

Jeanpaul Goergen

## Erlebnis Kalifornien: Die farbige Dokumentation Der goldene Garten (BRD 1954) von Hans Domnick

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21299>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Goergen, Jeanpaul: Erlebnis Kalifornien: Die farbige Dokumentation Der goldene Garten (BRD 1954) von Hans Domnick. In: *Filmblatt*. Filmblatt 46/47, Jg. 16 (2011), Nr. 2, S. 53–64. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21299>.

### Nutzungsbedingungen:

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

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

### Terms of use:

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

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

**Jeanpaul Goergen**

## **Erlebnis Kalifornien**

### **Die farbige Dokumentation DER GOLDENE GARTEN (BRD 1954) von Hans Domnick**

**FilmDokument 125, 14. Juni 2010**

DER GOLDENE GARTEN von Hans Domnick ist die vierte lange Farbdokumentation, die in der Bundesrepublik entstand. Als sie Anfang 1954 in die westdeutschen Kinos kommt, sind abendfüllende Dokumentarfilme in Farbe noch die Ausnahme und daher besondere Attraktionen.<sup>1</sup> Der erste – DES FEUERS MACHT, ein Industriefilm für ARAL von Erich Menzel – datiert von 1952. Im Jahr darauf folgen die beiden Expeditionsfilme LAND DER VERLORENEN HORIZONTE von Theo Kubiak über den Himalaya und Kaschmir sowie NANGA PARBAT von Hans Ertl über die deutsch-österreichische Nanga-Parbat-Expedition des gleichen Jahres. Expeditions- und Reisefilme machen zwischen 1945 und 1960 etwa ein Fünftel der Gesamtproduktion langer Dokumentarfilme aus.

Was den Film DER GOLDENE GARTEN von den meisten Dokumentarfilmen der frühen 1950er Jahre unterscheidet, ist die Herangehensweise von Domnick. Er realisiert den Film als Ein-Mann-Filmemacher auf eigenes Risiko, ohne Auftrag- und Geldgeber. Und er arbeitet ohne Drehbuch in der üblichen Form: „Denn es war meine Absicht, mir ‚ohne Programm‘ die neue Welt vorurteilslos anzusehen und alles das mit der Filmkamera aufzuzeichnen, was mir als Reisenden aus der ‚alten Welt‘ in diesem ‚Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘ besonders interessant erschien.“ Ausdrücklich betont er, dass er den „engen Kreis des konventionellen Kultur- oder Dokumentarfilms“ verlassen habe. „Mit Hilfe des Farbbildes, des Wortes und der Musik habe ich versucht, die Gestaltung des Films in der dynamisch wirksamsten Form vorzunehmen, um das Erlebnis meiner kalifornischen Eindrücke so unmittelbar wie nur möglich auf die Zuschauer zu übertragen.“<sup>2</sup> Der folgende Beitrag geht daher auch der Frage nach, ob und inwieweit es Domnick gelungen ist, sich von den tradierten Mustern des Kulturfilms zu lösen und neue Wege des Dokumentarischen zu beschreiten.

<sup>1</sup> Auch der kurze Dokumentarfilm bleibt aus Kostengründen lange überwiegend schwarzweiß; die Wochenschau gar schaffte aus den gleichen Gründen nie den Sprung zum Farbfilm.

<sup>2</sup> Hans Domnick: Das Bild. In: DER GOLDENE GARTEN. Werbeprospekt (Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv).

