmerzlich jenen Ophüls-Touch, der einem schon aus dem Titel eines legendären Textes wie „Sollte man Speer erschießen, anstatt ihn zu filmen?“ entgegen springt. Dieser Artikel aus dem Jahr 1977 wurde wieder abgedruckt in der schönen kleinen Publikation *Ein Meister der zielstrebigen Umwege. Marcel Ophüls und sein Film THE MEMORY OF JUSTICE*. Erschienen ist sie aus Anlass einer Filmreihe zum 70. Jahrestag des Beginns der Nürnberger

Prozesse, die im November 2015 im Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums in Berlin stattfand. Das Heft versammelt neben einigen Wiederabdrucken auch die Laudatio, die Katja Nicodemus anlässlich der Verleihung der Berlinale-Kamera an Ophüls und der Erstaufführung der restaurierten Fassung von *THE MEMORY OF JUSTICE* auf der Berlinale 2015 gehalten hatte. Darüber hinaus gibt es Originalbeiträge von Ralph Eue über den steinigen Weg bis zur längst überfälligen Wiederaufführung dieser „filmischen Wahrheitssuche nach den Wurzeln des Totalitarismus“ (Rückentext), eine analysierende Beschreibung des Films durch Lukas Foerster, von Brigitte Mayr zusammengestellte Kurzbiografien der Interviewpartner sowie einen Nachruf von Ophüls auf Telford Taylor, seinen Hauptprotagonisten und historischen Berater. Ein besonderes Schmankerl ist ein faksimiliertes Fax von „Fax-Ophüls“ (S. 255 der Memoiren) an die Produktionsfirma Polyphon, aus Anlass einer von arte und dem Bayerischen Rundfunk geplanten Ausstrahlung des Films, für die die Vietnamkriegs-Passagen entfernt werden sollten. Der bissige Witz und „heilige Zorn des Autor-Filmemachers“ (S. 26) gegenüber all den Anfeindungen und Zumutungen, die ihm im Ringen um seine monumentalen Dokumentarfilme widerfahren sind, spricht aus diesem Schriftstück. Eine Veröffentlichung der umfangreichen Korrespondenz von Ophüls – der Vorlass liegt in der Cinémathèque Française – wäre sicherlich ungemein lesenswert und wahrscheinlich auch die optimale Ergänzung zu den etwas zahm geratenen Memoiren. (Frederik Lang)

## Mitarbeiter dieser Ausgabe

**Dirk Alt** ist Historiker und Dokumentarfilmmacher. Mitglied von CineGraph Babelsberg und der Gesellschaft für Filmstudien (Hannover). Letzte Veröffentlichung: *The Dictator as Spectator. Feature Film screenings before Adolf Hitler, 1933–1939*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 35 (2015).

**Guido Altendorf** ist Film- und Fernsehwissenschaftler und arbeitet als Kurator und Kustos im Filmmuseum Potsdam. Mitherausgeber von *Friedrich Wilhelm Murnau. Berlin / Hollywood. Die Filme* (München 2016).

**Friedemann Beyer** ist nach Stationen als Fernsehredakteur und Vorstand der Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung (2001–2007) freiberuflicher Kurator und Publizist. Autor u. a. von *Ufa in Farbe – Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945* (München 2010) und *Der Fall Selpin. Chronik einer Denunziation* (München 2011).

**Francesco Bono** ist Professor für Film, Fotografie und Fernsehen an der Universität Perugia. Von 1995 bis 2015 Autor für die Tageszeitung *La Repubblica*; Kurator der Festival-Tournee „Cinema! Italia!“ durch Deutschland. Verfasser u. a. von *Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt* (München 2010) und Mitherausgeber von *Morte a Venezia. Thomas Mann/Luchino Visconti* (Soveria Mannelli 2014).

**Stefanie Mathilde Frank** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte des Films (Fachbereich: Medienwissenschaft) an der Humboldt Universität zu Berlin. Sie wurde 2015 mit ihrer Dissertation *Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Kino 1949–1963* promoviert. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteurin von *Filmbatt*.

