

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.)

Filmblatt 10

1999

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.): *Filmblatt 10*, Jg. 4 (1999), Nr. 10.

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>

FILMBLATT 10 - Sommer 1999

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

In dieser Ausgabe dokumentieren wir die letzten Vorstellungen unserer Filmreihe „Wiederentdeckt“, die wir bis Ende 1998 gemeinsam mit dem Zeughauskino und dem Bundesarchiv-Filmarchiv einmal im Monat durchgeführt haben. Bekanntlich ist das Zeughauskino wegen Umbau bis zum Jahr 2002 geschlossen.

Eine Neuregelung der Kostenverordnung des Bundesarchiv-Filmarchivs vom 29. September 1997 läßt noch immer auf sich warten. Da auch eine Übergangsregelung, die zumindest Filmsichtungen zu wissenschaftlichen Zwecken wieder gebührenfrei ermöglichen könnte, bisher nicht getroffen wurde, sind dadurch auch die wissenschaftlichen Arbeitsmöglichkeiten mit Beständen des Archivs weiterhin deutlich eingeschränkt.

Am 22. Oktober 1999 feiert das Deutsche Filminstitut (DIF) in Frankfurt am Main sein 50jähriges Bestehen mit Festreden und einem Filmprogramm mit Schätzen aus dem Filmarchiv. In Zukunft sollen weitere Partnerschaften, zu denen auch solche mit der Wirtschaft gehören, neue wissenschaftliche Projekte ermöglichen. Herzlichen Glückwunsch!

Das FILMBLATT erreicht jetzt über 500 Filmwissenschaftler und entsprechenden Einrichtungen im In- und Ausland. Sie erhalten das FILMBLATT weiterhin kostenlos.

Wir würden uns aber sehr freuen, wenn Sie uns mit DM 20,00 für die Herstellungs- und Vertriebskosten des Jahrgangs 1999 unterstützen könnten. Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag fördern. Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird mit der nächsten Ausgabe zugesandt.

FILMBLATT 1- 8 sind vergriffen.

Wir bedanken uns für die freundliche Unterstützung durch die DEFA-Stiftung, Berlin.

Berlin, den 26. August 1999

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

Stichwort (für eine Spendenbescheinigung): FILMBLATT 1999 (SP)

Stichwort (falls eine Rechnung gewünscht): FILMBLATT 1999 (RE)

Hg. / Red.:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel. / Fax.: 030 - 785 02 82

Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

Picha über alles!

Die fidele Herrenpartie (D 1929, R: Rudolf Walther-Fein)

Wiederentdeckt 69, Zeughauskino, 25. Oktober 1998

In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum

Einführung: Jeanpaul Goergen

„Sechs Akte lustiger Klamauk. Im Mittelpunkt steht eine echt Berliner Himmelfahrt-Herrenpartie, auf der es toll zugeht. Noch toller das Ende dieser Partie. Da gerät nämlich der gute Picha in nicht mehr ganz taktfestem Zustand in eine Schlägerei. Am nächsten Tage kann er sich an nichts mehr erinnern. Auf Grund eines Zeitungsberichts über die erwähnte Keilerei hat er Grund zu der Annahme, daß er von der Polizei gesucht wird, er flüchtet in abenteuerlicher Verkleidung, aber schließlich klärt sich dann doch alles noch in befriedigender Weise auf.“ (-y [d. i. Fritz Olimsky], in: Berliner Börsen-Zeitung, 5. 10. 1929) Der Film arbeitet mit einer Parallelhandlung, die sentimental und doch realitätsgebunden, den Kontrapunkt gibt zu dem ausgelassenen Trieben der Herrenpartierer - bis sich die beiden Handlungsstränge treffen und es am Ende ein dreifaches Happy-End gibt.

Es sind vor allem die Darsteller, die diesem Film ihren Stempel aufdrücken: allen voran Hermann Picha, sonst meist in kleinen Chargenrollen beschäftigt, kann hier in einer Hauptrolle eine wunderbare Karikatur eines Kleinbürgers hinlegen: „Picha hat endlich einmal eine über die Episode hinauswachsende Rolle, er bewährt sich in allen Situationen und Verkleidungen. Picha über alles!“ (Georg Herzberg, in: Film-Kurier 234, 2. 10. 1929) Lydia Potechina gibt den Hausdrachen, Maria Paudler die warmherzige Tochter, Fritz Kampers den selbstgefälligen Friseursgehilfen, Truus van Aalten das naive Lehmädchen, während Walter Rilla als depressiver Student, durch ein Unglück aus der Bahn geworfen, auf die reale Welt der Arbeitslosen und Verzweifelten verweist. Die Kamerarbeit von Guido Seeber und Edoardo Lamberti zaubert gelegentlich eindrucksvolle Einstellungen hin, meist aber ist die Kamera recht statisch und beschränkt sich doch sehr auf tableauartige Einstellungen. Man merkt dem Film stellenweise ein eher bescheidenes Budget an. Die Aafa war auf solche Filme spezialisiert - „Ein richtiger Aafa-Film mit Klamauk und Rührung“, konstatiert dann auch die Deutsche Filmzeitung (3, 17. 1. 1930) -, die sich erfolgreich u.a. nach Großbritannien exportieren ließen.

Es wurde ein echter Berlin-Film, ein Volksstück: deftig, polternd und aufschneidend und doch nicht so gemeint, mit Gefühl und Seeligkeit und kodderschnautzigem Humor. Es gibt viel Wannsee zu sehen (gedreht wurde auch am Havelufer zwischen Gatow und Kladow bei Kilometerstein 6,5), das dunk-

le Berlin an der Friedrichsgracht, das populäre Vergnügungsort Florahallen in der Johann-Georg-Straße in Halensee offenbar als Studiobau. Der ebenfalls nachgebaute Schönheitssalon, das Zentrum des Films, zeigt erstaunlich viele Markenprodukte, u.a. die Werbefigur des „Doktor Unblutig“ - product placement auch damals schon. Der im Film eingesetzte Alt-Berliner Kremser - girlandengeschmückt und mit Passagieren, die im Stil der Herrenpartie verkleidet waren - wurde vor der Uraufführung auf Werbetour durch die westlichen Stadtbezirke geschickt.

1929 war das letzte Jahr des Stummfilms. In Berlin verfügen im Oktober 1929 schon 16 Kinos über eine Tonfilmapparatur. *Die fidele Herrenpartie* verlangt bereits förmlich nach dem Tonfilm, nach Musik, nach Schlagern - der Regisseur behilft sich damit, die ersten Zeilen der jeweils intonierten Lieder aufs Bild zu legen, eine Art Rückgriff auf die „Noto-Filme“ mit eingblendetem Notenband, eine Reminiszenz auch an frühe amerikanische Animationsfilme, die als „Karaoke“-Filme die Noten eines populären Liedes brachten. Wer aber weiß, ob die Kinobesucher wirklich mitsangen?

Überhaupt ist das „Kinoerlebnis“ selbst bisher wenig erforscht: Programmablauf, Pausen, Programm- und Getränkeverkauf, Einsatz von Werbefilmen und Werbedias, Abstand der Sitzreihen, Verhalten des Publikums während der Vorführung usw. Zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Die fidele Herrenpartie* im Oktober 1929 klagte ein Kinobesucher: Warum haben führende Berliner Kinos die Gewohnheit eingeführt, die Wochenschau und gelegentlich auch den Kulturfilm ohne Musik laufen zu lassen? Warum wird in einzelnen Kinos zwischen den Programmteilen nie das Licht eingeschaltet? Zu spät kommende Besucher würden so nie den Saal sehen. Warum sind die Preise für Schokoladenwaren in den westlichen Kinos so hoch? Warum findet man bei pausenloser Vorführung ohne Akteinteilung häufig den sinnlosen Titel „Ende des 1. Aktes“?

Es würde sich lohnen, aus Zuschriften solcher Art, kleinen Hinweisen in den Kritiken oder aus sonstigen Beiträgen der Fachpresse wenigstens annähernd eine Rekonstruktion des Kinoerlebnisses zu versuchen.

Die fidele Herrenpartie (Herren unter sich / Die fidelen Stammtischbrüder)

Regie: Rudolf Walther-Fein / Buch: Franz Rauch / Kamera: Guido Seeber, Edoardo Lamberti / Bauten, Ausstattung: Botho Höfer, Hans Minzloff

Format: 35mm, s/w, stumm, 8 Akte, 2477 Meter, Zensur: B 23580, 26. 9. 1929, Jv.

Uraufführung: 1. 10. 1929, Berlin (Primus-Palast, Potsdamer Straße)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv: 35mm, s/w, 2486,4 m (= 91' bei 24 Bilder/Sekunde)

Zur Kopie: „Grundlage der Restaurierung bildete eine Nitrokopie von 1929 (2306 m, mit den originalen deutschen Zwischentiteln), die das Bundesarchiv im Mai 1991 vom Československý Filmový Ústav-Filmový Archiv in Prag (heute: Národní filmový archiv) getauscht hatte. In der gut erhaltenen Kopie wies der 3. Akt (= Rolle 3) extreme Schicht-

schäden durch Feuchtigkeit auf. Ausgerechnet dieser 3. Akt fehlte in der bereits im Bundesarchiv vorliegenden, aus dem Staatlichen Filmarchiv der DDR stammenden Nitrokopie (1834 m), deren Qualität im übrigen nicht an die Prager Kopie heranreichte.

Im Juni 1995 konnte vom National Film and Television Archive in London eine Nitrokopie der englischen Verleihfassung (Bank Holiday, 2534 m, mit englischen Titeln) ausgeliehen werden. Die englischen Zwischentitel waren dabei durch die deutschen Originaltitel der Prager Kopie zu ersetzen, von denen jeweils ein unbeschädigtes Feld ausgefahren („verlängert“) werden mußte. Im Juli 1997 waren alle Kopierarbeiten abgeschlossen.

Die wiederhergestellte Fassung übertrifft mit 2486 m die Zensur-Länge von 1929 (2477 m). Die unerhebliche Differenz ist auf das Ausfahren der Zwischentitel zurückzuführen.“ (Helmut Regel, Bundesarchiv-Filmarchiv)

Der Teufel! Der Teufel!

Via Mala. Die Straße des Bösen. (D 1943/44, R: Josef von Baky)

**Wiederentdeckt 70, Zeughauskino, 27. November 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Ralf Schenk**

Auf die Frage, welche Filme er gern drehen würde, antwortete Josef von Baky 1959: „Das musikalische Märchen‘ von Béla Balázs und das Tagebuch von Atomphysiker Professor E. Bagge. (Das Leben von zehn Atomwissenschaftlern nach ihrer Gefangennahme bei Kriegsende durch die alliierten Truppen; besonders die Stunde nach dem Abwurf der ersten Atombombe auf Hiroshima!).“ Solche ambitionierten Stoffe hatten in der Bundesrepublik der späten Adenauer-Jahre freilich keine Lobby; an ihrer Stelle realisierte Baky 1961 den Edgar-Wallace-Krimi *Die seltsame Gräfin*. Es wurde seine letzte Arbeit; Baky starb fünf Jahre später in München – und hinterließ ein Œuvre, das es längst wert wäre, wiederentdeckt zu werden.

Der 1902 in Ungarn geborene Regisseur drehte im Dritten Reich eben nicht nur *Münchhausen* (1943) und später nicht nur *Das doppelte Lottchen* (1950), sondern eine Reihe weiterer Filme, die spannende Einblicke in den Geist ihrer Zeit geben: das Heimkehrer-Melodram und Hans-Albers-Vehikel ... *und über uns der Himmel* (1947), die kritisch-pessimistische Remigranten-Studie *Der Ruf* (1949) mit Fritz Kortner, das Gesellschafts- und Zeitpanorama *Hotel Adlon* (1955) oder das bittere Reporter-Melodram *Der Mann, der sich verkaufte* (1959); Geschichten mit Fragezeichen und Widerhaken, trotz mancher Zugeständnisse an den Geschmack von Produzenten und Publikum. Viel mehr als nur gutes Handwerk.

Das betrifft auch jenes Opus, dessen Genesis fast ein ganzes Jahrzehnt umfaßt: *Via Mala* nach dem gleichnamigen, 1934 veröffentlichten Roman des Schweizer Schriftstellers John Knittel. Im September 1941 war das Drehvorhaben für die Verleihsaison 1941/42 bekanntgegeben worden, doch schon im Februar 1942 tauchten die ersten Hindernisse auf: Goebbels stellte den Stoff zurück, weil er „zu düster“ sei. Erst im Juli 1943 begannen die Außenaufnahmen im Ufa-Gelände; im November desselben Jahres war *Via Mala* dann weitgehend abgedreht und wurde im April 1944 im Propagandaministerium abgeliefert. Dort wünschte man Nachdreh und eine erneute Vorlage, die im März 1945 zum endgültigen Verbot innerhalb Deutschlands führte. Fürs Ausland freigegeben, gelangten Kopien in die Schweiz, wo der Film im November 1946 in Zürich uraufgeführt wurde.

Aber auch die DEFA nahm sich, im Zuge der Fertigstellung sogenannter Überläufer-Produktionen, des in Babelsberg vorgefundenen Materials an und brachte im Januar 1948 eine eigene Fassung heraus. Im Februar 1950 wurde der Film schließlich für die Westzonen zugelassen und ab März gezeigt – nunmehr in einer von Baky autorisierten Form. Inwieweit die drei Fassungen identisch sind oder sich – besonders in den Schlussszenen – unterscheiden, bedürfte einer genaueren Untersuchung. Wir zeigten die DEFA-Fassung, die gegenüber anderen überlieferten Schnittlängen rund 370 Meter, also 13 Minuten kürzer ist.

Sieht man *Via Mala* heute, mutet es überhaupt erstaunlich an, daß er am Ende des Dritten Reiches entstehen konnte – und das nicht nur wegen seiner äußeren Düsternis, sondern wegen seines gleichnishaften Inhalts, seines Themas Tyrannenmord, Schuld und Sühne (Drehbuch: Thea von Harbou).

Der von Carl Wery gespielte Sägemüller Jonas Lauret, der Familie und Angestellte quält und nach den Mitbewohnern seines Hauses wie nach Hunden pfeift, tritt als finsterner Diktator ins Bild. Über ihn fallen Sätze wie: „Das ist kein Mensch, das ist ein Vieh“. Er scheint übermächtig: „Er findet mich überall“, sagt die Dienerin Kuni (Renate Mannhardt), „er läßt mich nicht los. Der Teufel, der Teufel.“ Zunächst sieht man nur seine Faust am Türknauf, dann die Hundepeitsche, und immer wieder dröhnen seine schweren Stiefel auf den Dielen und Treppen des Hauses. Auch später, nach seinem plötzlichen Verschwinden, bleibt der Tyrann in den Köpfen stets präsent: „Wiederkommen kann er nicht. Aber er ist immer da. Ich hab' Angst“, erklärt seine Frau (Hildegard Grethe) ein halbes Jahr nach seinem vermutlichen Tod.