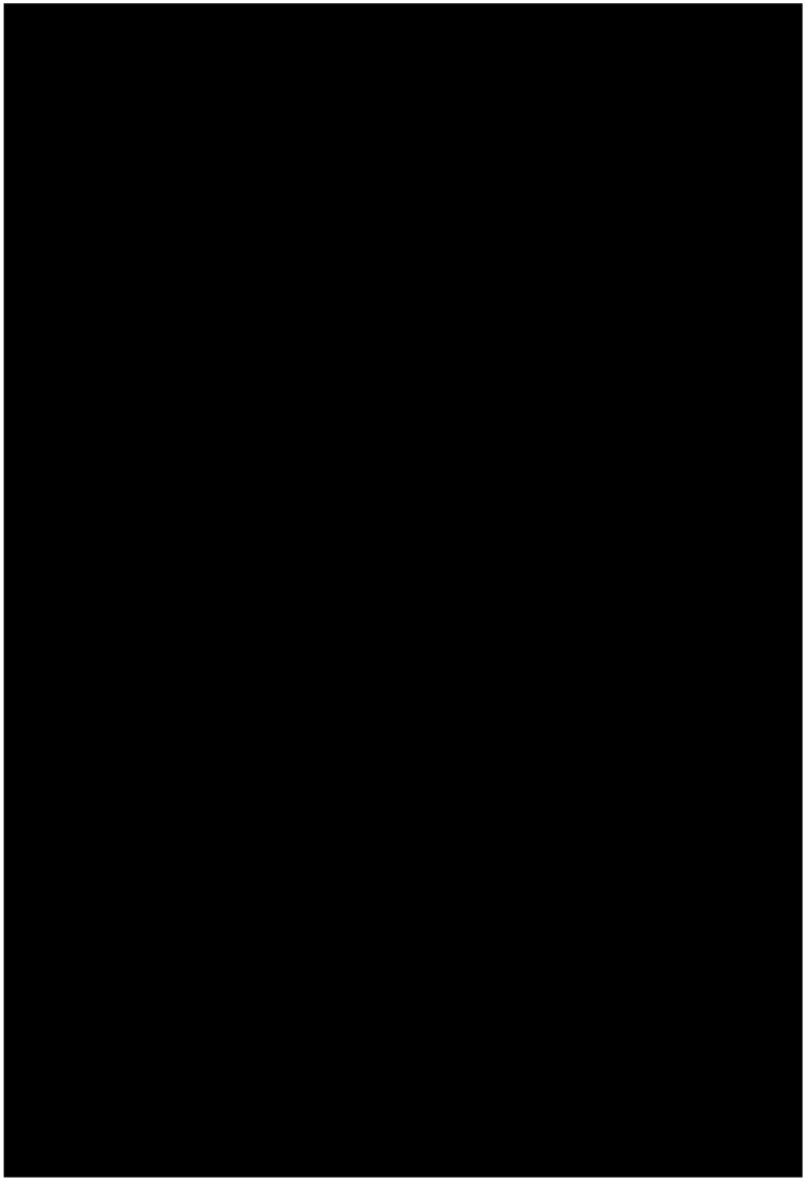
DER GOLDENE GARTEN ist erst der vierte lange farbige Dokumentarfilm, und so wundert es nicht, dass das Pressematerial auch technische Hinweise zum verwendeten Agfa-Color-Film und zum Kopierwerk Afifa in Berlin-Tempelhof enthält. Hier war nach Kriegsende eine neue Farbkopier-Abteilung eingerichtet worden, in der auch DER GOLDENE GARTEN entwickelt und kopiert wurde. Da jede einzelne Szene eines Farbfilms ihren besonderen Farbfilter und ein eigenes Kopierlicht verlangte, kam der Lichtbestimmung und der Auswahl der Farbfilter größte Bedeutung zu. Der Presstext lobt daher auch die hochqualifizierten Fachkräfte, die die Beherrschung der Technik mit „künstlerischen Stilgefühl“<sup>3</sup> verbanden. Tatsächlich wird DER GOLDENE GARTEN von einer durchgehenden Farbdramaturgie bestimmt, die in Anlehnung an den Filmtitel die Gelbtöne verstärkt und dem Film einen milden goldgelben Anstrich verleiht.

Auch die von Domnick benutzte Arriflex-Handkamera von Arnold & Richter in München wird im Werbeflyer vorgestellt. Mit ihrem Spiegelreflex-System sei „eine dauernde, völlig parallaxenfreie Überwachung des Bildausschnitts bei stehender und bei laufender Kamera möglich“. Weiter heißt es: „Die Objektive – in diesem Fall von Schneider – können mittels eines Revolverkopfes rasch gewechselt werden. In den Kassetten sind 120 Filmmeter [ca. 4 ½ Minuten] untergebracht. Die Arriflex wird von einem Elektromotor angetrieben, den ein Akkumulator mit Strom versorgt.“<sup>4</sup> So ausgerüstet war Domnick autark und konnte als Einzelkämpfer, wie die Wochenschau-Männer, die ebenfalls mit diesem Kameratyp arbeiteten, auf Reportage gehen. Seine Aufnahmen sind durchweg solide, gehen aber nie über den nüchternen Zeitstil hinaus; filmästhetische Experimente sucht man in DER GOLDENE GARTEN vergebens. Während Domnick stellenweise interessante, mit dem Teleobjektiv eingefangene Nahaufnahmen von Menschen gelingen, findet er bei sportlichen Großereignissen keine privilegierte Kameraposition und muss sich mit der Tribünenperspektive des normalen Zuschauers begnügen. Für Tonaufnahmen war Domnick nicht ausgerüstet, und demzufolge enthält sein Film auch keine Originaltonaufnahmen. Er ist vielmehr durchgehend mit einer sinfonischen Musik von Wolfgang Zeller unterlegt, die aber kaum amerikanische Stile aufgreift. Sie kann sich zudem nur selten über längere Passagen frei entfalten, da der Film stark textlastig ist.

**Filmkomposition.** Fünf längere Sequenzen bilden die Höhepunkte von DER GOLDENE GARTEN: Los Angeles als Autostadt (8 Minuten), ein Häusertransport (10 Minuten) sowie drei Sportereignisse: ein Stockcar-Rennen (7 Minuten), ein Pferderennen (5 Minuten) und ein Rodeo (8 Minuten). Leitmotivisch durchziehen immer wieder Aufnahmen von Autos, Straßen und Verkehr den Film.

<sup>3</sup> DER GOLDENE GARTEN. Werbeprospekt (Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv).

<sup>4</sup> Ebd.



Werbegrafik von 1954 (Deutsche Kinemathek, Berlin)

Fünf jeweils rund drei-minütige Sequenzen stellen den Grand Canyon, einen Supermarkt, Hollywood, den Yosemite Park sowie San Francisco mit der Golden Gate Bridge vor. Die übrigen Sequenzen sind kürzere Einzelbeobachtungen, die dem Film Dichte und Fülle verleihen.