**Jan Gypfel** ist freier Autor und Filmhistoriker, Initiator und Mitkurator der Reihe „Aus dem Fernseharchiv“ im Berliner Zeughauskino und von „Berlin-Film-Katalog“ ([www.berlin-film-katalog.de](http://www.berlin-film-katalog.de)) im Berliner Brotfabrik kino. Aktuell forscht er zum Schaffen von Hansjürgen Pohland, Uwe Frießner, Lothar Lambert und Ingrid Reschke.

**Stella Donata Haag** ist Filmwissenschaftlerin und Journalistin. Sie forscht u. a. zur Materialität, Poetik und Affekttheorie des Filmkostüms. 2013/14 Postdoc-Stipendiatin der DEFA-Stiftung und der Filmuniversität Babelsberg *Konrad Wolf* mit einem Projekt zum Kostümbild im DEFA-Gegenwartsfilm der 1960er Jahre. Zuletzt erschien: *Der geborgte Spiegel: Militärische Uniform und männliche Subjektivität im Zeitalter der photographischen Medien* (Berlin 2015).

**Kay Hoffmann** ist Filmpublizist und -historiker. Er ist Studienleiter Wissenschaft am Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart und koordiniert das DFG-Forschungsprojekt „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005“. Zuletzt Mitherausgeber von *Protest Film Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen* (München 2015) und Mitautor von *Das Vorprogramm. Lehrfilm, Gebrauchsfilm, Propagandafilm, unveröffentlichter Film in Kinos und Archiven am Oberrhein, 1900–1970*. Hg. v. Philipp Osten u. a. (Heidelberg und Straßburg 2015).

**Jan-Christopher Horak** ist Direktor des UCLA Film & Television Archive und Professor im Fach Filmarchivierung an der UCLA, Los Angeles. Zuletzt Mitherausgeber von *L.A. Rebellion. Creating a New Black Cinema* (Berkeley u. a. 2015).

**Uli Jung**, Filmhistoriker, lehrt anglophone Literatur und Film an der Universität Trier. Zuletzt Mitherausgeber von *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914* (New Barnet 2013).

**Ursula von Keitz** ist Leiterin des Filmmuseums Potsdam, Professorin an der Filmuniversität Babelsberg *Konrad Wolf* und Co-Leiterin des DFG-Langzeitprojekts „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005“. Mitglied im Vorstand von CineGraph Babelsberg. In Kürze erscheint: *Cinema and Public Health Care in Early Postwar Germany 1945–1948/49*. In: *Communicating Good Health. Movies, Medicine, and the Cultures of Risk in the Twentieth Century*. Hg. v. C. Bonah u. a. (Rochester 2016).

**Götz Lachwitz** ist Doktorand im Graduiertenkolleg „Vergegenwärtigungen. Repräsentationen der Shoah in komparatistischer Perspektive“ an der Universität Hamburg. 2012–2015 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005“. In Kürze erscheint: Inszenierung des Undarstellbaren. Filmische Erinnerung zwischen Repräsentation und Abstraktion in AGHET – EIN VÖLKERMORD. In: T. Weber, C. Heinze (Hg.): *Medienkulturen des Dokumentarischen* (Wiesbaden 2016).

**Frederik Lang** promoviert an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main zum Gesamtwerk von Hartmut Bitomsky. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. 2015 kuratierte und organisierte er im Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums die Retrospektive *Was Volk und Führer liebten ... Hollywood im Dritten Reich*. Herausgeber des Bandes *Robert Siodmak* (Marburg 2015).

**Christine Müller** ist Historikerin. Ihr wissenschaftlicher Schwerpunkt liegt auf dem polnischen Nachkriegsfilm und der Nachgeschichte nationalsozialistischer Vernichtungslager. Sie leitet das Akademische Auslandsamt der Universität Siegen.

**Daniel Rafaelić** ist Filmhistoriker, Ägyptologe und Kritiker. Regisseur des preisgekrönten Dokumentarfilms *THE OTHER SIDE OF ORSON WELLES* (2005) über Welles' Leben und Arbeiten in Kroatien. Autor des Bestsellers *Kinematografija u NDH* (Zagreb 2013) über das kroatische Kino unter der Herrschaft der faschistischen Ustascha 1941–1945. In Kürze erscheint *Cinema of the Sun. Ancient Egypt on Film* (Zagreb und Kairo 2016).