Von nun an kreist *Via Mala* um das Thema des Verdrängens und Vergessens. Silvelie (Karin Hardt), die Tochter des Verschwundenen, beschwört ihre Familie: „Ich will, daß die Vergangenheit endlich vergangen ist. Sie hat uns lang genug bedrückt. Macht doch endlich einen dicken Strich darunter.“ Ihren Verlobten, den Amtmann Andreas von Richenau (Viktor Staal), der den Fall

zu untersuchen hat, fleht sie an: „Das Recht wird siegen – und die Menschen werden zugrunde gehen.“ Dem setzt er – ein „Mann von draußen“ – entgegen: „Menschen wie du und ich können nicht leben in einer unsauberen Welt. Wir brauchen Klarheit, sonst gehen wir zugrunde...“ *Via Mala* hält eine Reihe weiterer solcher Schlüsselsätze bereit, deren Direktheit und zugleich Doppelbödigkeit im Deutschland der vierziger Jahre, zwischen „totalem Krieg“ und „Entnazifizierung“, außerordentlich erstaunt und betroffen macht.

Gerade auch das Finale, in dem sich der Schuldige am Tod des Tyrannen zu erkennen gibt und die damit verbundene Runde am Familientisch nehmen sich heute wie eine Parabel auf die Seelenlage des gesamten deutschen Volkes aus. In der DEFA-Schnittfassungen kehrt der Gastwirt Bündner (Karl Kuhlmann), der Mörder des Tyrannen, zur Familie zurück; ihm wird vergeben, weil auch jeder andere der Beteiligten der Mörder gewesen sein konnte. In der westdeutschen Version stürzt sich Bündner nach seinem Geständnis durch einen tödlichen Sprung in die Tiefe.

Die politisch-soziale Dimension dieses Stoffes wurde, soweit mir bekannt, in der zeitgenössischen Kritik nicht wahrgenommen. In der Sowjetischen Besatzungszone, in der *Via Mala* mit immerhin 51 Kopien gestartet wurde, reagierte die Kritik überhaupt nicht auf den „alten“ Film. Westdeutsche Rezensionen ergingen sich dagegen in allgemeinen Lobeshymnen: „erschütternder Realismus“, „erstaunliche Aufnahmen“, „Erlebnis von starker Wucht“, „meisterlicher Wurf“, „ein Kunstwerk eigener Art und Prägung“, „eine Spitzenleistung aller Beteiligten“ und so weiter. „Daß man einmal in Deutschland solche Filme drehte“, zitierte der AKA-Filmverleih aus einer Rezension, „ist beglückend. Vielleicht kommen wir wieder einmal dahin. Irgendwann...“

Niemand indes brachte den Regisseur mit seinem neuesten, erst vor kurzem uraufgeführten Werk *Der Ruf* in Verbindung, mit dem Baky dem deutschen Publikum – auf ganz andere Art und Weise, aber genau so intensiv – einen Spiegel vors Gesicht gehalten hatte.

Via Mala. Die Straße des Bösen.

Produktion: Ufa, 1943/44

1.) Zensur: Februar 1945, 35mm, s/w, 2.900 m (= 106'). Der Film wurde im März 1945 von der Zensur zurückgestellt und nur für das Ausland freigegeben.

Uraufführung: November 1946, Zürich

2.) Sowjetische Militärzensur: vermutlich Ende 1947, 35mm, s/w, 2.539 m (= 93'). Durch die DEFA fertiggestellte Fassung. Anlaufdatum: 16. I. 1948 (Berlin)

3.) Freiwillige Selbstkontrolle, Nr. 946, 17. Februar 1950, 35mm, s/w, 2.904 m (= 106'). Anlaufdatum: März 1950

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv (DEFA-Fassung)

Sinfonie der Segeln

Die letzten Segelschiffe (D 1930, R: Heinrich Hauser)

FilmDokument 13, Kino Arsenal, 9. September 1998

In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und den Freunden der Deutschen Kinemathek

Einführung: Jeanpaul Goergen

Anfang 1930 segelte der Berliner Schriftsteller Heinrich Hauser (1901 - 1955) 110 Tage lang auf der Viermastbark „Pamir“ der Reederei F. Laeisz von Hamburg nach Südamerika. Von dieser Reise brachte er nicht nur den spannenden Reisebericht „Die letzten Segelschiffe“ (Berlin: S. Fischer, 1930), sondern auch eine gleichnamige einstündige Filmreportage mit.

Hauser dokumentiert das alltägliche Leben der Matrosen, ihre harte Arbeit, die immer gleichen Handgriffe, die kleinen Freuden und die Augenblicke der Muße; er heroisiert nicht, auch nicht, als ein heftiger Sturm das Schiff erschüttert. „Hauser ist bis auf die höchsten Mastspitzen geklettert, um die Matrosen bei der Arbeit aufzunehmen. Man sieht ihnen zu, wie sie mit dem Teertopf herumturnen, wie sie in den Rahen hängen und die Segel bergen. Und man begleitet sie auf Deck, wenn sie ihr Ölzeug in der Sonne trocknen, wenn sie sich die Haare schneiden und ihre Stiefel mit Haifischtran einfetten. Höhepunkt dieser herrlichen Filmreportage aber sind die Aufnahmen, die Hauser während des großen Sturms am Cap Horn gemacht hat. Das Flattern der zerrissenen Leinwand, die Sturzseen, die über das Hochdeck brechen, die verummte, tiefende, verbissen weiterarbeitende Mannschaft - das sind Bilder, wie sie kein amerikanischer Regisseur packender und anschaulicher hätte drehen können.“ (Hans Sahl, in: Der Montag Morgen, Berlin, 17. 2. 1931)

Hausers einziger Held ist die „Pamir“ mit ihren dunklen Masten und hellem Segelwerk. Sie bilden auch das Leitmotiv einer Sinfonie, die das Thema der existentiellen Erfahrung dieser Seereise variiert. Das Leben an Bord erscheint als ein seltsames Stadium außerhalb jeder Zeit, als eine Gegenwart ohne Anfang und ohne Ziel.

Aus 5000 Metern Material schnitt Hauser einen etwa einstündigen Film, den er zuerst auch selbst verließ. Diese Fassung hatte keine Zwischentitel und wurde von einem Vortrag begleitet. Bei verschiedenen Aufführungen hielt Kapitän Gottfried Speckmann vom Norddeutschen Lloyd diesen Begleitvortrag. Ab 1931 wurde der Film von der Naturfilm Hubert Schonger unter dem Titel „Die letzten Segelschiffe“ in einer Fassung mit Zwischentiteln sowohl in 35mm als auch in 16mm vertrieben. Eine 1938 von Heinrich Hauser (jetzt: Auerbach, Hessen) zur Neuzensur eingereichte Fassung war wiederum titellos

und wurde von einem Vortrag begleitet. Diese titellosen Fassungen sind nicht erhalten. Die Kulturfilmfassung *Männer, Meer und Stürme. Ein Film von der Romantik und dem Leben an Bord eines Segelschiffes* wurde 1942 vom Oberkommando der Kriegsmarine erstellt. Es handelt sich um eine auf 20 Minuten gekürzte, neumontierte und zum Teil kommentierte Tonfassung des Originalfilms - ohne Hausers Mitwirkung, der 1938 in die USA emigriert war.

Der Kommentar hat größtenteils erklärende Funktion, stellt aber auch das Volkstümliche (die Segelschiffe als „Hüter einer alten Tradition“ und „Wahrer echten Seemannsgeistes“) und das Führerprinzip (die Mannschaft wird „zusammengefaßt und geführt von der Willenskraft des Kapitäns“) heraus. Durch die Neumontage werden jetzt zuerst die Arbeiten und dann erst die Freizeitgestaltung gezeigt - in Hausers Originalfilm war es umgekehrt. Der Sturm steht jetzt auch nicht mehr am Schluß des Films, sondern etwa in der Mitte: er ist nun nicht mehr die eigentliche Bestimmung bzw. Bewährungsprobe des Schiffes, der es sich - mit ungewissem Ausgang - stellen muß, sondern eine Episode, von der von vornherein - das gibt die Musik an - feststeht, daß das Schiff die Elemente besiegen wird: danach läuft das Leben an Bord mit den Reparaturen der Segel normal weiter.

Aus einem künstlerisch gesehenen Essay wurde ein Kulturfilm mit eindeutiger Aussage.

Windjammer und Janmaaten. Die letzten Segelschiffe / Die letzten Segelschiffe. Ein Filmbericht von Heinrich Hauser

Buch / Kamera / Regie: Heinrich Hauser / Produktion: Heinrich Hauser, Berlin, mit Unterstützung der Kunstpflegekommission des Hamburger Senats

1. Zensur: 15. 10. 1930, Jf. (Neuzulassung: 31. 10. 1933), Prüf-Nummer: B 27129

Format: 35mm, s/w, stumm, 4 Akte, 1632 m

2. Zensur: 12. 3. 1938, Jf., Prüf-Nummer: B 47856 (Doppelprüfung)

Format: 35mm, s/w, stumm, 4 Akte, 1634 m

Uraufführung: 29. 8. 1930, Hamburg (Lessing-Theater, Schauburg am Hauptbahnhof, Knopfs Lichtspiele, als: *Die letzten Segelschiffe* im Vorprogramm zu *Die Jugendgeliebte*)

Kopie: Nederlands Filmmuseum, 35mm, s/w, stumm, 1416,2 m (= 52' bei 24 B/Sek.)

Männer, Meer und Stürme. Ein Film von der Romantik und dem Leben an Bord eines Segelschiffes

Produktion und Verleih: Naturfilm Hubert Schonger, Berlin. Hergestellt in Zusammenarbeit mit dem Oberkommando der Kriegsmarine / Kamera: Heinrich Hauser / Schnitt und Bearbeitung: Werner Adomatis / Musik: Ernst Erich Buder / Ton: Heinz Opitz / Herstellungsleitung: Walter Nürnberg

Zensur: 22. 2. 1942, Jf., volksbildend, Prüf-Nummer: B 56587

Format und Länge : 35mm, s/w, Tonfilm 4 Akte, 521 m (20')

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv: 35mm, Ton, 506 Meter = 18' 30"

Der Pfennig muß es bringen Werbefilme für den Spargedanken, 1924 - 1945

**FilmDokument 15, Kino Arsenal, 24. November 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
den Freunden der Deutschen Kinemathek
Einführung: Ralf Forster**

Sparkassenwerbefilme unterscheiden sich von den übrigen Werbefilmen vor allem dadurch, daß sie nicht für schnelles Geldausgeben für bestimmte Produkte werben, sondern für dessen langfristige und verzinsten Anlage bei den Sparkassen. Das führt natürlich zu spezifischen Inhalten und entsprechende Geschichten im Sparkassenwerbefilm. Oft werden die gesellschaftlichen und privaten Vorteile des Sparens nebeneinandergestellt und verzahnt, wie z.B. der Geldkreislauf und die Bekämpfung der Arbeitslosigkeit.

Sparen helfe zudem in Notsituationen, sei sittliche Haltung und Sorge „später“ (z.B. im Alter oder bei Kriegsende) für eine sorgenfreie Existenz. Bei der Sparkasse deponiertes Geld vermehre sich nicht nur durch Zinsen, es sei auch dort - im Gegensatz zum privaten Geldhorten - sicher und krisenfest aufgehoben.

Solchen Argumentationen steht aber die geschichtliche Erfahrung entgegen, denn zwischen 1918 und 1948 wurde die Bevölkerung durch Krisen und Krieg gleich viermal um ihre Einlagen betrogen. Durch seine Spezifik eignete sich der „Spargedanken“ und so auch der Sparkassenwerbefilm explizit für politische Vereinnahmungen, wie bereits Beispiele aus der Weimarer Republik zeigen.

Der erste Sparkassenwerbefilm *Der Pfennig muß es bringen* (1924), gleich nach Bildung eines zentralen Sparkassenverbandes in Deutschland geschaffen, thematisiert sowohl den Vertrauensverlust in das Geld nach der Inflation als auch die nun nötige Sparanstrengung, um die Wirtschaft ohne „Pfund und Dollar“ anzukurbeln. Gleichzeitig wird das private Sparziel einer jungen Familie - das eigene Landhaus - in nahe Zukunft gerückt. Der von Hans Fischerkösen gestaltete Zeichentrickfilm setzt auch gestalterische Akzente, die im Genre fortleben: lustig animierte, vermenschlichte Pfennigstücke mit Armen und Beinen sowie eine Sparbüchse mit Gesicht, die sich sichtbar über jeden Pfennig freut, der in ihren Schlütz springt.

Weltwirtschaftskrise und Massenarbeitslosigkeit nach 1929 verschärften den Argumentationszwang der Sparkassen, daß hinterlegtes Spargeld der Gesellschaft dient (Arbeitslosigkeit bekämpft und Wirtschaft stärkt) und schließlich auf den Sparer individuell positiv zurückwirkt. Neue Kundenkreise, vor allem Arbeiter und Angestellte, sollten so erschlossen werden.

Mit ihrer systemkonformen Sicht auf Wirtschaftszusammenhänge machte sich die Sparkassenwerbung (vermutlich ungewollt) zum Handlanger der NS-Propaganda nach 1933. Das zeigt schon die Geschichte des Films *Taler, Taler, du mußt wandern* (1933), der noch in der Weimarer Republik konzipiert, im Nationalsozialismus weiter eingesetzt und in der Presse als vorbildlich gelobt wurde. Wieder steht der Geldkreislauf im Mittelpunkt der Filmhandlung: diesmal sind es Taler, die „wie eine Abteilung des freiwilligen Arbeitsdienstes an ihre Arbeitsstätten“ marschieren (Deutsche Sparkassen-Zeitung, 53/1933, S. 2) und sich so „segensreich“ ins Wirtschaftsleben einfügen. Der mit erheblichem technischen Aufwand hergestellte kombinierte Real- und Zeichentrickfilm besticht auch durch seine Tondramaturgie - das mit einem Sparkassenwerbetext versehene und von Kindern intonierte Lied „Taler, Taler...“ durchzieht den ganzen Film und bestimmt Schnittrhythmus und Trickgestaltung.

Ähnliche inhaltliche Strukturen - Darstellung des Geldkreislaufs zur Wirtschaftsbelebung - zeigen *Kind und Geld* (1935), ein Kulturwerbefilm für ein jugendliches Publikum (Lehrfilm, Prädikat: „volksbildend“), und *Der rechte Weg* (1937), der erste farbige Sparkassenfilm (Gasparcolor, Zeichentrick: Piper).

Durch dargestellte Kontinuitäten machten sich die nationalsozialistischen Gleichschaltungen im Film- und Werbebereich (z.B. Bildung der Reichsfilmkammer im Propagandaministerium und Schaffung eines Werberates der deutschen Wirtschaft) zunächst kaum im Sparkassenwerbefilm bemerkbar, wenngleich er nun unter dem Slogan stand: „Der Sparpfennig schafft Arbeit und Brot! Geldhamstern ist Sabotage am nationalen Aufbau! Sparen macht frei!“ (Motto des Nationalen Spartages 1933).