DER GOLdene GARTEN beginnt mit einer Trickkarte von Nordamerika, erst grünlich, dann in helles Goldgelb und rötliches Braun getaucht, gestaltet von der auf Animationsfilme spezialisierten EOS-Film von Gerhard Fieber. Dann erscheinen die ebenfalls goldgelb gehaltenen Filmtitel und Credits. Die Kamera nähert sich einem hell aufscheinenden Landstrich: „Kalifornien, der goldene Garten der Neuen Welt, an der Westküste Nordamerikas. Goldsucher und Pioniere bauten im Norden San Francisco, die Stadt am Goldenen Tor zum Fernen Osten. Im Süden fanden die Goldsucher unseres Jahrhunderts Öl und schufen die modernste Siedlung der Welt: Los Angeles. Der Schlüssel zum Reichtum dieses Landes aber liegt im Innern des Kontinents, wo ein Strom vor wenigen Jahren gezwungen wurde, zur Lebensader Kaliforniens zu werden: Colorado River, der Fluss mit der ältesten Geschichte aller Ströme.“ Zum Kommentartext bauen sich im Zeichentrick die Golden Gate Bridge, die Silhouette von Los Angeles und der Colorado River auf, die dann zu Realaufnahmen des Grand Canyon überleiten. Zeller untermalt diese drei-minütige Sequenz, die prägnant und unterhaltsam den Ort der Handlung vorstellt, mit einer eingängigen, expressiven Ouvertüre, die ganz auf die Wirkung eines auftrumpfenden Leitmotivs abgestellt ist.

Nach Aufnahmen vom Grand Canyon, dem Hoover-Damm und den Pferdekopfpumpen zur Erdölförderung führt der Film nach Los Angeles, pathetisch vorgestellt als „größte Siedlung der Welt, nicht gebaut, sondern hingeschleudert an die Küste des Pazifiks“. Immer neue Einstellungen der innerstädtischen Autobahnen porträtieren Los Angeles als eine Stadt ohne Fußgänger: „Wer kein Auto hat, ist hier verloren.“ Ungerührt auf den Fahrbahnmarkierungen stehend, versuchen Zeitungsjungen bei Grünphasen die neuesten Nachrichten zu verkaufen. An Drive-Ins lassen sich die Großstädter das Essen direkt an den Wagen bringen. Der Kommentar verliert sich nicht nur häufig in Superlativen, sondern wie hier auch in sexistischen Sprüchen: „Die Mädchen [...] sind wie die Speisen, die sie servieren, so appetitlich frisch!“

In einer der wenigen Innenaufnahmen des Films stellt Domnick die in der Bundesrepublik noch weitgehend unbekannt Supermärkte vor und erklärt geduldig, dass sich hier jeder in Ruhe das aussuchen könne, was er braucht: „Da drängt kein Verkäufer, nichts wird dem Kunden aufgeschwatzt.“ Der Kommentar bemüht sich um lockere, feuilletonistisch-pointierte Formulierungen, etwa wenn er, um die Parkplatznot zu beschreiben, die Autos mit einer feindlichen Truppe vergleicht, die gegen die Häuser aufmarschiere, um sie abzureißen und so neuen Parkraum zu schaffen.

Der Kommentartext stammt von Heinz Kuntze-Just. Der 1913 in Ostrau geborene Publizist arbeitete in den 1930er Jahren in der Presse-Abteilung der

Terra-Film und bis Kriegsende bei der Tobis in Wien. 1949 gründete er die *Neue Deutsche Wochenschau* und firmierte bis 1952 als deren Chefredakteur; ab Juni 1952 leitete er auch die Wochenschau *WELT IM BILD*.<sup>5</sup> So wundert es nicht, daß der Kommentar-Stil an vielen Stellen dem der Wochenschau ähnelt. Der Text entstand, nachdem der Film fertig geschnitten und auch die Musik bereits vorlag. Das Wort, so Kuntze-Just, müsse sich „so dicht an Bild und Musik anschließen, daß die Optik entsteht, *erst* sei der Text geschrieben und *dann* das Bild dazu ausgewählt worden und nicht umgekehrt.“ Der Text müsse zudem die Einzeleindrücke des Films insbesondere an den Nahtstellen zusammenbringen – Kuntze-Just nennt das „binden“. Die Bilderläuterung dagegen müsse sich so eng an den Film halten, „daß es mit den aufeinanderfolgenden Bildeindrücken identisch erscheint.“<sup>6</sup> Der lockere feuilletonistische Grundtenor des Kommentars vermeidet zwar die für den Kulturfilm typische Informationslastigkeit, führt andererseits aber häufig zu das Bild verdoppelnden Aussagen.