**Christian Rogowski** ist Professor of German am Amherst College in Massachusetts und publiziert zur deutschsprachigen Literatur, zum Drama, zur Oper und zum Film. Mitglied von CineGraph Babelsberg. Zuletzt erschien: *Strange Bedfellows. The Politics of Sound in Ludwig Berger's ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT* (1932). In: *Colloquia Germanica* 44:3, S. 331–348.

**Philipp Stiasny** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Filmmuseum Potsdam und der Filmuniversität Babelsberg *Konrad Wolf*. Mitglied im Vorstand von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. Zuletzt erschien: „Franzosen? Deutsche? Die Unterschiede verschwinden“. Verdun in der filmischen Erinnerung in Deutschland und Frankreich 1928–1933. In: *Materialschlachten*. Hg. v. C. Meierhofer u. J. Wörner (Osnabrück 2015).

**Michael Töteberg** leitet seit 1994 die Agentur für Medienrechte des Rowohlt Verlags. Redakteur der Zeitschrift *Text + Kritik* und Mitarbeiter am Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG) sowie am CineGraph-Lexikon. Letzte Veröffentlichungen: *Gyula Trebitsch* (Hamburg 2014, mit Volker Reißmann), *Rainer Werner Fassbinder* (2015, Hg.), *Filmstadt Hamburg* (Hamburg 2016).

**Stewart Tryster** ist früherer Direktor des Steven Spielberg Jewish Film Archive in Jerusalem und Autor von *Israel Before Israel: Silent Cinema in the Holy Land* (1995). Seit 2005 lebt er in Berlin und arbeitet als freischaffender Filmhistoriker. Zuletzt forschte er u. a. zur Karriere des Komikers Max Davidson und lieferte die Recherchen für Matthew Coniams Aufsatz über den verschollenen Debütfilm der Marx Brothers von 1921, *The Marx Brothers' Lost Film, Humor Risk: Getting to the Bottom of a Mystery* (erschienen 2015 auf [www.brentonfilm.com](http://www.brentonfilm.com)).

**Joel Westerdale** ist Associate Professor für German Studies am Smith College in Northampton, Massachusetts. Er wurde an der Harvard University promoviert und forscht gegenwärtig zur Rolle des Bösen in der Kanonbildung des frühen Weimarer Kinos. Autor u. a. von *Nietzsche's Aphoristic Dynamite* (Berlin, New York 2013).

# Impressum

## **Filmblatt, 20. Jg., Heft 58/59, Winter 2015/16**

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

Vorstand: Michael Grisko, Ursula von Keitz, Philipp Stiasny, Fabian Tietke

### **Redaktion**

Philipp Stiasny (V.i.S.d.P.), Stefanie Mathilde Frank, Frederik Lang, 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, IBAN: DE 43 1005 0000 0013 2256 18, BIC: BELADEBEXXX

### **Titel**

Umschlagbild: Anny Ondra und Viktor Staal in DONOGOO TONKA (1936) (Deutsche Kinema-  
thek)

### **Dank**

Für Ihre freundliche Hilfe danken wir Julia Riedel und Lisa Roth von der Deutschen Kinema-  
thek sowie Renate Schmal vom Filmmuseum Potsdam.

### **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,  
der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und dem Zeughauskino bzw. dem Arsenal – Institut  
für Film und Videokunst e.V.

© CineGraph Babelsberg 2016



# Inhalt

## I Editorial

- 3 Francesco Bono: „Kein berühmter Film, sondern ein Torso“. Die Eingriffe westdeutscher Verleiher in das Werk Luchino Viscontis

## Wiederentdeckt

- 23 Ursula von Keitz: Ein Stündchen Seligkeit unter den Dächern von Paris. Wilhelm Thieles musikalische Komödie *MADAME HAT AUSGANG* (1931)
- 33 Friedemann Beyer: Zwischen Weimarer Kino und Film Noir. Strauchelnde Helden, flackerndes Licht und schrilles Lachen in Carl Froelichs Krimi *ICH WAR JACK MORTIMER* (1935)
- 51 Christian Rogowski: „Ein blühender Unsinn“. Irrungen, Wirrungen in Reinhold Schünzels Komödie *DONOGOO TONKA* (1936)
- 69 Daniel Rafaelić: An der blauen Adria. Politik und Folklore in der deutsch-jugoslawischen Koproduktion *DIE KORALLENPRINZESSIN* (1937)
- 83 Michael Töteberg: „Ich mache Filme als Poesie“. Die Filmproduktion des Literarischen Colloquiums Berlin in den 1960er Jahren, George Moore und sein Film *LENZ* (1969–71)