Vereinzelt entstanden Werbefilme zur sogenannten Sachwerterhaltung und zu Sammelaktionen, so *Panik durch Ping-Pong* (1938), ein amüsanter, aber inhaltlich etwas fehlstrukturierter farbiger Zeichentrickfilm um einen ausgebrochenen Zooaffen (eine King-Kong-Adaptation), der in der Stadt Unheil und Verwirrung anrichtet. Während sich die Menschen an Vorgärtenzäunen auf der Flucht vor „Ping-Pong“ verletzen, werden Käfig-Gitter als nur für Affen bestimmt dargestellt. Moral: Vorgärten statt Zäune.

Trotz des (noch) meist zivilen Charakters der Sparwerbung in der Phase 1933 - 1939 ist das Sparen im Nationalsozialismus stets in Bezug zu forcierter Rüstung, Kriegsvorbereitung und Kriegsfinanzierung zu sehen. Der Begriff „geräuschlose Kriegsfinanzierung“ faßt den gesetzlich sanktionierten Prozeß des vom Sparer meist unbemerkten Geldtransfers von Privatkonten zum Staat und zur Rüstungsindustrie zusammen. Zunächst konnte diese Verbindung zur Kriegswirtschaft verschleiert werden - die NS-Führung deklarierte bei den Sparern aufgenommene Reichsanleihen als Mittel zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit und für den sozialen Wohnungsbau. Und tatsächlich gab die

gesellschaftliche Situation nach 1933 dieser Argumentation recht: Die Arbeitslosigkeit sank und der allgemeine Wohlstand stieg - Sparräume wurden Wirklichkeit und mit propagandistischem Aufwand herausgestellt (DAF-Urlaubskampagnen mit Reisesparbriefen). Dies bestätigte auch die Glaubwürdigkeit der Sparkassenwerbung und legte den Boden für die Akzeptanz weiterer Sparanstrengungen, die ab 1941 bis zu Aufrufen zum Verzicht auf elementarste Lebensgüter reichte.

Mit dem Motto „Spare bei der Sparkasse - Spare für den Sieg!“ ordneten sich die Sparkassen ab 1940 der Kriegspropaganda unter - Sparen wurde zum gesellschaftlichen Lebensprinzip erhoben, Sparaktionen und Sammelkampagnen forciert (Metallabgabe, Winterhilfswerk, Kohlenklau-Aktion), Rationierungen angewiesen (Punktkarten) und Sondersparformen erfunden und straff organisiert („Eisernes Sparen“). Als Zeichen von Mangelwirtschaft ohne ausreichende Produktdecke entstand - bei weiterhin hohem Verdienst der Bevölkerung - ein problematischer Geldüberhang. Um eine offene Inflation zu verhindern, wurde ein Preisstopp erlassen und die Werbung für das Sparen und gegen Hamstern und Geldhortung verstärkt: Allein 1940 kamen 16 neue Sparkassenfilme heraus, bis Mitte 1944 waren es mehr als 70.

Gib Dein Geld (1940) fordert in scharfem Ton auf, Hamstern und Horten zu unterlassen. Ganz im Sinne der Kriegswirtschaftsordnung vom 3. 9. 1939 fällt ein Gitter vor eine Szene, die einen Mann beim Geldhorten zuhause zeigt; andere Filme warnten im Kommentar vor der Bestrafung bei Geldhortung. In dem als Satire angelegten Streifen *Herr Schnick und Frau Schnack* (1942) wird eine Frau mit Einkaufstaschen und Pelzmantel (Gisela Schlüter) einem Mann (Ludwig Manfred Lommel) gegenübergestellt, der ihren „Unfug“ des Hamsterns zurückweist und mit „Eisernem Sparen“ als bester Geldanlage „für den Sieg“ agitiert. Die Geschlechtsspezifität der Sparkassenwerbung im Zweiten Weltkrieg tritt hier deutlich zu Tage: vornehmlich für ein weibliches Kinopublikum bestimmt, stellte sie die Frauen meist als unerfahrene, aber einsichtige Adressaten der von Männern erteilten Spar-Botschaften dar.

Im Oktober 1941 wurde die klassische Produktwerbung im Kino verboten - ausgenommen blieben die nun kriegswichtigen Spar- und Sparkassenfilme und Erinnerungswerbung, die mit dem Sparen in Verbindung stand.

Das nutzten Firmen natürlich aus, um ihren Namen in der Öffentlichkeit zu halten, unterstützten damit aber offen die nationalsozialistische Propaganda: *Lichte und dunkle Geschichten* (1944) stellt so die Vorzüge der Osram-Lampe im Kontext der „Kohlenklau“-Energiesparaktion dar. Erich Fiedler spricht hier schon von der „Erringung des Friedens“ als Sparziel; die Kriegsmüdigkeit fand auch in der Sparwerbung ihre Entsprechung. *Einmal wird alles vergessen sein* (1943) schlägt dieselben Töne an. In bisweilen melancholischer Formen wird die „Friedensweihnacht“ herbeigesehnt, die aber noch (an der Front und

in der Rüstungsindustrie) „zäh erstritten“ werden muß. Beim Warten hilft, laut Film, der Geschenkgutschein der Sparkassen.

Ist für die Zeit 1940 - 44 zwar eine quantitative Explosion der Sparwerbung zu beobachten, sprechen die produzierten Filme in ihrer Gestaltung eher selbst die Sprache des Mangels und der Not. Der Anteil virtuoso gezeichneter Trickfilme bzw. von Realfilmen mit einer schlüssigen pointierten Handlung ging stark zurück. Diese ästhetische Armut versuchte man durch den Einsatz bekannter Schauspieler (meist des komischen Genres) auszugleichen. Der stark gealterte Karl Valentin präsentierte sich so zusammen mit Lisl Karstadt in *Selbst Valentin macht mit* (1942) als fleißiger Sparer. Gustav Waldau, Ludwig Schmitz, Leo Peukert und Leo Slezak wirkten in ähnlicher Weise.

Sparkassenfilme gehörten zu den letzten vor der deutschen Kapitulation im Kino eingesetzten Filmprogrammen. Sie blieben von den Maßnahmen zum „totalen Krieg“ ausgenommen und mußten weiter vorgeführt werden. Für das Weihnachtsfest 1944 erging die Aufforderung, u.a. den Streifen *Einmal wird alles vergessen sein*, kostenlos zu zeigen (Film-Nachrichten, 18. 11. 1944).

Bleibt hinzuzufügen, daß die bis 1944 auf die Rekordhöhe von 95 Mrd. RM gestiegenen Spareinlagen (sie lagen 1940 noch bei rund 27 Mrd. RM) mit der Währungsreform vom 20./21. Juni 1948 entwertet und die Reichsmark im Verhältnis 1000 : 25 umgetauscht wurde. Die Bevölkerung hatte durch den nationalsozialistischen Krieg ihre Spargelder verloren.

Alle Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

Der Kino als Berater

Produktion: Vaterländischer Filmvertrieb Julius Pinschewer

Format: 35mm, s/w, stumm, 40 m; Zensur: Februar 1918, Berliner Film-Zensur: 41549

Werbefilm für die 8. Krieganleihe (Zeichentrick und Real)

Der Pfennig muß es bringen

Produktion: Werbefilm GmbH, Berlin / Produzent: Julius Pinschewer / Zeichentrick: Hans Fischerkösen

Format: 35mm, s/w, stumm, 77 m; Zensur: 13. 11. 1924, B 9333

Werbefilm für die Sparkasse (Zeichentrick)

Durch Schaden wird man klug

Produktion: Kraska-Film / Zeichentrick: Arthur Kraska

Format: 35mm, s/w, stumm, 70 m; Zensur: 13. 12. 1926, B 14436

Werbefilm für die Girokasse (Zeichentrick)

Kopie: 35mm, s/w, stumm, 62 m

Taler, Taler, Du mußt wandern

Produktion: Pinschewer-Film AG, Berlin / Produzent: Julius Pinschewer

Format: 35mm, s/w, Ton, 77 m; Zensur: 16. 3. 1933, B 33476 / Doppelprüfung: 23. 1. 1934, B 35525

Werbefilm für die Sparkasse der Stadt Berlin (Zeichentrick und Real)

Kind und Geld

Produktion: Puchstein-Kulturfilm GmbH / Regie: Helene Lange, Fritz Puchstein / Musik: Giuseppe Becce (nach der pastoralen Sinfonie von Ludwig van Beethoven)
Format: 35mm, s/w, Ton, 368 m; Zensur: 21. 11. 1935, B 40723
Werbefilm für die Sparkasse, insbesondere das Schulsparen (Real)

Der rechte Weg

Produktion: Döring-Film KG / Zeichentrick: Piper / Musik: Rudolf Perak
Format: 35mm, Farbe, Ton, 70 m; Zensur: 4. 3. 1937, B 44915
Werbefilm für die Sparkasse (Zeichentrick)

Panik durch Ping-Pong

Produktion: Epoche-Gasparcolor GmbH im Auftrag der Deutschen Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH (DFG) / Manuskript: Hans Thyssen / Musik: Kurt Drabek / Sprecher: Kurt Mühlhardt / Zeichentrick: Walter Born
Format: 35mm, Farbe, Ton, 120 m; Zensur: 15. 9. 1938, B 48989
Werbefilm für Metallabgabe (Zeichentrick)
Kopie: 35mm, Farbe, Ton, 113 m

Gib Dein Geld

Produktion: Boehner-Film
Format: 35mm, s/w, Ton, 20 m; Zensur: 3. 5. 1940, B 53706
Werbefilm für die Sparkasse (Real und Zeichentrick)

Herr Schnick und Frau Schnack

Produktion: Tiller-Film / Manuskript: Werner Plücker / Darsteller: Gisela Schlüter und Ludwig Manfred Lommel
Format: 35mm, s/w, Ton, 69 m; Zensur: 20. 2. 1942, B 56772
Werbefilm für die Sparkasse („Eisernes Sparen“) (Real)

Kraftfahrzeug im Mäusebauch

Produktion: Tiller-Film
Format: 35mm, Farbe, Ton, 47 m; Zensur: 23. 9. 1942, B 57637
Werbefilm für die Sparkasse (Puppentrick)
Kopie: 35mm, Farbe, Ton, 40m

Selbst Valentin macht mit

Produktion: Tiller-Film / Darsteller: Lisl Karstadt, Karl Valentin
Format: 35mm, s/w, Ton, 77 m; Zensur: 13. 10. 1942, B 57681
Werbefilm für die Sparkasse Dresden (Real)

Einmal wird alles vergessen sein

Produktion: Tiller-Film / Manuskript: W.E. Hilscher / Regie: A. Ullmann
Format: s/w, Ton, 68 m; Zensur: 3. 12. 1943, B 59693
Werbefilm für die Sparkasse (Geschenkgutschein) (Real)

Lichte und dunkle Geschichten

Produktion: Ufa / Darsteller: Erich Fiedler
Format: 35 mm, s/w, Ton, 102 m; Zensur: 21. 1. 1944, B 59840
Werbefilm für die „Kohlenklau“-Aktion (Real)

Die Vogelhochzeit

Produktion: Boehner-Film / Zeichentrick: Kurt Stordel

Format: 35mm, s/w, Ton, 78 m; Zensur: 2. 6. 1944, B 60280

Werbefilm für die Sparkasse

Kopie: 35 mm, s/w, Ton, 70 m (Zeichentrick)

Die Leuchtkraft der Ziege Vier Filme von Jochen Krauß

FilmDokument 16, Kino Arsenal, 11. 12. 1998

**In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
den Freunden der Deutschen Kinemathek**

Einführung: Ralf Schenk

Mitte der siebziger Jahre lernte der Dokumentarist Jochen Krauß in Thüringen einen alten Mann kennen, der die Geschichten seiner Heimat und ihrer Menschen wie kein anderer zu reflektieren vermochte. Ein Original, immer den Schalk im Nacken, vom Hundertsten ins Tausendste schweifend. Seine Legenden, oft mit grotesken Pointen versehen, handelten von Leben und Tod, Krieg und Frieden, Liebe und Haß. In *Bruno Greiner-Petter, genannt „der Bimmel“* (1976) ließ Krauß ihn einfach nur reden. Die Kamera begleitete ihn auf den Wanderungen durch sein Heimatdorf, bei Gesprächen in der Küche oder in der Werkstatt, wo er mit Frau und Tochter Christbaumschmuck fertigte. Bruno Greiner-Petter wurde zu einer Schlüsselfigur im Werk des Regisseurs: „Ein Mensch, der mich motiviert hat, mehr Mut zu haben. Mut, sich zu sich selbst zu bekennen. Zur eigenen Art, die Welt zu sehen.“

Krauß, von 1969 bis 1990 im DEFA-Dokumentarfilmstudio angestellt und seitdem freier Mitarbeiter vor allem für ARD und ZDF, forscht konsequent nach Freiräumen abseits der „großen“ Themen; er orientiert sich an der vermeintlichen Peripherie; sein Blick gilt Menschen „am Rande“: jenen Stillen, Unscheinbaren, die nie in die Schlagzeilen drängen. Für Krauß sind gerade sie Quelle von Kunst- und Lebenserfahrung. Mit ihnen erfüllt sich, was er bereits in seinem Debütfilm *Schmetterling* (1976) gleichnishaft beschrieben hatte: Hier beobachtete er eine Kindergartengruppe, die auf einer Lichtung Raupen sammelt, sie füttert und deren Metamorphose zu Schmetterlingen verfolgt. Als die Tiere ihren Kokon abstreifen und ihre „innere“ Schönheit entfalten, suggeriert auch die Kreisbewegung der Kamera ein Erheben in die Lüfte. Die Enge des Städtchens wird aufgebrochen, die Perspektive ist plötzlich weit und frei. So wie der Schüler Jens, den Krauß in *Jens, die Reizzwecke* (1988) vorstellt: die Annäherung an einen hyperaktiven Jungen, der sich lie-

ber in den Abrißvierteln seiner Heimatstadt Gera als in deren Neubausiedlungen aufhält.

Von Anfang an suchte Jochen Krauß nach ungewöhnlichen Formen, einer unverbrauchten Stilistik. Der konventionelle Bericht interessierte ihn nie; er verknüpfte statt dessen Dokumentares mit Inszeniertem, Reportage mit Essay, Alltagskizze mit philosophischer Überhöhung. *Die Geburt der Königin* (1984) etwa vermittelte jungen DDR-Zuschauern, die weitgehend einer atheistischen Erziehung ausgesetzt waren und das Innere von Kirchen oft nur vom Hörensagen kannten, die Bekanntschaft mit der „Königin der Instrumente“, der Orgel. Krauß, selbst passionierter Organist, läßt in der Ouvertüre des Films Bilder zahlreicher historischer Orgeln in Dorf- und Stadtkirchen Thüringens oder Sachsens Revue passieren, um sich danach, ohne Kommentar, in die Klangwelt des Orgelbaus hineinzubegeben: vom Zuschneiden des Holzes in einem Sägewerk über das Herstellen der Orgelpfeifen bis zum Erklängen einer Fantasie von Bach.