Sprecher des Kommentars ist Harry Giese, in den Kriegsjahren Hauptsprecher der *DEUTSCHEN WOCHENSCHAU*, der hier eine seiner wenigen Nachkriegsauftritte hat: Zu sehr wurde seine Stimme und Sprechart noch mit der Kriegswochenschau in Verbindung gebracht. Die Berliner *Nachtdespeche* fühlte sich denn auch durch seine gehetzte, „gleichbleibende Art ‚immer auf die Tube gedrückt‘“ böse „an die Sprechart Goebbelscher Kriegsberichter-Wochenschauen“ erinnert.<sup>7</sup> Auch die *Abendzeitung* aus München monierte den allzu lauten, „auf dramatisch gemacht[en]“ Sprechstil.<sup>8</sup>

Die erste lange Sequenz von *DER GOLDENE GARTEN* schildert den Transport ganzer Häuser auf Spezialfahrzeugen; Zeller hat sie mit einem ironisch zugespitzten Trauermarsch unterlegt: „Als stille Trauergemeinde folgt eine ganze Autokarawane dem entwurzelten Haus...“ Größere Häuser werden durchgeschnitten und in Einzelteilen abtransportiert, was den Kommentar dazu verleitet, die

<sup>5</sup> Weitere Arbeiten für den Film: Exposé und Kommentar für *KEIN PLATZ FÜR WILDE TIERE* (BRD 1956, Regie: Bernhard und Michael Grzimek), Kommentar zu *MEIN ABSCHIED VON AFRIKA* (BRD 1958, Regie: Hans Schomburgk), Exposé und, zusammen mit Gerd Ruge, Kommentar zu *WIR SAHEN MIT UNSEREN AUGEN - RUSSLAND HEUTE* (BRD 1957, Regie: Claus Hardt), Kommentar zu *AN DEN VIER ENDEN DER WELT* (BRD 1961, Horst Riesenfeld). 1968 zeichnet er bei *PANAMERICANA* von Hans Domnick für Drehbuch und Kamera verantwortlich.

<sup>6</sup> *DER GOLDENE GARTEN*. Werbeprospekt (Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv); dort auch die biografischen Angaben. Zur Mitgliedschaft von Heinz Kuntze-Just in einer SS-Kriegsberichterkompanie siehe Uta Schwarz: *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*. Frankfurt am Main, New York 2002, Anm. 182 (Seite 90) und Anm. 196 (Seite 93).

<sup>7</sup> Ereignis im Marmorhaus: *Der goldene Garten*. In: *Nachtdespeche*, Berlin, 16.2.1954 (Deutsches Filminstitut – DIF, Ausschnittsammlung).

<sup>8</sup> Vera L. Scheid: Filmproduzent auf Entdeckungsreise. In: *Abendzeitung*, München, 17.2.1954 (Deutsches Filminstitut – DIF, Ausschnittsammlung).

eine anrollende Hälfte als „heimatvertrieben“ und die bereits am Zielort angekommene zweite Hälfte als „für die Wiedervereinigung schon in Bereitschaft“ stehend zu beschreiben. Mehrfach aktiviert der Kommentar auch die Kriegserfahrung der Zuschauer und gleitet in den „P.K.-Berichter-Jargon“<sup>9</sup> ab. Auf dem Dach eines abtransportierten Hauses sitzen zwei Männer, um die über den Straßen hängenden Ampeln hochzuheben, damit das Haus passieren kann: „Wie scharfe Flakbeobachter“, so der Sprecher, würden sie dort „Ausschau [halten], ob der Luftraum klar ist.“ Bei der Vorstellung des Zukunftsaautos LeSabre von General Motors wird die automatisch ausfahrbare Radioantenne mit einem hoch und runter fahrenden U-Boot-Schnorchel verglichen.

Es folgen kurze Einzelbeobachtungen über Wohnwagenkolonien, Motels mit Bungalows in Zeltform, Weihnachtsschmuck in den sonnendurchfluteten Straßen sowie die üppige Vegetation und ausgedehnte Parkanlagen. Die nächste längere Sequenz stellt Hollywood als die „Traumzentrale der Menschheit“ vor; allerdings zeigt Domnick die Studiogebäude nur in Außenaufnahmen. Dann wieder kurze Beobachtungen: moderne Werbetechnik im Dienste der Kirche, verschiedene Baustile und immer wieder Autos und Straßenverkehr. Vom Gebrauchtwagenhandel und einem Autounfall führt der Film zu einem Schrottplatz und von dort zu einem Stockcar-Rennen, das Giese im Stil einer Live-Reportage kommentiert. Anschließend eine ebenfalls längere Sequenz über ein Pferderennen im Hollywood Park. Hier rückt Domnick erstmals deutlich schwarze Amerikaner ins Bild; nur hier spricht er sie auch direkt an. Er filmt eine schwarze Frau von hinten, die eine weiße, entfernt an einen BH erinnernde Bluse trägt – für den Kommentar wird sie dadurch zur „Negerin mit der verkehrt angezogenen Unterwäsche“. Zeller unterlegt diese Szene mit einem langgezogenen dumpfen Klangmuster, das an einen Tierschrei erinnert: An keiner anderen Stelle des Films denunziert die Musik derart die Menschen im Bild. Die Sprache des „Dritten Reiches“ manifestiert sich auch in der folgenden Sequenz, in der San Francisco als „die westlichste Stadt der weißen Rasse“ charakterisiert wird.