## FilmDokument

- 93 Götz Lachwitz: Wie funktioniert der Rechtsstaat? Zwei Fernsehdokumentarfilme über frühe bundesdeutsche NS-Prozesse und ihr Einsatz in der politischen Bildungsarbeit

## Aus Forschung und Vermittlung

- 105 Guido Altendorf: Ein historisch-vaterländisches Gemälde der Kaiserzeit. Zur Restaurierung von *DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE* (1913) im Filmmuseum Potsdam

## Film-Editionen

- 113 ... *UND DEINE LIEBE AUCH* (DDR 1962, R: Frank Vogel) und *SONNTAGSFAHRER* (DDR 1963, R: Gerhard Klein). 2 DVD. München: Edition Filmmuseum 2015 (Stella Donata Haag)
- 115 *Michael Klier – 10 Kurzfilme* (BRD 1963–2013, R: Michael Klier). DVD. Berlin: Filmgalerie 451 2015 (Jan Gympel)

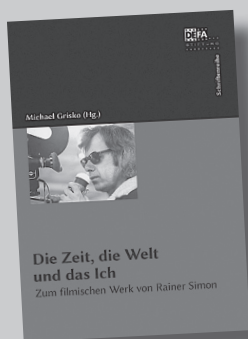
- 117 *TÄTOWERUNG* (BRD 1967, R: Johannes Schaaf). DVD. Walluf, Wiesbaden: Filmverlag Fernsehwjuwelen 2015 / *MÄDCHEN: MIT GEWALT* (BRD 1969, R: Roger Fritz). DVD und Blu-ray. Schwerte: Subkultur Entertainment 2015 (Jan Gypmel)
- 119 *Tourismus, Technik und Sport in den Bayerischen Alpen. Werbefilme der Deutschen Reichsbahn*. Hg. v. Stefan Ebenfeld und DB Museum Nürnberg. DVD. Nürnberg: DB Museum 2015 (Philipp Stiasny)

### **Besprechungen**

- 122 Rolf Aurich und Ralf Forster (Hg.): *Wie der Film unsterblich wurde. Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland*. München: edition text + kritik 2015 (Jan-Christopher Horak)
- 124 DEFA-Stiftung (Hg.): *Bilder des Jahrhunderts. Staatliches Filmarchiv der DDR 1955–1990. Erinnerungen*. Berlin: DEFA-Stiftung 2015 (Dirk Alt)
- 126 Joseph Garncarz: *Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer 1896–1939*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Nexus 2015 (Stefanie Mathilde Frank)
- 130 Wolfgang Fuhrmann: *Imperial Projections. Screening the German Colonies*. New York, Oxford: Berghahn 2015 (Uli Jung)
- 133 Steve Choe: *Afterlives. Allegories of Film and Mortality in Early Weimar Germany*. New York, London: Bloomsbury 2014 (Joel Westerdale)
- 136 Michael Cowan: *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity. Avant-Garde – Advertising – Modernity*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2014 (Kay Hoffmann)
- 138 Daniela Kalscheuer: *Sieg! Heil? Strategien zur mentalen Aufrüstung im deutschen Weltkriegsfilm 1931–1939*. München: edition text + kritik 2014 (Guido Altendorf)
- 141 Volker Koop: *Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot. Die geheimen Lieblingsfilme der Nazi-Elite*. Berlin: be.bra Verlag 2015 (Dirk Alt)
- 142 Brigitte Braun, Andrzej Dębski, Andrzej Gwóźdź (Hg.): *Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2015 (Christine Müller)
- 145 Tobias Ebbrecht-Hartmann: *Übergänge: Passagen durch eine deutsch-israelische Filmgeschichte*. Berlin: Neofelis Verlag 2014 (Stewart Tryster)
- 148 Brad Prager: *After the Fact. The Holocaust in Twenty-First Century Documentary Film*. New York, London: Bloomsbury 2015 (Götz Lachwitz)