Ein Jahr später, in *Des-Ce-Es-De*, porträtierte Krauß einen Keramiker, der sich im Dachzimmer seines verwinkelten Fachwerkhauses eine eigene Keramikorgel baut und, auf der Suche nach dem „wirklichen Klang“, das für ihn größte Thema der Musik „b-a-c-h“ intoniert. Wie viele seiner Filme beginnt Krauß diese Arbeit mit dem Motiv eines durch die Landschaft rollenden Zuges: Es ist wie eine Reise in ein fernes Land, ein Land der Märchen und Legenden, in dem jeder Mensch etwas ganz Besonderes ist und seine Individualität entfalten und ausleben kann.

Eine Lokomotive, allerdings ohne Wagen, eröffnet auch Kraußers opus magnum *Leuchtkraft der Ziege – eine Naturerscheinung* (1988). Wie dieses Bild hält sich der gesamte Film offen für Interpretationen; er ist eine cinéastische Verbeugung vor Christian Morgenstern und Ernst Jandl. Ohne dem genehmigten Drehbuch zu folgen, verband Krauß Partikel der in einem thüringischen Dorf vorgefundenen Realität zu einem Reigen des Skurrilen und Absurden: Eine Kindergartengruppe, die mal von links nach rechts, mal von rechts nach links durchs Bild zieht und einen immer wiederkehrenden Reim singt, Signal für Gleichmaß und Stillstand trotz Bewegung. Ein Streckenläufer, der die Gleise prüft und dabei merkwürdige Verse murmelt. Amateure, die eine wüste Entführungsstory in Stummfilmmanier drehen. Und ein junger Schmalfilmer, der das Team dabei beobachtet.

Einmal gleiten der Junge und der Amateur-Regisseur in einer Windwanne übers Feld, wobei sich folgendes Gespräch entspinnt: „Glaubst du, daß dieses Interview für uns beide gefährlich werden könnte?“ – „Ja, sehr.“ – „Glaubst Du, daß dieser Spaß von allen Leuten verstanden wird?“ – „Nein.“ Solche Texte mußten in DDR-Abnahmeprozeduren, bei denen vor allem auf politische Opportunität und verbale Eindeutigkeit Wert gelegt wurde, auf äußer-

stes Mißtrauen stoßen. Machte sich hier ein Regisseur über den sozialistischen Realismus lustig? Später bezeichnete Kraußler den Film und seine Anfangsworte – „Ist es oder ist es nicht / Ist es Täuschung“ – als „Antwort auf den Realismus überhaupt“: „Es ist nicht sicher, was ich sehe, und es ist nicht sicher, wie ich es interpretiere, es hat auf keinen Fall Wahrheit in dem Sinne, wie man Wahrheit definiert.“

Dem Vater des jungen Interviewers aus *Leuchtkraft der Ziege*, dem Maler und Bildhauer Horst Sakulowski, begegnet man noch in zwei anderen Arbeiten Kraußlers. In *Bilder einer Ausstellung* (1988) werden seine und die phantasievollen Installationen von vier Freunden vorgestellt, wobei die Dramaturgie des Films die biblische Schöpfungsgeschichte paraphrasiert: Die Künstler klauben Autoteile, alte Schaufensterpuppen, Uhren und Fahrradgestelle von einer Müllhalde und basteln daraus neue, originäre Gegenstände – etwa das „Erste Fahrrad der Welt“, das von Sakulowski so beschrieben wird: „Die Leuchtkraft der Vorderradspeichen steht in umgekehrtem Verhältnis zur Schweigepflicht des Sattels, allerdings nur während der Fahrt.“

In *Wind sei stark* (1990) ist Sakulowski dann einer von drei Männern, die sich dem Bau von Windrädern verschrieben haben. Das Tüfteln und Basteln als Ausdruck von innerer Freiheit, als Akt des Widerstands gegen die Belastungen der Zeit, als Lebenshilfe. Am Schluß des Films erhebt sich ein Windrad mitsamt dem Turm, an dem es befestigt ist, wie von magischen Kräften gehoben in die Lüfte. Alles ist möglich.

Auch nach dem Ende der DEFA blieben Kraußlers Helden eigenwillig. In *Der Gordische Knoten* (1991) porträtierte er Mitglieder einer Ost-Berliner Theatergruppe, die schon zu DDR-Zeiten alten Formen entgleiten wollten, ohne Intendant und Regisseur arbeiteten, immer auf der Spur der eigenen Persönlichkeit.

In *Tisa und Jens-Peter* (1994) skizzierte er die ungewöhnliche Freundschaft eines jungen Malers und Polizistensohnes aus der DDR und einer westdeutschen Ordensschwester: erneut ein Gleichnis über die Schmerzen und das Glück der Selbstfindung.

Freiheit ist ein anderes Wort (1998), ein Film zum Reformationstag, setzt diese thematische Linie fort und stellt zwei Menschen vor, die wiederum schnell mit dem Stigma Außenseiter oder Sonderling versehen werden könnten. Beide wuchsen in atheistischen DDR-Familien auf und sahen sich plötzlich mit spirituellen Erfahrungen konfrontiert. Kraußler läßt sie darüber nachdenken, folgt ihnen an ihre neuen Ufer: Der Mann etwa legte die Mönchskette der Franziskaner an und kümmert sich, in einem Bauernhof nahe Berlin, um Obdachlose, Alkoholabhängige, Einsame. *Cinquillo Cubano* (1998) schließlich entwirft das Fresko einer weit verzweigten kubanischen Musikantenfamilie und ein ungeschminktes Bild des heutigen Kuba.

Mit solchen Filmen stellt sich Jochen Krauß gegen das Gefällige, Opportune, das schnelle politische Urteil, den reißerischen Duktus. Er hat sich seine Unabhängigkeit bewahrt, ist jener freundliche Idealist und Mahner geblieben, dessen christlich geprägter Wertekanon sich selbst in kleinen Auftragsarbeiten fürs Fernsehen widerspiegelt.

Bruno Greiner-Petter, genannt „der Bimmel“ (Arbeitstitel: „Wunderhorn“)

DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Bereich Fernsehen Berlin, AG Kinder- und Jugendfilm, 1976 / Regie: Jochen Krauß / Buch: Jochen Krauß, Heiner Sylvester / Kamera: Heiner Sylvester / Dramaturgie: Evelyn Wittmann / Schnitt: Petra Günterberg
Format: 35mm, Farbe, 1026 m (= 38')
Uraufführung: 31. 12. 1979 (sic!)
Kopie: Deutsches Rundfunk-Archiv

Des-Ce-Es-De (Arbeitstitel: „Bach“)

DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Gruppe defa kinobox, 1985 / Buch und Regie: Jochen Krauß / Kamera: Rainer Schulz / Redaktion: Christiane Hein / Musik: Johann Sebastian Bach, Kristian Körting m/ Schnitt: Angelika Arnold
Format: 35mm, Farbe, 289 m (= 10'), Prädikat: „wertvoll“
Uraufführung: 27. 9. 1985
Kopie: Progress Film-Verleih

Bilder einer Ausstellung (Arbeitstitel: „Humorausstellung“)

DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Gruppe defa kinobox, 1988 / Buch und Regie: Jochen Krauß / Kamera: Rainer Schulz / Schnitt: Jutta Nikolowa
Format: 35mm, Farbe, 194 m (= 8'), Prädikat: „wertvoll“
Uraufführung: 4. 8. 1989
Kopie: Progress Film-Verleih

Jens, die Reizzwecke (Arbeitstitel: „Kinderspiele“)

DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Produktionsgruppe Kinderfilm, 1988 / Buch und Regie: Jochen Krauß / Kamera: Jürgen Rudow / Redaktion: Evelyn Wittmann / Schnitt: Rita Blach
Format: 35mm, Farbe, 808 m (= 29'), Prädikat: „wertvoll“
Uraufführung: 29. 1. 1989
Kopie: Deutsches Rundfunk-Archiv

Leuchtkraft der Ziege - eine Naturerscheinung (Arbeitstitel: „Premiere“)

DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Produktionsgruppe Kinderfilm, 1987 / Buch und Regie: Jochen Krauß / Dramaturgie: Evelyn Wittmann / Kamera: Christian Lehmann / Musik: Gruppe Heureka / Schnitt: Angelika Arnold, Angela Wendt
Format: 35mm, Farbe und s/w, 525 m (= 19')
Uraufführung: 10. 6. 1988

CineGraph Babelsberg: Sonderveranstaltungen

Filme zur Novemberrevolution, Berlin 1918/19

In Zusammenarbeit mit der Kinemathek Hamburg und dem Zeughauskino.
Kommunales Kino Metropolis, 30. November 1998, Zeughauskino, 1. und 4. - 6.
Dezember 1998.

Einführungen: Jeanpaul Goergen

Nach einer Idee von Heiner Roß versammelte dieses Programm zum 80. Jahrestag der Novemberrevolution ein breites Spektrum an Filmen, mit dem Schwerpunkt auf den berliner Ereignissen: zeitgenössische Wochenschauen und Dokumentarfilme sowie Spielfilme, die sich auf die revolutionären Ereignisse beziehen, Spielfilme, die zur Jahreswende 1918/19 in die Kinos kamen sowie spätere Dokumentar- und Spielfilme zum Thema.

Das Bundesarchiv-Filmarchiv hat dankenswerterweise einige seltene Wochenschauen gesichert und in 35mm-Vorführcopien bereitgestellt.

Eine detaillierte Studie aller erhaltenen Wochenschauen und Dokumentarfilme zu den Revolutionstagen 1918/19 in Berlin ist geplant.

Folkets Ven (Söhne des Volkes)

Dänemark 1918, P: Nordisk Films, R: Holger-Madsen, B: Sophus Michaelis, Ole Olsen, K: L. Larsen, D: Gunnar Tolnaes, Svend Kornbeck, Holger-Madsen. Deutsche Erstausführung unter dem Titel *Söhne des Volkes*: 21. 11. 1918

Kopie: Det Danske Filmmuseum, 35mm, s/w, stumm, 2109 m, 102' (dänische Titel; Simultanübersetzung nach den deutschen Zwischentitel: Bundesarchiv, Zentralstelle für Auslandsdienst R 901 / 941, Bl. 271 - 278, unvollständig. Die fehlenden Titel wurden aus dem Dänischen übersetzt.)

Fräulein Piccolo

D 1914/15, R: Franz Hofer, D: Dorrit Weixler; 1918 neu zugelassen
Kopie: Stiftung Deutsche Kinemathek, 35mm, s/w, stumm, 747 m, 36'

Die blaue Laterne

D 1918, R: Rudolf Biebrach, D: Henny Porten, UA: 29. 11. 1918, Berlin: Mozart-Saal
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, 1186 m, 58'

Meyer aus Berlin

D 1918, R und D: Ernst Lubitsch, UA: 17. 1. 1919
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, 50' (niederländische Titel)

„Philipp Scheidemann: Ansprache an Arbeiter und Soldaten“

Schallplatte: Autophon Nr. 37, 3' 50“

Kopie: Deutsches Rundfunk-Archiv, Frankfurt am Main

Messter-Woche Nr. 48, 1918

P: Messter-Film, Berlin, Zensur: Nr. 42601, zwischen dem 20. 11. und 7. 12. 1918

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, 177 m, 9'

Messter-Woche Nr. 52, 1918

P: Messter-Film, Berlin, zwischen dem 21. und 28. 12. 1918

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, 122 m, 6' (unvollständig)

Aus den Revolutionstagen in Berlin. Die friedliche Umwälzung

P: Messter-Film, Berlin, 1918/19

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, ca. 180 m

Stürmische Tage in Berlin

D 1919, P: Deulig, Zensur: Nr. 42793, vor dem 15. 2. 1919

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, ca. 224 m

Revolution 1918 in Berlin (Archivtitel)

Kompilation von Originalaufnahmen aus der Tagen der Novemberrevolution in Berlin, die vermutlich für den Reichsparteitagsfilm 1939 (*Jahre der Entscheidung*) angefertigt wurde. Der Film enthält vier kurze Tonfragmente. Die beiden ersten Einstellungen stammen nicht von 1918/19, sondern von einer KPD-Demonstration im Berliner Lustgarten, bei der die Freilassung des 1921 verhafteten Max Hoelz gefordert wird.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, Ton, 36,4 m

Anna Müller-Lincke kandidiert

D 1919, D: Anna Müller-Lincke

Kopie: Filmmuseum München, 35mm, s/w, stumm, 298 m

Der letzte Untertan

D 1919, R: Max Maschke, D: Hermann Vallentin

Kopie: Deutsches Historisches Museum, 35mm, viragiert, stumm, 1309 m, 63' bei 18 B/Sek

Uns mahnt ein November

DDR 1958, R: Peter Ulbrich, DB: Fritz Gebhardt, Peter Ulrich, P: VEB DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, Ton, 45'

Die Weimarer Republik von 1918 - 1925

BRD 1963, R: Wolfgang Kiepenheuer, Kommentar: Dr. Gerhard Zwoch, P: Ikaros-Film Wolfgang Kiepenheuer, Berlin

Kopie: Landesmedienzentrum Hamburg, 16mm, s/w, Ton, 18'

sowie:

Das Lied der Matrosen (DDR 1958, R: Kurt Maetzig) und *Rosa Luxemburg* (BRD 1985, R: Margarethe von Trotta).

Energie aus Licht und Schatten Deutsche Filme der 20er Jahre

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, dem Filmmuseum München und der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden
Kino Arsenal, I. - 9. März 1999

In der Filmgeschichte markiert der deutsche Stummfilm der 20er Jahre einen Höhepunkt der ästhetischen Konzentration an visueller Energie und emotionaler Intensität: das freie Spiel von Licht und Schatten, Hell und Dunkel, die extreme Präsenz der Gesichter, die ausgefeilte Architektur der Blicke und Schwingungen des Dekors. die dichte Textur aus Kostümen und Bewegungen entfaltet einen einzigartigen Erfahrungsraum, dessen Rekonstruktion sich diese Reihe zum Ziel setzte, indem sie selten gespielte Filme der 20er Jahre in teils neu restaurierten, teils erst jüngst verfügbar gewordenen 35mm-Kopien zur Aufführung brachte. Einführungen: Jürgen Kasten, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel.

Algol

D 1920, R: Hans Werckmeister

Kopie: Filmmuseum München, 35 mm, s/w, stumm; 2050 m, 94' bei 20 B/Sek

Anna Boleyn

D 1921, R: Ernst Lubitsch

Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden, 35 mm, s/w, stumm, 2676 m, 117' bei 20 B/Sek. Uraufführung der rekonstruierten Fassung: 19. 3. 1998, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt. Zur Rekonstruktion siehe FILMBLATT 6 / Winter 1997.

Vanina

D 1922, R: Arthur von Gerlach

Kopie: Filmmuseum München, 35 mm, viragiert, stumm, 1552 m, 56' bei 18 B/Sek

Schatten

D 1923, R: Arthur Robison

Kopie: Deutsches Filminstitut, DIF, 16 mm, 684 m [entspricht 1710 m einer 35 mm-Kopie], 84' bei 18 B/Sek. Die restaurierte Fassung von *Schatten* stand nicht zur Verfügung. Zur Rekonstruktion siehe Enno Patalas: Drei Schattenfiguren, in: Filmgeschichte, Berlin, Nr. 13, Juni 1999, S. 49 - 53.