Nach Nachtaufnahmen der Lichterwelt von Las Vegas porträtiert der Film San Francisco als „fernes Europa am Pazifik“, da hier wieder Fußgänger das Stadtbild bestimmen. Eine Fahrt über die Golden Gate Brücke – so der gespreizte Kommentar – gehöre „zu den großen Erlebnissen im menschlichen Dasein, in denen eine technische Tat das Gemüt tief bewegt.“

Es folgen erneut lose verknüpfte Einzelbeobachtungen aus dem Yosemite-Nationalpark und Palm Springs, von einer Modenschau und Delphin Show, einer Alligatorenfarm und einem Frontier Village. Die Schlusssequenz führt zurück nach Los Angeles und dokumentiert ausführlich ein Rodeo, erneut mit einer Art Live-Kommentar versehen. Heute, so der Sprecher, haben die Autos die

<sup>9</sup> Ebd.

Pferde verdrängt. Zu Aufnahmen von schier endlos scheinenden Parkplätzen – bereits 1931 hatte Heinrich Hauser in seiner Chicago-Reportage *WELTSTADT IN FLEGELJAHREN* vergleichbare Szenen aufgenommen<sup>10</sup> – folgen die Schlussätze: „Selbst zur Landschaft geworden, umschließen sie wie ein gewaltiges Meer die Stätten der Menschen. An der nahen Küste aber branden bis hinauf nach San Francisco die blauen Wogen des Pazifischen Ozeans.“ Mit einer Aufnahme der Golden Gate Brücke und einer Reprise von Zellers Ouvertüre endet der Film.

**Hans Domnick.** Der Produzent und Regisseur Hans Domnick wird 1909 in Greifswald geboren; er stirbt 1985 in San Diego.<sup>11</sup> Domnick studiert Jura, arbeitet nebenher als Bildreporter und unterhält ein Fotoatelier. Im Referendarlager Jüterbog dreht er 1936 seinen ersten Kurzfilm auf 16 mm, *REFERENDARE IN UNIFORM*.<sup>12</sup> Die Ufa wird auf ihn aufmerksam und engagiert ihn im Jahr darauf als Jurist und Cutter. Nach Kriegsende macht er in Göttingen mit der Hans Domnick Filmproduktion GmbH seine eigene Firma auf. Hier produziert er Anfang der 1950er Jahre die äußerst erfolgreichen Curt-Goetz-Filme *FRAUENARZT DR. PRÄTORIUS* (1950), *DAS HAUS IN MONTEVIDEO* (1951) und *HOKUSPOKUS* (1953) sowie in den 1960er Jahren deren Remakes, nun mit Heinz Rühmann in der Hauptrolle. Zwischen 1958 und 1962 dreht er, zusammen mit Heinz Kuntze-Just, den zweiteiligen Reisefilm *TRAUMSTRASSE DER WELT*.<sup>13</sup> Dieser steht, ebenso wie *DER GOLDENE GARTEN*, lange Jahre auf dem Programm sonntäglicher Matinee-Veranstaltungen – der bisher wenig erforschten zentralen Distributionsform langer Dokumentarfilme in den 1950er und 1960er Jahren.

**Ein neuer Filmtyp?** Im selben Jahr wie *DER GOLDENE GARTEN* kommt mit *NEUE WELT* von Curt Oertel ein weiterer abendfüllender Film über die Vereinigten Staaten heraus; es sind die beiden einzigen langen Dokumentarfilme über die USA, die in 1950er Jahren in die bundesdeutschen Kinos kamen. Oertels Schwarzweiß-Film erzählt die Geschichte Amerikas anhand seiner Baukunst. Er ist ganz dem Kulturfilmstil der 1930er Jahre verpflichtet: herausragende Bildgestaltung, filmisches Fließen der Bilder, dichter informierend-belehrender Kommentar.<sup>14</sup> Dies war das Ideal und der Maßstab, an den die meisten Kultur-

<sup>10</sup> Vgl. Jeanpaul Goergen: *Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago (Deutschland 1931)*. Berlin 1995.

<sup>11</sup> Er ist der jüngere Bruder des Psychiaters, Kunstsammlers und Experimentalfilmers Ottomar Domnick (1907–1989).

<sup>12</sup> Film-Prüfstelle Berlin, 28.11.1936, Prüf-Nummer 44025, 16 mm, 201 m.

<sup>13</sup> Vgl. *DER GOLDENE GARTEN*. Werbesprospekt (Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv).

<sup>14</sup> Vgl. Jeanpaul Goergen: Vom Wigwam zum Wolkenkratzer: Curt Oertels Film *NEUE WELT* von 1954 zeigt Amerikas Architektur und vergisst die Menschen. In: *Filmblatt*, Nr. 37, Sommer 2008, S. 57–63.



filme allerdings nicht heranreichten. Zwar gelingen Domnick keine künstlerisch überzeugenden Einstellungen; seine Kamera arbeitet sich vor allem an dem äußeren Schein der Dinge ab. Er schafft es aber, im Zusammenspiel mit Zellers Musik, seine Beobachtungen in einem dynamischen Bilderfluss anzuordnen und als Erlebnis zu gestalten. Der Film ist in alter Kulturfilmtradition extrem textlastig, stellt sich aber nicht mehr wie ein Lehrer dozierend vor die Zuschauer. So kann sich Domnick vom Kulturfilmstil lösen, ohne aber schon zu einem grundsätzlich neuen dokumentarischen Ansatz vorzustoßen – zu sehr reiht er „bunte Bilder“<sup>15</sup> aneinander. Seine Schwächen sind die Oberflächlichkeit sowohl der gewählten Sujets als auch des Kommentars. Zu Recht bezeichnete *Die Zeit* den GOLDENEN GARTEN als „erweiterte Wochenschau“ und kritisierte die „europäische Voreingenommenheit“ des Autor-Regisseurs.<sup>16</sup> Auch die *Welt der Arbeit* bemängelt, dass Domnick sich „beim Aufzeigen einer unheimlich mechanisierten Welt ausschließlich an die effektvolle äußere Fassade hält.“<sup>17</sup>