- 151 Marcel Ophüls: *Meines Vaters Sohn. Erinnerungen*. Berlin: Propyläen 2015 / Ralph Eue, Fabian Tietke, Michael Omasta (Red.): *Ein Meister der zielstrebigen Umwege. Marcel Ophüls und sein Film The Memory of Justice*. Wien: Synema 2015 (Frederik Lang)
- 154 **Mitarbeiter dieser Ausgabe**
- 157 **Impressum**

## Schriftenreihe der DEFA-Stiftung



Michael Grisko (Hg.)  
**Die Zeit, die Welt und das Ich**  
**Zum filmischen Werk**  
**von Rainer Simon**  
ca. 160 Seiten, ca. 40 Fotos  
Paperback, 14,8 x 21 cm  
€ 12,90 [D] / € 13,40 [A]  
ISBN 978-3-86505-408-1

Der 1941 geborene Rainer Simon gehörte zu den eigenwilligen Regisseuren der DEFA. Nach seinem 1961 begonnenen Studium an der Filmhochschule »Konrad Wolf« drehte er von 1964 bis zur Auflösung der DEFA 16 unterschiedlich lange Dokumentar- und Spielfilme verschiedener Genres, darunter Kinder- und Märchenfilme, Historien- und Gegenwartsfilme, Satiren und Komödien. Nach 1992 wurde Simons filmisches Werk von der Auseinandersetzung mit dem südamerikanischen Kontinent geprägt. Daneben entstanden zahlreiche schriftstellerische Arbeiten.

Im Mittelpunkt der Beiträge steht das bis 1992 entstandene Œuvre: In Einzelanalysen werden u.a. die Filme MÄNNER OHNE BART (1971), SECHSE KOMMEN DURCH DIE WELT (1972), TILL EULENSPIEGEL (1974), JADUP UND BOEL (1981) oder DIE BESTEIGUNG DES CHIMBORAZO (1989) vorgestellt. Ein Text zu den Ecuador-Filmen ab 1994 und Rainer Simons eigene Überlegungen zu seinem Selbstverständnis als Filmregisseur runden den Band ab.

Mit Beiträgen von Anne Barnert, Barbara Felsmann, Wolfgang Fuhrmann, Michael Grisko, Günter Helmes, Frédéric Jaeger, Detlef Kannapin, Claus Loeser, Erika Richter, Ralf Schenk, Rainer Simon und Matthias Struch.

Weitere Titel der Schriftenreihe finden Sie unter:

**[www.beritz-fischer.de/defa-stiftung.html](http://www.beritz-fischer.de/defa-stiftung.html)**

[mail@beritz-fischer.de](mailto:mail@beritz-fischer.de)

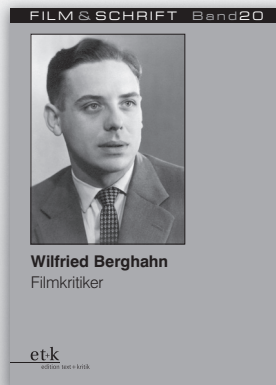
**Newsletter:** [beritz-fischer.de/newsletter](http://beritz-fischer.de/newsletter)

**BERTZ + FISCHER**



## FILM & SCHRIFT

Herausgegeben von Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen



### **Band 19** **Brigitte Desalm** **Filmkritikerin**

308 Seiten, € 28,-  
ISBN 978-3-86916-405-2

Fast 30 Jahre lang war Brigitte Desalm für den »Kölner-Stadt-Anzeiger« tätig. Profunde Kenntnis der Filmgeschichte und ein feines sprachliches Gespür zeichneten ihr Schreiben aus. Mit ihren Kritiken prägte sie die Filmpublizistik der Bundesrepublik wesentlich mit.

### **Band 20** **Wilfried Berghahn** **Filmkritiker**

etwa 250 Seiten, ca. € 26,-  
ISBN 978-3-86916-487-8

Der Literaturwissenschaftler Wilfried Berghahn galt zum Zeitpunkt seines frühen Todes als das intellektuelle Gravitationszentrum der fortschrittlichen deutschsprachigen Filmkritik. Dieser Band versammelt Berghahns beste Filmkritiken, vorangestellt ist ein Essay von Michael Wedel.

**et+k**

edition text + kritik · 81673 München · [www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)