Gefahren der Brautzeit

D 1929, R: Fred Sauer

Kopie: Stiftung Deutsche Kinemathek, restaurierte Fassung, 35 mm, s/w, stumm, 2147 m, 78' bei 18 B/Sek

Russische Film-Emigration in Deutschland

**In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, dem Bundesarchiv/Filmarchiv und der Stiftung Deutsche Kinemathek
Kino Arsenal, 12. - 17. April 1999**

Die Begnung mit dem westeuropäischen Kino führte die russischen Film-Emigranten zur ‚Verschmelzung‘ ebenso wie zur vielleicht versteckten Opposition. Rückkehr und Aufbruchphantasien, Schnellebigkeit und Vagabundenexistenz behaupten hier, in der Spanne zwischen dem Versuch, Verlorenes zu konservieren, und dem Wunsch, das Neue zu erobern, ihren Platz. Einführungen: Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Martin Koerber, Claudia Lenssen, Michael Wedel.

Das Lied vom Leben

D 1931, R: Alexis Granowsky

Kopie: Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, 35mm, s/w, Ton, 1516 m, 56'. Die 1994 erworbene Kopie geht auf Material des Bundesarchiv-Filmarchivs zurück, das 1962 von Gosfilmofond ins Staatliche Filmarchiv der DDR kam.

Aufruhr des Blutes

D 1929, R: Victor Trivas

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35 mm, s/w, 2105 m, 20 B/Sek. Ausgangsmaterial war eine Nitrokopie, die das Bundesarchiv-Filmarchiv Koblenz 1987 aus den Händen eines Privatmannes erworben hat, der angab, sich die Kopie in der DDR beschafft zu haben. Die Umkopierung erfolgte Anfang 1989, das Dup-Negativ wurde in Koblenz, das Lavendel und die Vorführkopie anschließend bei der IFU in Remagen hergestellt.

Erstaufführung der gesicherten Kopie: 12. Mai 1994, Berlin (Zeughaus-Kino, interne Vorführung: Die russische Film-Emigration der Zwanziger Jahre - Vorkongreß. Eine Veranstaltung von CineGraph und Bundesarchiv-Filmarchiv)

Der weiße Teufel

D 1929, R: Alexander Wolkoff

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35 mm, s/w, stumm, 2879 m, 105', 24 B/Sek

Der lebende Leichnam

D/SU 1929, R: Fedor Ozep

Kopie: Stiftung Deutsche Kinemathek, 35 mm, s/w, stumm, 3004 m, 119', 22 B/Sek. Originalmusik von Werner Schmidt-Boelcke, rekonstruiert von Frank Strobel in Zusammenarbeit mit Raimund Rosenberger, eingespielt vom Orchester des Westdeutschen Rundfunks unter der Leitung von Kurt Graunke, aufgenommen in Berlin, November 1988.

Schloß Vogelöd

D 1921, R: F.W. Murnau

Kopie: Deutsches Filminstitut, DIF, 35 mm, s/w, stumm, 1553 m, 75', 18 B/Sek

Leo Haas und der Film Politische Satire „in einer harten, ironischen Weise“

von Jens Thiel und Ralf Forster

Der Zeichner und Karikaturist Leo Haas (1901 - 1983) ist vor allem als einer der „Maler von Theresienstadt“ und durch seine Arbeiten für die DDR-Satirezeitschrift „Eulenspiegel“ bekannt geworden. Von 1939 bis 1945 war er in nationalsozialistischen Konzentrationslagern eingekerkert. Die einschneidenden KZ-Erlebnisse, von Haas in unzähligen erschütternden Zeichnungen festgehalten, haben seine antifaschistische und kommunistische Überzeugung gefestigt. In diesem Kontext sind auch Arbeiten für den Film zu sehen, die vornehmlich ab 1957 für den Deutschen Fernsehfunk (DFF) - das Fernsehen in der DDR - entstanden und die hier erstmals wissenschaftlich ausgewertet werden.

Leo Haas wird 1901 im mährischen Troppau (heute Opava, CSR) geboren. Nach einer Gymnasialausbildung studiert er zunächst ab 1919 an der Kunstakademie Karlsruhe Malerei. Hier freundet er sich mit Karl Hubbuch an, der ihn nachhaltig beeinflusst. Durch Hubbuch und dessen Lehrer Walter Conz macht sich Haas vor allem mit graphischen Techniken vertraut, die später zu seinen wichtigsten Ausdrucksmitteln werden. Ab 1921 ist er zunächst im Atelier von Emil Orlik und später bei Willi Jaeckel in Berlin tätig. Nach Aufenthalt in Südfrankreich, Paris und Wien kehrt Haas 1926 in seine Heimatstadt zurück und richtet sich ein Atelier ein, wo neben Porträts auch Bühnenbilder und Theaterdekorationen für das Schlesische Theater Opava entstehen.

Politisch engagiert, als „Kulturbolschewist“ angegriffen und als Jude ohnehin Verfolgungen ausgesetzt, muß Leo Haas 1938 im Zuge des Münchner Abkommens Opava verlassen und wird 1939 in Ostrava festgenommen. Es beginnt ein Leidensweg durch die deutschen Konzentrationslager. Nach dem Lager Nisko und kurzer Zeit in Freiheit folgen ab 1942 Theresienstadt, Auschwitz, Sachsenhausen, Mauthausen und Ebensee. In Theresienstadt entstehen unter Lebensgefahr seine berühmten Zeichnungen, die den Lageralltag eindringlich dokumentieren. (Leo Haas: Die Affäre der Theresienstädter Maler, in: Bildende Kunst 4/1974, S. 201 - 205) In Auschwitz dagegen rettet ihm sein künstlerisches Talent das Leben. Leo Haas wird für ein Spezialkommando ausgewählt und wie z.B. auch Peter Edel und Adolf Burger in der Fälscherwerkstatt Sachsenhausen eingesetzt. (Adolf Burger: Des Teufels Werkstatt. Im Fälscherkommando des KZ Sachsenhausen, Berlin 1985 und Ders.: Unternehmen Bernhard. Die Fälscherwerkstatt im KZ Sachsenhausen, Berlin 1992)

Ab 1945 arbeitet Leo Haas als freier Graphiker in Prag; Presse-Karikaturen für die „Rudé Právo“ und das Satiremagazin „Dikobraz“ entstehen. Nach sei-

ner Übersiedlung in die DDR 1955 ist er hauptsächlich für den zu dieser Zeit von Walter Heynowski geleiteten „Eulenspiegel“ sowie für andere Zeitschriften tätig. Seine zahlreichen politischen Karikaturen dieser Zeit sind von bisiger Schärfe und wirken oft einseitig und überzogen, sollten aber vor dem Hintergrund seiner konkreten Lebenserfahrungen gesehen werden. Es war politische Satire „in einer harten, ironischen Weise“ (Bitterfeld und die Probleme des Realismus. Gespräch mit dem Karikaturisten Leo Haas, in: Bildende Kunst 5/1964, S. 237), die jedoch nicht mehr die künstlerische Qualität und Eindringlichkeit seiner früheren Arbeiten erreicht. Leo Haas stirbt 1983 in Berlin. (Die biographischen Angaben folgen Wolf H. Wagner: Der Hölle entronnen. Stationen eines Lebens. Eine Biographie des Malers und Graphikers Leo Haas, Berlin 1987, und Klaus-Dieter Schönewerk: Vom Leid nicht gebrochen - gestärkt und gereift im politischen Tageskampf, in: Bildende Kunst 3/1976, S. 144 - 147)

Wie zuvor schon andere Pressezeichner und Karikaturisten (so Paul Simmel und Walter Trier) entdeckte auch Leo Haas das Medium Film für seine Arbeit. Er zeigte sich von der Möglichkeit fasziniert, Satirezeichnungen zu bewegen und zu verlebendigen.

Doch erst ab 1957 bot sich ihm beim DFF die Gelegenheit, diese Ideen umzusetzen. Bis dahin waren seine Kontakte zum Film eher sporadisch. Eine kurze Freundschaft verband ihn in seiner Wiener Zeit (1924 - 26) mit dem damals noch unbekanntem Billy Wilder. In seinem Atelier in Opava (Troppau) schuf er Auftragsarbeiten für Theater und Kinos - so 1927 ein Plakat für den Spielfilm *Insel der Träume* (1925, R: Paul Ludwig Stein). Die Gestaltung entspricht ganz den ästhetischen Mustern herkömmlicher Kinoplakate der 20er Jahre und läßt noch nichts von seiner künstlerischer Handschrift erkennen.

Zugang zu Film- und Fernsehfilm fand Leo Haas ab 1957 durch den später renommierten Dokumentarfilmregisseur Walter Heynowski, den er beim „Eulenspiegel“ kennengelernt hatte und der inzwischen zum DFF nach Berlin-Adlershof gewechselt war. In der Zeit des Kalten Krieges versuchte das staatliche DDR-Fernsehen, ideologische Vorgaben - auf ein breites, auch westdeutsches, Publikum zielend - fernsehgerecht umzusetzen. Mit der Fernsehkarikatur entstand ein bis dato kaum entwickeltes Genre, in dem politische Zeitergebnisse einmal wöchentlich durch einen gezeichneten Kommentar thematisiert wurden. Diese Fernsehzeichnungen sollten aktuell, schnell produzierbar und reproduzierbar, schnell und unterschiedslos für alle lesbar und eben fernsehgerecht sein. (Gottfried Uwe Richter: Zur politischen Karikatur in der Aktuellen Kamera des Deutschen Fernsehfunks, in: Bildende Kunst 8/1963, S. 427 - 432)

Filmische Hilfsmittel waren dabei Kamerafahrten (etwa an einer längeren Zeichnung entlang), Überblendungen und der Einsatz beweglicher und/oder

verschiebbarer Figuren bzw. die Lege- und Zeichentricktechnik.

Fernseh sátiren von Leo Haas liefen von 1957 - 1963 innerhalb der Reihen „Bewegte Karikaturen“ (ca. zehnmünütige Beiträge im Abendprogramm), „Tele Studio West“ (auch: „Zeitgezeichnet“) und „Die aktuelle Karikatur“ (kurze Spots in der Nachrichtensendung „Aktuelle Kamera“). Hauptsächlicher Angriffspunkt seiner bisweilen ätzenden Sátiren waren Ereignisse der Tagespolitik und bundesdeutsche Politiker. Dabei griff er besonders häufig NS-Verstrickungen solcher Politiker auf, die in der Adenauer-Ära wieder zu Amt und Würden gekommen waren.

So sind im Spot *Alt-Nazis* (aus der Serie „Die aktuelle Karikatur“) Porträt-köpfe im Kreis gruppiert, unter denen Theodor Oberländer und Hans Globke, aber auch Konrad Adenauer und Charles de Gaulle (sic!) zu erkennen sind. In ihrer Mitte erscheint ein Hakenkreuz, worauf in der nächsten Einstellung die Porträts zu ganzen Figuren werden, die in Sträflingskleidung im Hof eines Zuchthauses ihre Runde drehen.

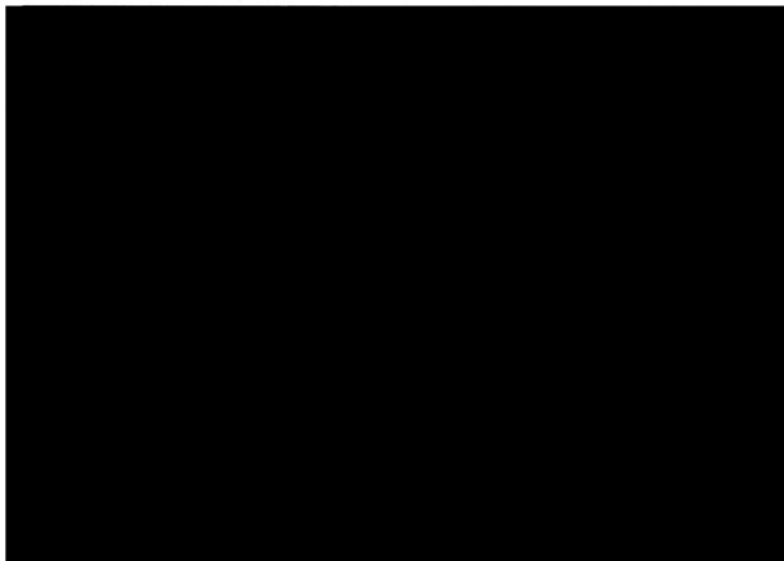
Adenauer und sein enger Vertrauter Globke, der Kommentator der Nürnberger Gesetze, tauchen als Hauptakteure auch in *Koalition I* auf: Von einem auf Pappe montierten „Koalitions“-Schiff, das als bewegliche Karikatur über einen gezeichneten Hintergrund geschoben wird, erklimmen die beiden den vermeintlich rettenden Mast, ehe das Schiff im Meer versinkt. In Globkes Augen erscheinen dabei Hakenkreuze.

Zum 87. Geburtstag 1963 „gratulierte“ Haas Adenauer mit einem besonders garstigen Beitrag. Der Bundeskanzler, als Rosenzüchter dargestellt, fährt mit einem Karren zu einem Misthaufen, auf dem „Mist von 1949 - 1963“ zu lesen ist.

Den gleichen Mangel an subtilem Witz zeichnen auch Haas' filmische Sátiren von Willy Brandt aus. In der Folge *Die Sensation* (im Filmtitel als *SensAtion* geschrieben!), in die Realbilder montiert sind, blickt der Berliner Regierende Bürgermeister mit einem Fernrohr vom Rathaus Schöneberg in die Welt hinaus. Brandt, der moralisch mit einer Schnapsflasche, die er bei sich trägt, diffammiert wird, sucht Verbindung zu befreundeten Diktaturen (Portugal, Angola, Südafrika, Südvietnam). Dazu dienen ihm die RIAS-Sendeanlagen (siehe Abb.). In *Bombenleger und Weihnachtsbummel* tritt Willy Brandt noch einmal als Weihnachtsmann verkleidet auf.

Die Zusammenarbeit von Leo Haas mit Walter Heynowski hatte vermutlich in der Reihe „Zeitgezeichnet“ (im Beiprogramm der „Aktuellen Kamera“ des DFF, auch „Tele-Studio-West“) begonnen. Innerhalb von 5 Jahren entstanden von 1957 bis 1961 über 75 Filme zu aktuellen politischen Themen, die von verschiedenen Künstlern gestaltet wurden. Neben Leo Haas wirkten u.a. Otto Nagel und José Renau mit. „Solch eine Sendung bestand meist aus vier, fünf Zeichnungen, die an der Glaswand entworfen wurden. Der Trick hat sie dann

gerafft, schließlich wurden sie vom Zeichner kommentiert.“ (Heynowski, zitiert nach Wolf H. Wagner, S. 200) In den gesichteten Filmen sind allerdings keine animierten Teile erhalten; entweder zeichnet der jeweilige Künstler live hinter einer Glaswand und ist dabei mit im Bild (entsprechende Fotografien befinden sich im Nachlaß Leo Haas und Otto Nagel) oder eine fertige Karikatur wird ohne den zeichnenden Künstler als Standbild gezeigt.