Da Domnick als „Filmmann auf Urlaub“<sup>18</sup> ursprünglich nur „für den Hausgebrauch“<sup>19</sup> drehte und sich erst später entschloss, diese Privataufnahmen als Kinofilm auszuwerten, kann man den GOLDENEN GARTEN auch als Amateur- bzw. Privatfilm ansehen, was u.a. auch die kritisierte Äußerlichkeit und Oberflächlichkeit erklärt. Domnick war mehr als Tourist denn als Reisender unterwegs.<sup>20</sup> Beiden ist dennoch gemeinsam das Erlebnis der Reise als „lustbares Ereignis“.<sup>21</sup> Auch in seiner Ästhetik ist DER GOLDENE GARTEN dem „Reisefilm“ im weitesten Sinne verpflichtet, auch wenn diese Kategorie wenig präzise und als Genrebezeichnung in der heutigen Filmwissenschaft kaum eine Rolle spielt. Forschungen hierzu gleichen, wie Annette Deeken feststellt, einer Terra in-

<sup>15</sup> DER GOLDENE GARTEN. in: *Das Programm von heute*, Nr. 378, Juli 1955. Hier ist diese Formulierung allerdings positiv gemeint.

<sup>16</sup> Erika Müllecc [recte: Müller]: Reisen und Filmen. DER GOLDENE GARTEN – EINE KÖNIGIN REIST UM DIE WELT. In: *Die Zeit*, Nr. 8, 25.2.1954. <http://www.zeit.de/1954/08/reisen-und-filmen> (28.10.2011).

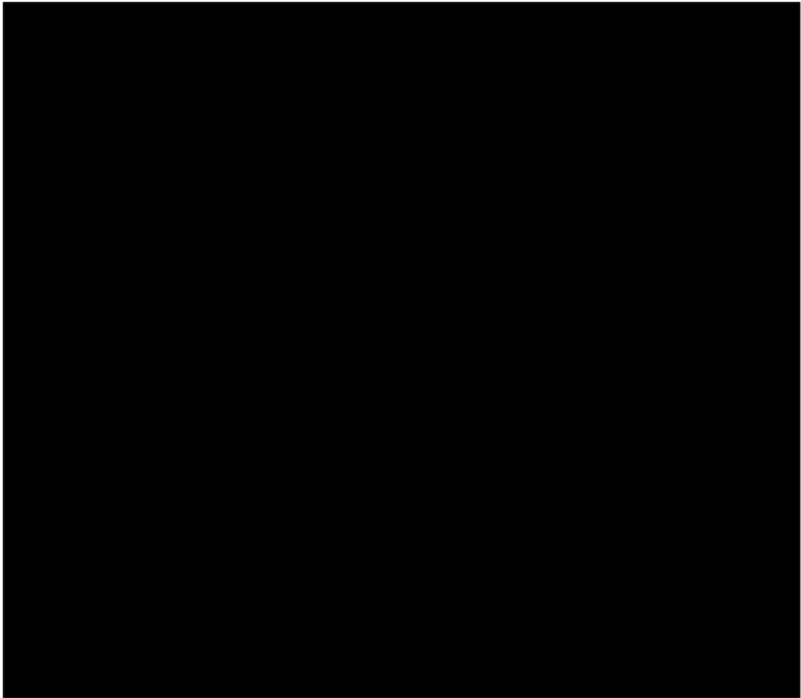
<sup>17</sup> Gobo: DER GOLDENE GARTEN. In: *Welt der Arbeit*, Köln, 14.5.1954 (Deutsches Filminstitut – DIF, Ausschnittsammlung).

<sup>18</sup> Allianz Film GmbH (Hg.): *Aktuelle Film-Nachrichten*. Frankfurt am Main, S. 8 [Pressedossier] (Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv).

<sup>19</sup> Ernst von der Decken: Ein goldener Garten? In: *Welt am Samstag*, 12.2.1954 (Deutsches Filminstitut – DIF, Ausschnittsammlung). Siehe hierzu auch das Pressedossier zum Film der Allianz Film GmbH (Hg.): *Aktuelle Film-Nachrichten*. Frankfurt am Main (Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv).

<sup>20</sup> Zu dieser Unterscheidung siehe Annette Deeken: *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*. Remscheid 2004, S. 16.

<sup>21</sup> Ebd., S. 17.



Das Pressefoto von 1957 zeigt eine Warteschlange für eine sonntägliche Matinee-Vorstellung von DER GOLDENE GARTEN im dritten Jahr seiner Laufzeit. (Rechte AP, Archiv: Jeanpaul Goergen.)

cognita.<sup>22</sup> Für sie ist der Begriff Reisefilm eine „interpretative Kategorie, die eher eine Zuschreibung als eine Sachbeschreibung darstellt. Reisefilme leben von der Annahme einer kulturellen Differenz.“<sup>23</sup> Domnick realisiert diese Differenz nicht, wie so häufig, durch die Suche nach romantischen Heile-Welt-Eindrücken, sondern durch die Präsentation der amerikanischen Gegenwart als europäische Zukunft; die Moderne wird bei ihm zur Exotik.

Auch das Werbematerial zum Film machte sich über die Genre-Zuordnung von DER GOLDENE GARTEN Gedanken. Dort charakterisiert ihn R. Laux als „neuen Typ unter den Filmgattungen [...], für den der passende Namen erst noch gefunden werden muß. Er ist ohne jede kulturpolitische, völkerkundliche oder gar

<sup>22</sup> Ebd., S. 18.

<sup>23</sup> Ebd., S. 26.

wissenschaftliche Ambition gestaltet worden und demzufolge kein ‚Kulturfilm‘ oder ‚Dokumentarfilm‘. Vielleicht ist die Bezeichnung ‚Reportagefilm‘ deshalb die glücklichste, weil sie alle Möglichkeiten offen lässt.“ Laux geht noch einen Schritt weiter und wertet den Film als „Tatsachen-Spielfilm“, will gar den „Anfang einer neuen Methode der Filmgestaltung“ erkennen, in Anlehnung etwa an Egon Erwin Kischs Buch *Der rasende Reporter* von 1925. Mit *DER GOLDENE GARTEN* bewaise Domnick nicht zuletzt, dass auch Spielfilme „dramatisch und erregend sein können.“<sup>24</sup>

Einige Rezensenten greifen diese Fragestellung auf, ohne sie aber zu vertiefen. *DER GOLDENE GARTEN*, so Edmund Luft in der *Frankfurter Nachtausgabe*, sei „beileibe kein Kulturfilm im gewöhnlichen Sinne, sondern ein köstlich spielerischer Dokumentarfilm.“<sup>25</sup> Für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* ist Domnicks Film „kein Kulturfilm und streng genommen auch kein Dokumentarfilm, wenn man nicht die subjektive Aufzeichnung von Impressionen zu dieser Gattung rechnen will.“<sup>26</sup> Auch der Kritiker der *Filmblätter* stolpert über die Genre-Bezeichnungen, wenn er erst „Dokumentarfilm“ in Anführungszeichen schreibt, um sich dann zu entschuldigen: „Verzeihung: Abendfüllender Unterhaltungsfilm (der Film ist beides zugleich).“ Und ergänzt: „Domnick erweist sich als der *Journalist* unter den Produzenten.“<sup>27</sup> *Der Spiegel* sah ebenfalls einen „neuartigen, zwar einseitigen, doch um so aufregenderen Reportage-Film.“<sup>28</sup>

*DER GOLDENE GARTEN* ist vor Ort entstanden und aus der unmittelbaren Anschauung und dem eigenem Erleben gestaltet. Nun muss eine Reportage nicht unbedingt ein Ereignis abbilden; mit Reportage untrennbar verbunden ist aber die journalistische Herangehensweise, die gründliche Recherche sowie „die illusionslose Suche nach einer stets flüchtigen Wahrheit.“<sup>29</sup> Dieses journalistische Recherche-Element aber fehlt in *DER GOLDENE GARTEN*. Zudem ‚verundeutlicht‘ der ironische Kommentar eher die Stellungnahme des Autors-Filmemachers, als dass er sie klar heraushebt. So konnte jeder seine eigenen Vorurteile be-

<sup>24</sup> Dr. R. Laux: Ein neuer Filmtyp ist geboren: *DER GOLDENE GARTEN* – ein Reportagefilm. In: Allianz Film GmbH (Hg.): *Aktuelle Film-Nachrichten*. Frankfurt am Main, S. 3 [Pressedossier] (Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv).

<sup>25</sup> Edmund Luft: Abenteuer mit der Kamera. In: *Frankfurter Nachtausgabe*, 18.2.1954 (Deutsches Filminstitut – DIF, Ausschnittsammlung).

<sup>26</sup> S.L.: Der goldene Garten. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.2.1954. (Deutsches Filminstitut – DIF, Ausschnittsammlung).

<sup>27</sup> Roger: *DER GOLDENE GARTEN*. In: *Filmblätter*, Nr. 7, 19.2.1954.

<sup>28</sup> Neu in Deutschland. In: *Der Spiegel*, 24.2.1954.