Im Spot *Bundestagswahlen* (zur Wahl am 15. 9. 1957) spricht Haas die BRD-Bürger direkt an: sie sollten sich überlegen, wem sie ihre Stimme geben. Er zeichnet zunächst eine Atombombe an die Glaswand, fügt dann die Buchstaben „CDU“ ein und vollendet seine Karikatur, indem er aus der CDU-Bombe durchaus gekonnt eine Adenauer-Fratze und zuletzt ein Hitler-Porträt entstehen läßt. Die Gleichsetzung der Bundesrepublik mit dem Nationalsozialismus treibt Haas auf die Spitze, indem er die Namenszüge Adenauer und Adolf Hitler unter einem Totenkopf miteinander verknüpft. Zu einer Schnitt-Montage von Wahlurne und Atompilz erfolgt sein abschließender Kommentar: „Denn CDU wählen, heißt Adenauer wählen..., heißt Hiroshima wählen.“

Die jeder sachlichen Betrachtung entbehrende Parallelisierung von Personen und Tatsachen war in der aggressiven Propaganda des Kalten Krieges durchaus üblich. Die Folge *Rüstung* (zur Ablehnung des Friedensplanes des sowjetischen Außenministers Bulganin durch die NATO, gesendet am 20. 1. 1958) spricht eine ähnliche Sprache: Haas zeichnet Adenauer mit einer Atombombe als Krawatte.

Die Serie „Bewegte Karikaturen“ zählt zweifellos zu den filmisch gelungensten und auch aufwendigsten Arbeiten, die Leo Haas (wiederum unter Regie von Walter Heynowski) für das DDR-Fernsehen herstellte. Die Produktionen entstanden im Zeichenstudio des DFF und stechen durch längere animierte Passagen hervor. Haas nutzte allerdings einen sehr einfachen Animationsstil, die Flachfigurentechnik. Ausgeschnittene Gegenstände und Figuren werden über ein Hintergrundbild geschoben; animationsfreie Teile versucht Haas, durch Schnitt-Montagen und Kamerafahrten bewegt zu halten. Oft erscheint eine Trickszene auch mehrfach im Film.

Generalstreich (gesendet am 25. 10. 1960) greift wiederum das Thema Aufrüstung in der Bundesrepublik auf. Der Film ist in fünf Teile gegliedert, wobei jeweiliger Ausgangspunkt eine Generalsrunde ist, auf der ein Militär (Heusinger) die neue „Denkschrift des Führungsstabes der Bundeswehr“ in eine Schreibmaschine tippt. In inhaltlichem Rückgriff auf frühere Satiren stellt Haas auch hier Bezüge zur NS-Zeit her. Die Generalität begrüßt sich mit dem Hitlergruß, außerdem erscheint jedes Doppel-S in der Trickschrift als SS-Zeichen.

Eine bissige Zuspitzung erfährt der Streifen in der vierten und fünften Episode. Unter dem Motto „Atomare Bewaffnung der Bundeswehr“ sind Armeeangehörige mit geschulterten Atombomben zu sehen. Dann starten die Raketen, rasen durch die Luft (dazu permanent dröhnendes Kriegsgeräusch) und schlagen schließlich ein. In den entstehenden Atompilzen erscheinen kurz Hakenkreuze und Bundeswehrgeneräle mit Eisernen Kreuzen. Die Szene „Bundesrepublik wird auch strategischen Gründen Kampfgebiet“ schließt sich nahtlos an. Spielende Kinder in einer Rhein-Idylle werden vom Atomschlag überrascht und wandeln sich zu Skeletten. Das Bild wandert über die zerstörte Bundesrepublik, macht allerdings an der Linie Kiel, Lübeck, Hannover halt (!). Mit solch einem resignativen Schluß läßt es Haas jedoch nicht bewenden, eine Antikriegsdemonstration mit Transparenten wie „Nicht genehmigt“ und „Abrüstung“ tritt massiv hervor (schnelle Schnitte zeigen Einzelporträts der Teilnehmer), läßt die Militärs zusammensinken und verstummen. Damit ist der Frieden ist gerettet.

Die drastische Argumentation der Gefahren einer Atombewaffnung in *Generalstreich* war geneigt, Ängste in der Bevölkerung der Bundesrepublik zu schüren. Gleichzeitig wurde ein Aufbegehren im Sinne zivilen Ungehorsams propagiert und als Lösung präsentiert. Hier kommt noch einmal die gesamtdeutsche Ausrichtung des DDR-Fernsehens dieser Zeit deutlich zum Ausdruck.

Die Auseinandersetzung mit nationalsozialistischen Verbrechen und ihre Aufarbeitung in der Bundesrepublik gipfelte Anfang der 60er Jahre in den beiden längeren Dokumentarfilmen *Mord in Lwow* und *Aktion J*, die wiederum eine Teamarbeit von Haas und Heynowski darstellen. Für Heynowski waren

diese Projekte der Beginn einer filmischen Karriere. Leo Haas steuerte neben Plakatentwürfen „optische Drehbücher“ bei, in denen er wesentliche Filmabläufe als Zeichnungen festhielt, die später nach diesen Vorlagen gedreht wurden. (Wolf H. Wagner, S. 202)

Mord in Lwow klagt die Mitverantwortung des damaligen Bundesministers für gesamtdeutsche Beziehungen, Theodor Oberländer, bei den Massakern im Ghetto Lwow an, während in *Aktion J* die NS-Vergangenheit des Staatssekretärs im Bundeskanzleramt, Hans Globke, thematisiert wird. Bemerkenswert im Kontext der Darstellung von NS-Verbrechen ist der breite Raum, den der Holocaust im letztgenannten Film einnimmt. Das war zu dieser Zeit in der DDR-Geschichtsschreibung noch nicht unbedingt üblich. Nach Sichtung läßt sich Haas' konkreter Anteil an diesem Streifen allerdings nur schwer nachweisen. In dem 108 Minuten langen Film sind nur drei kurze Tricksequenzen enthalten, die wahrscheinlich von Haas stammen. Offen bleibt auch, wie die sogenannten „optischen Drehbücher“ beschaffen waren, da ihr Verbleib nicht ermittelt werden konnte.

Bei der Schnelligkeit der Bildmontage in *Aktion J*, der Film besteht meist aus Realfilm- bzw. Bildmontagen mit Schrifteinblendung sowie historischem Filmmaterial, ließen sich kaum Schlüsselszenen ermitteln, die Haas möglicherweise im „optischen Drehbuch“ vorskizziert haben könnte. Allerdings wurde das Prinzip einer Drehbuchbildleiste links und einer dazugehörigen Textpassage rechts für die Sandmännchen-Produktion ab ca. 1965 angewandt, möglicherweise ein Hinweis auf das Weiterleben von Haas' Erfindung im DFF?

Bis in die siebziger Jahre hat Leo Haas immer wieder für den Film gearbeitet - es entstanden weitere vergangenheitsbezogene Dokumentarfilme, so z.B. 1970 ein Streifen über die Reichsgründung von 1871. Trotz ihrer Widersprüchlichkeit und der nur im Kontext ihrer Entstehungszeit zu verstehenden politischen Schärfe und Einseitigkeit - oder gerade deswegen - verdient das filmische Schaffen von Leo Haas wissenschaftliche Beachtung und eine kritische Diskussion.

Dank an: Elke Krauskopf, Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen / Julika Kuschke, Bundesarchiv-Filmarchiv / Deutsches Rundfunkarchiv, Standort Berlin, Fernseharchiv

Filme und Fernsehbeiträge (alle s/w), an denen Leo Haas beteiligt war:

Aktion J - Ein Film der Beweise

Produktion: Deutscher Fernsehfunk (DFF), Regie:Walter Heynowski, unter Mitarbeit von Leo Haas, Hans Oley, Bert Schultz, Rolf Sperling u.v.a., Sprecher: Herwart Grosse, Wolfgang Heinz, Gesang: Oberkantor Landerer Prag, Musik: Hanns Eisler, Plakatentwürfe und optische Drehbücher: Leo Haas, Erstsendung: 20. 4. 1961, 20 Uhr, 108'

Überlieferung: Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), Standort Berlin: 35-mm-Sendekopie der

Erstsendefassung und der 98' langen zweitgesendeten Fassung (1.6.1961, 21 Uhr) sowie 35-mm-Sendekopie einer (vermutlich ungesendeten) englischen Fassung (96'); dazu 5 Rollen 16-mm-Material

Mord in Lwow

Produktion: DFF, Regie: Walter Heynowski, Leo Haas, Erstsendung: 8. 2. 1960, 52'
Überlieferung: DRA, Standort Berlin: Betacam- und VHS-Ansichtskassette

Bundestagswahlen (aus der Reihe „Tele Studio West“ / „Zeitgezeichnet“)

Produktion: DFF, Regie: Walter Heynowski, Kamera: Walther, Karikatur und Kommentar: Leo Haas, Sendung: 13. 9. 1957, 3'
Überlieferung: DRA, Standort Berlin, 35-mm-Sendekopie

Rüstung (aus der Reihe „Tele Studio West“ / „Zeitgezeichnet“)

Produktion: DFF, Regie: Walter Heynowski, Kamera: Rolf Sperling, Karikatur und Kommentar: Leo Haas, Sendung: 20. 1. 1958, 5'
Überlieferung: DRA, Standort Berlin, 35-mm-Sendekopie

Generalstreich (aus der Reihe „Bewegte Karikaturen“)

Produktion: DFF, Zeichenstudio, Regie: Walter Heynowski, Trickzeichnung: Leo Haas, Kamera: Marianne Eckert, Musik: Rolf Kuhl, Erstsendung: 25. 10. 1960, 21.30 Uhr, 9' 30"
Überlieferung: DRA, Standort Berlin, 35-mm-Sendekopie

Der verbogene Paragraph (aus der Reihe „Bewegte Karikaturen“)

Produktion: DFF, Trickzeichnung: Leo Haas, 12'
Vermutlich nicht überliefert

Genfer Auslese (aus der Reihe „Bewegte Karikaturen“)

Produktion: DFF, Trickzeichnung: Leo Haas
Vermutlich nicht überliefert

Genfer Nachlese (aus der Reihe „Bewegte Karikaturen“)

Produktion: DFF, Trickzeichnung: Leo Haas
Vermutlich nicht überliefert

Diverse Beiträge der Reihe „Die aktuelle Karikatur“ (innerhalb der Nachrichtensendung „Aktuellen Kamera“ des DFF), 1957 - 63, 1' - 2'

Überlieferung: Bestand Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen (Nachlaß Leo Haas, Dauerleihgabe Claus Herrmann), 16-mm-Sendekopien, stumm:

- Alt-Nazis
- Die Sensation, 1961
- Koalition I, 28. 2. 1962 (vermutlich ungesendet)
- o.T. (Adenauer zum 87. Geburtstag), 1963
- o.T. (Adenauer und de Gaulle mit dem britischen Löwen)
- Bombenleger und Weihnachtsbummel, Produktion September 1962, vorgesehen für den 28. 12. 1962 (ungesendet)

Diverses Schnittmaterial, Länge: ca. 2' 3" (16 mm, stumm):

- Abgefilmte Zeichnungen von Leo Haas (Porträt- und Gruppenstudien vom Nationalkongreß am 16. 6. 1962)

- Schnittmaterial Ausstellung Leo Haas, undatiert (vermutlich in der CSSR), ca. 1'

Überlieferung: Bestand Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen (Nachlaß Leo Haas, Dauerleihgabe Claus Herrmann)

Privatfilme (16 mm, stumm):

- Leo Haas, Gratulation zum 60. Geburtstag in seiner Wohnung, 15. 4. 1961, ca. 1' 30"

- Leo Haas in seiner Berliner Wohnung Mollstraße 15, zeichnend, 70er Jahre, ca. 1' 30"

Überlieferung: Bestand Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen (Nachlaß Leo Haas, Dauerleihgabe Claus Herrmann).

Nachgewiesene Plakate und künstlerische Entwürfe zu Filmen:

- *Insel der Träume* (D 1925, R: Regie: Paul Ludwig Stein): Plakat (für Zentral-Kino Ostrau): 1927, Dreifarb-Offset, 95 x 63 cm. Verkauft am 10. 2. 1990, Hannover, Jörg-Weigelt-Auktionen (Katalog: Plakate Jörg-Weigelt-Auktionen 14. Hannover 1990. S. 10, mit Abb.)

- *Aktion J* (DFF 1961, Regie: Walter Heynowski) Leo Haas: 4 Plakatentwürfe: Tusche 60 x 41,5 cm; Tusche 56 x 40 cm; Tusche, Farbstift 42 x 29,5 cm (realisierter Entwurf, Abb. bei Wagner, S. 202); Kohle, Farbstift 42 x 29,5 cm (vom Motiv abweichender, nicht realisierter Entwurf)

- *Eismänner* (CSSR-Spielfilm im Verleih von Progreß, Regie: Rudolf Hrusinsky) Plakatgestaltung für DDR-Synchronfassung, farbige Tusche, 41 x 29 cm

- *Die Sensation* (DFF 1961, aus der Reihe: „Die aktuelle Karikatur“): Hintergrundzeichnung, Tusche (beidseitig bemalt, bez. Blatt 4), 41 x 58 cm

Überlieferung (letzte drei Materialien): Bestand Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen (Nachlaß Leo Haas, Dauerleihgabe Claus Herrmann)

Fotografien zur Filmarbeit:

9 Fotografien Leo Haas beim Schnellzeichnen für die Reihe „Zeitgezeichnet“ des DFF und 3 Fotografien, Einzelbilder aus: „Der verbogene Paragraph“ (aus der Reihe „Bewegte Karikaturen“ des DFF)

Überlieferung: Bestand Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen (Nachlaß Leo Haas, Dauerleihgabe Claus Herrmann)

Der Fall Luise Rainer

Mitgeteilt von Helmut G.Aasper

Die in Düsseldorf geborene Schauspielerin Luise Rainer - ihr Geburtsdatum schwankt in den Lexika zwischen dem 12. 1. und dem 16. 6. 1902 über 1909 und 12. 1. 1910 bis zu 1912, manche nennen auch Wien als ihren Geburtsort - war nach Theatererfolgen in Wien am Theater in der Josefstadt unter der Regie von Max Reinhardt und Otto Preminger und einigen Tonfilmauftritten von Talentscouts der MGM entdeckt und nach Hollywood verpflichtet worden, doch hatte das Studio sie zunächst vergessen.

Gottfried Reinhardt, damals Produktionsassistent bei MGM, empfahl sie als Ersatz für Myrna Loy in *Escapade*, dem amerikanischen Remake von *Maskerade*. Mit diesem Film begann ihre ebenso glanzvolle wie kurze Hollywood-Karriere, denn bereits in ihrem zweiten Film *The great Ziegfeld* erhielt sie für ihre Darstellung der Anna Held, der ersten Mrs. Ziegfeld, 1936 den Oscar als beste Schauspielerin. Ihre große Telefonszene, in der sie sich von Ziegfeld verabschiedet und ihm Glück wünscht, ist zum „classic example of great acting“ geworden. (David Shipman über Rainer in *The Great Movie Stars*, New York 1982)

Vollständig anders war ihre Rolle im nächsten Film *The Good Earth*, als die ihrem Gatten ergebene und gehorsame O-Lan, die kaum auf- oder in die Kamera blickt. „The contrast must have done the trick“ mutmaßte Charles Affron (*Actors and Actresses. The International Dictionary of Films and Filmmakers*, Vol. III), denn zum großen Erstaunen (und Verärgerung) vieler Kritiker gewann Luise Rainer 1937 gegen Greta Garbos „Kameliendame“ als erste Schauspielerin zweimal hintereinander den Oscar.

Danach ging ihre Karriere ebenso steil bergab wie sie vorher in die Höhe gegangen war und war bereits 1939 beendet, ungeachtet einiger späterer unbedeutender Filmauftritte. Der langjährige MGM-Insider Reinhardt schrieb in seinen Erinnerungen „Der Apfel fiel vom Stamm“ (München 1992), daß Luise Rainer sich „mit Recht vom Studio verraten“ fühlen mußte.

Ihr Fall erregte auch damals schon Aufsehen. So analysierte der exilierte Schriftsteller, Übersetzer, Kritiker und Dramaturg Harry Kahn, der selbst zu Beginn der 30er Jahre in Hollywood als „Referent für ausländische Filmfassungen“ tätig gewesen war, in der Pariser Tageszeitung (Nr. 1047, 13. 7. 1939, S. 4) modellhaft den „Fall Rainer“.

Luise Rainer, die in der Schweiz und in London lebt, war am 16. Juni 1998 Interviewgast in Alfred Bioleks Talkshow *Boulevard Bio* und erzählte dort aus ihrem Leben.

Harry Kahn: Der Fall Rainer (1939)

Eine junge Schauspielerin mit durchaus achtbarem, wenn auch nicht ganz originellem und individuellem Talent hat eine schöne Stellung am bedeutendsten Privattheater einer mitteleuropäischen Großstadt. Einer jener amerikanischen Manager, die die Aufgabe haben, für Zufuhr europäischen Bluts zur Auffrischung des Hollywooder Darstellerbestands zu sorgen, - „talent-scouts“, Talent-Späher, genannt -, empfiehlt sie seiner Firma, der führenden der amerikanischen Industrie. Die junge Dame lernt Tag und Nacht englisch; sie gibt ihren Schauspielvertrag auf; sie erhält den in Hollywood üblichen Options-Kontrakt - der allermeist nur den Arbeitgebern die Verlängerung gestattet -: sie wird von allen Kollegen beglückwünscht und beneidet; sie fährt nach Kalifornien.

Publicity-Departement, Casting-Office und Beauty-Experts beginnen alsbald zu arbeiten. Im Handumdrehen hat sie eine neue Figur, ein anderes Gesicht. Bald hat sie auch eine Rolle; bevor sie noch zu spielen beginnt, ist sie auf dem amerikanischen Kontinent, durch hundert Artikel und tausend Photos, als der kommende Weltstar bekannt. Die Probeaufnahmen sind gut; ihr erster Film wird ein großer Erfolg. Ihre ungewohnte Sprechweise wird als „cute“ freundlich belächelt, ihre aus dem Rahmen fallende Spielweise als „sophisticated“ sogar bewundert. Mit ihrem zweiten Film erringt sie den „Oscar“, den Preis für die beste schauspielerische Leistung des Jahres.

Sie ist auf der Höhe des Ansehens, des Glücks. Auch ihr dritter Film ist noch ein ausgesprochener Erfolg, obschon die Kurve der Kasseneingänge schon eine kleine Senkung aufweist. Das kann Zufall sein, kann am Manuskript, am Regisseur, an allen möglichen Imponderabilien liegen, tröstet man sie und sie sich selber.

Aber die Produktionsleitung wird doch schon ein bißchen vorsichtig. Man setzt einen teuren Film, den man mit ihr zu drehen beabsichtigte, einstweilen ab. Man versucht es zunächst mit einem weniger kostspieligen; sucht das Sujet sorgfältig für ihre Person aus.

Aber auch das nützt nicht viel. Wieder ist die „Box-Office“-Ziffer geringer als das letzte Mal, diesmal sogar ziemlich auffallend. Man setzt aber noch einen weiteren Film mit ihr an: sie ist ja noch „unter Kontrakt“: zum Spaziergehen ist sie nicht engagiert. Aber ihre Mitspieler sind jetzt kleinere, jüngere Darsteller, keine Stars mehr, die wöchentlich vierstellige Dollarziffern kosten. Ihr „leading man“ ist ein bisher wenig hervorgetretener Schauspieler, den man ausprobieren will. Der Regisseur gehört dem guten Mittelschlag an. So kommt ein nicht gerade schlechter, aber unauffälliger Durchschnittsfilm zustande, dessen unter dem Durchschnitt bleibende Einnahmen niemanden überraschen; um so weniger als der Kritik die sprachlichen Mängel und die

„europäische“ Manier des Stars auf die Nerven zu fallen beginnen. Und wenn der amerikanischen Kritik etwas auf die Nerven geht, so nimmt sie kein Blatt vor den Mund.

Kurz: die Option wird nicht mehr ausgeübt; der Kontrakt nicht erneuert. Die junge Schauspielerin hat zwar andere Anträge, aber sie sind ihrer bisherigen Stellung nicht recht würdig; der ihr angebotene Wochenscheck ist fast beschämend. Nun, sie wird es der Welt zeigen, wer sie ist. Sie wird wieder Theater spielen. Sie wird diesem undankbaren Amerika den Rücken kehren; von Europa aus wird sie ihren Neuanfang vorbereiten. Deutsche Bühnen kommen nicht mehr in Frage; haben auch zu wenig Resonanz. Sie wird also in England auftreten. Aber solch „come-back“ ist viel schwieriger, ja aussichtsloser als sie es sich vorgestellt hat. Wer einmal die dünne Gipfelfluft der Superstar-Existenz geatmet hat, der muß schon eine sehr kräftige Lunge haben, um sich wieder an den stickigen Kulissenbrodem des Theater-Flachlands zu gewöhnen.

So ungefähr dürfte der Fall Luis Rainer liegen. Sie ist nicht die erste (und wird nicht die letzte sein), der das grausame Hollywood auf diese Weise mitspielt. Die Tragik eines solchen Künstlerschicksals wirkt angesichts ihres letzten drüben gedrehten Films (der jetzt im „Cinéma Les Portiques“ läuft) umso ergreifender, als er, unter dem hier doppelt symbolischen Titel *Coup de Théâtre* [d.i. *Dramatic School*, Regie: Robert Sinclair, Produzent: Mervyn LeRoy, MGM 1938, H.A.] gerade den Aufstieg einer unbekannteren kleinen Theater-schülerin zum Weltruhm zeigt. Zufall und Liebe spielen dabei eine mehr romantische als charakteristische Rolle. Das Drehbuch ist nicht sehr überzeugend und die wichtigeren Nebenrollen (Alan Marshall und Chaplins Lebensgefährtin Paulette Goddard) auch nicht. Am wenigsten aber das Paris, in dem es spielt, und das genau so aussieht, wie man es sich am Stillen Ozean vorstellt.

Franz Hofer: Todesdatum ermittelt

Wie Herbert Birett (München) mitteilt, konnte er kürzlich das Todesdatum von Franz Hofer herausfinden. Hofer starb unter seinem Geburtsnamen Franz Wüstenhöfer am 5. 5. 1945 im Franziskus-Krankenhaus in Berlin und wurde auf dem Neuen St.-Paul-Kirchhof am Dohnagestell (Wedding) begraben. Dieser Friedhof wurde 1965 aufgelassen. Im Grabbuch ist Wüstenhöfer allerdings nicht eingetragen, so daß weiterer Recherchebedarf besteht. Möglicherweise liegt eine Verwechslung mit einem der anderen Friedhöfe am Dohnagestell vor, da eine Grabstelle Block P 8/31 auf dem Neuen St.-Paul-Kirchhof nicht existierte.

Troubadour Franz Hofer

Retrospektive Franz Hofer im Filmhaus Saarbrücken

von Stephanie Roll

Die Beschäftigung mit Franz Hofer hat bereits auf dem Stummfilmfestival „Prima di Caligari“ 1990 in Pordenone einen Punkt erreicht, an dem man sich über die Bedeutung des Regisseurs für die frühe Stummfilmzeit bewußt wurde. Vom 16.- 18. April dieses Jahres nun organisierte das Filmbüro Saarbrücken eine Retrospektive seiner erhaltenen Filme. Zum ersten Mal konnten hierbei die biographischen Daten Franz Hofers, den man bisher für einen Österreicher gehalten hatte, genauer bestimmt werden.

Franz Hofer wurde als Franz Wüstenhöfer am 31. August 1882 in Saarbrücken geboren. Seit 1910 finden sich Hinweise, daß er als Schauspieler und Dramaturg in Berlin tätig war. Zwischen 1910 und 1912 schrieb er seine ersten Drehbücher zu den Filmen *Das Geheimnis der Toten* mit Henny Porten (Regie: Franz Porten), *Die schwarze Katze, 1. und 2. Teil* (Regie: Viggo Larsen), *Das Weib ohne Herz* (Regie: Walter Schmidhässler), *Der Zug des Herzens* (Regie: Schmidhässler) und *Ehrlos?* (Regie: Ernst A. Becker).

1913 verpflichtete ihn die neugegründete Produktionsfirma Luna-Film Industrie Berlin aufgrund seiner erfolgreichen Drehbücher als Regisseur. Als ersten Film drehte Hofer das Sozialdrama *Des Alters erste Spuren*, das heute nur als Fragment erhalten ist. Franz Hofer wurde zum Zugpferd der Luna-Film und seine Name zum Programm für die Werbekampagnen der Firma. In der Zeit zwischen 1913 und 1915 realisierte Hofer 25 Filme, bei denen er nicht nur Regie führte, sondern auch die Drehbücher schrieb. Die Zeit bei Luna-Film ist wohl als die erfolgreichste und produktivste Schaffensperiode seiner Karriere anzusehen.

Nachdem Hofer Luna-Film verlassen hatte, arbeitete er für verschiedenen Produktionsfirmen, wie beispielsweise die Messter Film GmbH (1915), die Apollo Filmgesellschaft (1915 bis 1916), die Bayerische Filmgesellschaft (1917) und die Olaf Film Gesellschaft (1919), bis er schließlich 1920 seine eigene Produktionsfirma, die Hofer Film GmbH, gründete. Hofer hatte ein Gespür für Talente und entdeckte unter anderem Dorrit Weixler, die bis zu ihrem Tod 1916 in vielen seiner Filmen Hauptrollen spielte. Auch Ernst Lubitsch ist schon in einer Nebenrolle in einer der bekanntesten Komödien Hofers, *Fraulein Piccolo* (1914/15) zu sehen.

Franz Hofer wird heute zu den Protagonisten des deutschen Autorenfilms gezählt, weil er in all seinen Projekten als Autor und Regisseur eine weitgehende Kontrolle über seine Stolle beibehielt. Er drehte Melodramen, Liebesfilme, Detektivfilme, Filme des Phantastischen und Sensationellen, Sozialdra-

men und immer wieder Komödien. Nach dem 1. Weltkrieg allerdings sank die Popularität seiner Filme; 1927 versuchte Hofer noch mit einem Remake an seinen erfolgreichsten Film, *Das rosa Pantöffelchen*, ursprünglich von 1913, an frühere große Publikumserfolge anzuknüpfen. Es gelang ihm allerdings nicht, die Kritiker und das zeitgenössische Publikum zu überzeugen. Noch vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten trat Hofer 1932 in die NSDAP ein, 1933 wurde er Mitglied der Reichsfachschaft Film. Hofers letzter Film in eigener Regie, *Die drei Kaiserjäger* (1933), war zugleich auch sein einziger Tonfilm, den er in Zusammenarbeit mit Robert Land realisierte. Danach ist er nur noch als Regieassistent in *Fräulein Liselott* (Regie: Johannes Guter, 1934) nachzuweisen.

Hofer wandte sich in den frühen 30er Jahren wieder mehr dem Theater zu. 1932 wurde sein Drama „Schill“ in Berlin uraufgeführt; ein letztes Lebenszeichen stammt von 1944, als er bei der Premiere seines Lustspiels „Braut auf Abruf“ im Görlitzer Stadttheater zugegen war. Sein Todesdatum konnte bisher nicht ermittelt werden.

Von den 85 Filmen, die Hofer in der Zeit zwischen 1913 und 1933 realisiert hat, sind nur 15 Filme erhalten, die alle im Rahmen der Saarbrücker Retrospektive durch die Arbeit der Journalistin Andrea Dittgen und des Saarbrücker Filmhauses gezeigt werden konnten. Was bislang in der Literatur über Hofer diskutiert wurde, hat sich bestätigt, denn eines scheint seine Filme zu verbinden: sein außergewöhnliches Gespür für Frauen. Die Protagonistinnen in seinen Filmen legen genreunabhängig eine ungewöhnliche Sensibilität, Selbstbestimmtheit und bewußte Körperlichkeit an den Tag.

Das Selbstverständnis dieser Frauen äußert sich nicht im emanzipatorischen Kampf gegen das männliche Geschlecht, sondern vielmehr eher im spielerischen Umgang zwischen Männern und Frauen. Ehe und Familie bleiben durchaus im Zentrum der Wünsche der Frauen, mit bürgerlichen Konventionen wird nicht gebrochen, aber dennoch läßt sich in seinen erhalten gebliebenen Filmen ein Bedürfnis nach Selbstbestimmung ablesen - inwieweit das für seine übrigen Filme gilt, bleibt dahingestellt.

In dem Filmfragment *Des Alters erste Spuren* (1913) beispielsweise geht es um die Existenz einer jungen Varietékünstlerin, deren exotischer Charme auf einer gewissen erotischen Unabhängigkeit basiert, die sie für Männer interessant erscheinen läßt. Mit dem Verlust dieser Unabhängigkeit und dem Aufkommen eines bürgerlichen Wunsches nach der Ehe verliert die Frau diese Attraktivität für Männer, und es droht ihr der soziale Abstieg.

In *Die schwarze Natter* (1913) und *Die schwarze Kugel oder die geheimnisvollen Schwestern* (1913) spielen ebenfalls Frauen, die mit dem Varieté verbunden sind, die Hauptrollen. Doch trotz ihrer exotisch anmutenden Erotik hegen sie letztendlich den Wunsch nach Ehe und Familie und erscheinen in ih-

rem „privaten“ Auftreten den Männern gegenüber recht bürgerlich. Daß Franz Hofer auch ein Regisseur des Übergangs ist, der sich von Kino der Attraktionen fortbewegt, zeigen gerade seine ersten Filme aus dem Jahr 1913.