<sup>29</sup> Vincent Pinel: *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris 2000, S. 189 („la recherche sans illusion d’une vérité toujours fuyante.“). Weder Rainer Rother (Hg.): *Sachlexikon Film* (Hamburg 1997) noch Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films* (Stuttgart 2002) führen das Stichwort Reportage.

stätigt sehen, insbesondere auch Modernisierungsängste: „Dieser Film ist ein fotografiertes Alptrium, denn er zeigt die Mechanisierung aller menschlichen Funktionen, eine Welt, in der der Mensch nur noch ein in den großen Sog des Fortschritts hineingerissenes und heillos darin umhertaumelndes Etwas ohne Individualität ist. Grauenhaft der Gedanke, in einer solchen Welt leben zu müssen, so durch seine Tage gepeitscht zu werden von der Hast des Lebens, von dem rasenden Tempo aller Verrichtungen.“<sup>30</sup> In dieser Deutung manifestiert sich eine bereits in den 1920er Jahren virulente Argumentationsfigur, die Amerika für alle negativen Auswirkungen der Industrialisierung und Moderne verantwortlich macht; Amerikanismus bzw. Amerikanisierung lauten die entsprechenden Schlagworte.<sup>31</sup> Die seelenlose Massengesellschaft dort wird der europäischen Kultur mit ihrem Festhalten an der individuellen Bildung als Schreckgespenst vorgehalten – diese „unendliche Geschichte der Amerikakritik“ wurde nach 1945 vom Neokonservatismus der Bundesrepublik begeistert wiederaufgegriffen.<sup>32</sup>

Die Vielfalt der nebeneinander existierenden Amerikabilder und ihre Gegensätzlichkeit manifestiert sich auch in folgender Episode. Kurz vor der Premiere von *DER GOLDENE GARTEN* hatte, auf einen Wink der Bundesregierung hin, ein Referent des Berliner Kultursenats beim Kinobesitzer angefragt, „ob man die Uraufführung nicht absetzen könne, denn der Film sei antiamerikanisch.“<sup>33</sup> Hintergrund dieses Versuchs der Einflussnahme war wohl die zum Zeitpunkt der Uraufführung am 15. Februar 1954 in Berlin tagende Viererkonferenz der Außenminister der vier Siegermächte, die auch über die Deutschlandpolitik berieten. Diametral entgegengesetzt urteilte die deutsche Auswahlkommission für die Internationalen Filmfestspiele in Cannes: Sie lehnte den Film als zu amerikafreundlich ab.<sup>34</sup> Mit der Unentschiedenheit seiner Stellungnahme

<sup>30</sup> Konrad Haemmerling: *Gefilmter Alptraum*. In: *Deutsche Kommentare*, Nr. 10, 6.3.1954 (Deutsche Kinemathek, Berlin, Ausschnittsammlung).

<sup>31</sup> Vgl. Georg Bollenbeck: *Freigesetzte Moderne und diktatorische Optionen. Zur argumentativen Konfliktlage in der Weimarer Republik*. In: Klaus Kreimeier, Antje Ehmann, Jeanpaul Goergen (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2 Weimarer Republik 1918–1933*. Stuttgart 2005, S. 229–248.

<sup>32</sup> Knud Krakau: *Zwischen alten Stereotypen und neuen Realitäten: Westdeutsche Bilder der USA*. In: Detlef Junker (Hg.): *Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945–1990. Ein Handbuch. Band 1 1945–1968*. Stuttgart, München 2001, S. 920–931.

<sup>33</sup> Scheid: *Filmproduzent auf Entdeckungsreise*.

<sup>34</sup> Ebd. Diese von mehreren Zeitungen aufgegriffene Meldung geht auf eine Bemerkung in den *Filmblättern* (Nr. 7, 19. 2.1954, S. 178: Kobra: *Der rostige Garten*) zurück. Das Auswärtige Amt beschwerte sich daraufhin mit Schreiben vom 26.3.1954 beim Herausgeber und wies daraufhin, dass die Notiz „den Sachverhalt verfälscht und Anlass zu erheblichen Missverständnissen gibt“ und stellt weiterhin fest, „dass keine offizielle Information des Paritätischen Ausschusses an irgend jemand ausgegeben wurde.“

weicht DER GOLDENE GARTEN einer eindeutigen Positionierung zur Moderne aus; dass er überhaupt eine Stellungnahme versuchte, ist das Neue, das ihn über zeitgenössische Reisefilme hinaushebt.

**DER GOLDENE GARTEN. KALIFORNISCHE IMPRESSIONEN (BRD 1953)**

**Produktion:** Domnick-Filmproduktion GmbH, Wiesbaden / **Verleih:** Allianz Film GmbH, Frankfurt am Main / **Regie, Kamera:** Hans Domnick / **Musik:** Wolfgang Zeller / **Text:** Heinz Kuntze-Just / **Sprecher:** Harry Giese / **Titeltrick:** EOS-Film

**Fsk:** 25.1.1954, Nr. 7326, 35mm, l:1,37, Agfacolor, 2.225 m, jugendgeeignet, jugendfördernd, feiertagsfrei

**Filmbewertungsstelle:** 17.3.1954, Nr. I298, Prädikat wertvoll

**Uraufführung:** 15.2.1954, Berlin (Marmorhaus); westdeutsche Uraufführung: 12.3.1954, Bonn (Metropol)

**Kopie:** Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, Farbe, 2.090 m (= ca. 76')

**Anmerkung:** 2. Preis auf der 5. Internationalen Kultur- und Dokumentarfilm-Biennale in Venedig, 1954, Dokumentarfilmsektor. Lief 1957 im 4. Jahr als sonntägliche Matinee-Veranstaltung im Berliner Ufa-Pavillon.