Die erotischen Qualitäten der Künstlerinnen werden als eine Art Attraktion in den Filmen präsentiert. Doch schon im Verlauf des Jahres 1913 verlagert sich die Gewichtung: die Frauen werden nicht nur in ihrer Exotik dargestellt, sondern vor allem in narrative Strukturen eingebunden, genau darin liegt die Überwindung des Kinos der Attraktionen. Mit einer bis ins Detail üppig ausgestaffierten Raumgestaltung schafft Hofer das richtige Wirkungsfeld für seine Figuren. Mit großer Sorgfalt arrangiert er Details, Möbelstücke, Gemälde und Vorhänge, die die Räume atmosphärisch charakterisieren. Hofer versteht es, mit seiner Lichtsetzung die Räume effektiv auszuleuchten und zu dynamisieren. Dadurch wird auch eine extreme Tiefenstaffelung und Weite erreicht, in der sich die Figuren einerseits gleichwohl in inniger Abgeschlossenheit zurückziehen können, aber auch andererseits ein unbemerktes voyeuristische Beobachten filmimmanenter Personen möglich wird.

So werden immer wieder in Hofers Filmen intime Szenen, wie beispielsweise das Zusammentreffen junger Liebespaare, durch Fenster beobachtet. In *Die schwarze Kugel* schneidet der Hauptdarsteller sogar ein Loch in ein Fensterrollo, um einen Blick in die Garderobe der Schwestern werfen zu können. Beinahe obsessiv thematisiert Hofer das Zuschauen, den heimlichen Blick, der durchaus erotisch animierte Züge trägt. Wenn sich Dorrit Weixler in der Komödie *Fräulein Piccolo* (1914/15) vor den Augen ihrer Eltern und der Kamera umkleidet, bietet sie sich auch dem voyeuristischen Blick des Publikums dar, wenn auch die Naivität und Unschuld der Situation primär bewahrt wird.

Hofers Bildkomposition, die weitgehend von der Gestaltung der Innenräume geprägt wird, erfährt in *Der Steckbrief* (1913) eine neue Qualität. Das unglücklich verliebte Paar wandert durch eine an Caspar David Friedrich erinnernde Landschaft, die auffallend stilisierten Stimmungsbilder der Natur geben eindringlich die Gefühlslage des Paares wieder. Auf diese romantisch stilisierten Naturbilder, die eine eher melancholische Stimmung erzeugen, folgen Szenen einer wilden und gefährlichen Verfolgungsjagd über mehrere Jahrmarktsattraktionen hinweg. Es entsteht ein kontrastiver Tempo- und Stimmungswechsel innerhalb des Filmes, der so in keinem der erhaltenen Filme Hofers noch einmal zu finden ist.

Die Komödien wie *Hurra! Einquartierung* (1913), *Das rosa Pantöffelchen* (1913), *Fräulein Piccolo* (1914/15), *Papa Schlaumeyer* (1915) und *Prinzessin Incognito* (1919) sind alle nach demselben Strickmuster konzipiert. Junge, freche, schelmische und etwas aufmüpfig erscheinende Mädchen, häufig dargestellt von Dorrit Weixler, stehen im Mittelpunkt. Spielerisch und kokett

lernen sie in Verwechslungssituationen ihre zukünftigen Ehemänner kennen. Oftmals spielen die Mädchen auch mit der Ambivalenz ihrer Geschlechterrolle und treten kurzzeitig in Männerkostümen auf. Aber gerade diese freche Bäckfischererotik fasziniert die Männer und macht für sie den Reiz dieser Mädchen aus. Mit spielerischem Selbstbewußtsein angeln sie sich den Mann, der ihren Vorstellungen entspricht und nicht denen ihrer Eltern. Die Komödien dieser Art gehörten zu den größten Publikumserfolgen Franz Hofers; der leichte und unbeschwerte Ton der Filme, fern ab von jeder Problematisierung von Themen wie beispielsweise sozialer Herkunft, kamen bei dem zeitgenössischen Publikum am besten an.

Die Glocke. Das verlorene Elternhaus (1922) wirkt wie eine thematische Fortsetzung dessen, was Hofer schon in *Weihnachtsglocken* (1914) angesprochen hat. Die Hauptdarstellerinnen bestechen durch ihre sinnliche, fürsorgliche, fast schon altruistische Weiblichkeit, die den vom Krieg heimkehrenden Männern gleich ein zu Hause bietet. Sofort

können diese, dank dem emotionalen Auffangbecken, das die Frauen den Heimkehrern bieten, sich dem Aufbau ihrer Existenz widmen. In diesen Filmen bestechen die Räume hauptsächlich durch eine Gemütlichkeit ausstrahlende Enge und nicht zuletzt sorgt die weihnachtliche Atmosphäre für eine vertraut-familiäre Stimmung.

Mit *Madame Lu, die Frau für diskrete Beratung* von 1929 trifft Hofer schon nicht mehr den Geschmack seines Publikums. Die Geschichte der scheinbaren Engelmacherin Madame Lu, die es letztendlich allein auf die Rettung von Leben abgesehen hat, wirkt an vielen Stellen zu didaktisch und in ihrer Moralität schwerfällig. Aber Madame Lu steht auch für einen selbstbestimmten Frauentyp, der sich nicht direkt den obligatorischen Frauenrollen widersetzt, aber dennoch damit umzugehen weiß. Hofers letzter und einziger Tonfilm *Drei Kaiserjäger* unterscheidet sich thematisch insofern von den vorherigen Filmen, da keine auffälligen Frauenfiguren darin zu sehen sind.

Wie ein roter Faden zieht sich durch die erhaltenen Filme Hofers seine Vorliebe für Frauengestalten. Heide Schlüpmann bezeichnete in ihrem Vortrag anlässlich der Saarbrücker Retrospektive Franz Hofer als einen „Troubadour“ der Frauen. Jedenfalls sieht man den Frauen in seinen Filmen an, daß sie Spaß haben am Frausein und dieses auch genießen können und wollen.

Anlässlich der Retrospektive ist eine Broschüre über Franz Hofer mit einer ausführlichen Filmographie erschienen: Andrea Dittgen: Franz Hofer. Saarbrücken: Landeshauptstadt Saarbrücken, Amt für kommunale Filmarbeit. Max Ophüls Preis, 1999. 80 Seiten, Abb.

Internet: <http://saarbruecken.de/filmhaus.htm>, E-Mail: filmhaus@aol.com

Info: Tel.: 0681 - 39 92 97, Fax: 0681 - 37 45 56

Can the Germans be re-educated?

Ein Seminar über den Dokumentarfilm als Instrument der alliierten Kulturpolitik 1945 - 1953

von Sylvia Brandt

Die Film- und Kulturpolitik, mit der die Besatzer gleich nach Kriegsende Filmproduktion und den -verleih in Deutschland bestimmten, wurde bisher nur partiell erforscht. Mit der Veranstaltung eines öffentlichen Modellseminars vom 3. - 6. Juni 1999 zum Thema „(Um-)Erziehung zur Demokratie. Re-educate Germany by Film! 1945 - 1952“ versuchte Heiner Roß, Leiter der Kinemathek Hamburg, die unterschiedlichsten Aspekte der Reeducation-Filme zu beleuchten.

Das Eingangsreferat von Brigitte J. Hahn – eine Zusammenfassung ihrer Dissertation „Umerziehung durch Dokumentarfilm?“ zur amerikanischen Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland - lieferte den Überblick über das Thema. Madeleine Bernstorff und Gabriele Clemens referierten über die französische und britische Kultur- und Filmpolitik. Mit dem vorwiegend nichtkommerziellen Film in der Bildungsarbeit und im Schulunterricht beschäftigten sich Christine Zeuner und Joachim Paschen. Ronny Loewy stellte Fundraiser-Filme vor, die auf die Probleme der jüdischen „Displaced Persons“ in den Westzonen aufmerksam machen sollten.

Den eindrucksvollsten Teil der Veranstaltung leitete Heiner Roß ein: „Verbrechen gegen die Menschlichkeit“ – Dokumentarfilme und Bilddokumente über die grauenvollen Zustände in den Konzentrationslagern, wie sie Befreier vorfanden. Mit den unter dem Label „Zeit im Film“ von 1949 - 1952 unter amerikanischer Aufsicht in Deutschland produzierten Reeducation-Filmen beschäftigte sich Jeanpaul Goergen. Weitere Vorträge über „Hamburg ‚Tor zur Demokratie‘“ (Ulrich Prehn) und „Die internationalen Filmclubtreffen 1947 - 1953“ (Thomas Tode) beschlossen das Seminar.

Mit Ende des Krieges und der Kapitulation Deutschlands wurde in den Westzonen zunächst jeglicher Filmverleih verboten und die Kinos geschlossen. Doch schon Ende Mai 1945 wurden die ersten Kinos unter alliierter Kontrolle wieder in Betrieb genommen. Dieser schnellen Wiedereröffnung lag der schon vor Kriegsende entstandene Plan der amerikanischen und britischen Militärbehörden zugrunde, die Deutschen einem umfassenden Umerziehungsprogramm zu unterwerfen.

Von der traditionellen Auffassung des „Krieges als Bewußtseinshaltung“ ausgehend, wollte man sicherstellen, daß die Fehler, die nach dem ersten Weltkrieg gemacht worden waren, sich nicht wiederholten. Da man im besetzten Deutschland über die gesamte noch bestehende Informationsstruktur

verfügen konnte, erschloß sich hier zudem ein ideales Experimentierfeld für die noch relativ neue sozialpsychologische Forschung. Deutschland wurde damit – vor allem für die amerikanischen Besatzer – zu einem quasi wissenschaftlichen Labor für den erzieherischen Einsatz von Medien.

Verfügt wurde zunächst, daß bei jeder Filmvorstellung gleichzeitig eine Wochenschau und ein Dokumentarfilm zu zeigen waren. Problematisch für die Durchführung dieses Programms war jedoch, daß noch keine eigenen Produktionen zur Verfügung standen. So behalf man sich zunächst mit einer Reihe von Filmen, die auf der einen Seite aus der Kriegsproduktion stammten und ursprünglich für das eigene Armee- und Zivilpublikum gedacht waren. Sie sollten sowohl das Verbrecherische der deutschen Kriegsführung als auch die militärische und die moralisch-sittliche Überlegenheit der Alliierten unterstreichen. (z.B. die Reihe *Why we fight*, USA 1943) Auf der anderen Seite zeigte man Kulturfilme aus amerikanischer und britischer Produktion, die dem deutschen Publikum eine positive Einstellung zu Demokratie und Toleranz vermitteln sollten.

Die *Todesmühlen* (Regie: Hans Burger, Billy Wilder), der erste von den Amerikanern in Deutschland produzierte Film, wurde im November 1945 fertiggestellt. Die etwa 20minütige Dokumentation der Greuelthaten in den Konzentrations- und Vernichtungslagern sollte, getreu den Zielen der ersten – punitiven – Phase der Umerziehungspolitik, das Publikum schockieren und das Gefühl einer kollektiven Schuld erzeugen.

Uneinigkeit bestand darüber, ob die Deutschen gezwungen werden sollten, den Film anzuschauen. Auch wenn sich die amerikanischen Behörden schließlich gegen einen obligatorischen Besuch entschieden, blieb es teilweise den örtlichen Besatzungsoffizieren überlassen, auf die Bevölkerung einen entsprechenden Druck auszuüben. Von Anfang an herrschte jedoch bereits erheblicher Zweifel daran, ob eine „zu aufdringlich formulierte Anklage der Kollektivschuld beim deutschen Zuschauer nicht Abwehrreaktionen hervorrufen würde“ (Brigitte Hahn). Um die „logischen Verbündeten von morgen nicht vor den Kopf zu stoßen“, wurde *Todesmühlen* dann bereits Mitte 1946 aus den Kinos entfernt.

Die erste punitive Phase wurde damit relativ schnell von einer zweiten reedukativen Phase abgelöst in der, mangels neuer Produktionen, zunächst importierte Kulturfilme gezeigt wurden. Hierzu gehörten Filme wie *The Town* (USA 1944, Regie: Joseph von Sternberg), der ein idyllisches Bild des „american way of life“ malt, in dem alle demokratischen Grundsätze verwirklicht sind oder der englische Film *Clydebuildt* (GB 1944, Regie: Robin Carruthers), ein typischer Industriefilm, der die Arbeit auf einer Werft erklärt und ganz nebenbei Werbung für die Leistungsfähigkeit der britischen Ingenieurskunst macht.

Interessant in diesem Zusammenhang sind aber vor allem die deutschen Produktionen. In der Zeit zwischen 1945 und 1952 entstanden unter Aufsicht der alliierten Militärbehörden etwa 100 dokumentarische Kurzfilme, etwa die Hälfte davon als deutsche Auftragsproduktionen. Diese Filme folgten dem Muster der amerikanischen Kulturfilme der ersten Zeit. Unter dem Label „Zeit im Film“ wurden diese Filme ab 1948 frei verliehen. Mit diesen Filmen der dritten, der re-orientation Phase, sollte beim Zuschauer für eine demokratischen Geisteshaltung geworben werden. Der einzelne Bürger sollte ermutigt werden, selbst im Interesse der Gemeinschaft tätig zu werden. Programmatische Titel wie *Am Anfang war die Tat* (BRD 1951, Regie: Dr. Hanno Jahn), *Frischer Wind in alten Gassen* (BRD 1951, Regie: Fritz Peter Buch) oder *Und was meinen Sie dazu* (BRD 1950, Regie: Eva Kroll), weisen zudem deutlich auf den unkritisch positiven Charakter dieser Produktionen hin.

Die außergewöhnlich große Zahl der von Heiner Roß zusammengetragenen Filmbeispiele ließ die Veranstaltung zu einem regelrechten Filmmarathon werden, wobei leider Gespräch und Diskussion zu kurz kamen. Wer, wann und mit welchem erzieherischen Erfolg die Umerziehungsfilm tatsächlich gesehen hat, blieb über weite Strecken unklar. Die wenigen Diskussionsansätze, die vor allem im Anschluss an die KZ-Filme aufkamen, machten jedoch deutlich, wie schwer die Trennung zwischen rein filmischen Aspekten und dem emotionalen Gehalt der Bilder selbst den anwesenden Filmhistorikern wurde.

II Cinema Ritrovato, Bologna 1999

von Malte Hagener

Neben Restaurationen aus europäischen Archiven standen dieses Jahr in Bologna in Fortsetzung der Starstudien zu Valentino, Garbo und Fairbanks europäische Diven von Asta Nielsen über Elisabeth Bergner bis Leda Gys auf dem Programm. In Nebenreihen waren fünf Filme von Edgar G. Ulmer - wahlweise „cinéaste maudit“ oder „private joke shared by auteur critics“, über den die Meinungen wieder auseinandergingen -, Orson Welles' Fernseharbeiten sowie Experimentalfilmprogramme aus Knokke, Paris, New York und San Francisco zu sehen.

Trotz einer deutlichen Akzentverschiebung in Archivierung und Forschung weg von Autorenkriterien hin zu kontextuell orientierter Arbeit ziehen doch die großen Namen nach wie vor das größte Publikum an. Voll war das Cinema Fulgor etwa bei Murnaus *Der Gang in die Nacht*, vom Filmmuseum München mit Zwischentiteln aus Carl Mayers Drehbuch versehen (die Originaltitel gelten als verschollen), oder bei Dreyers *Vampyr*, von der Stiftung Deutsche Kinemathek und der Cineteca Bologna gemeinsam mit ZDF/arte wiederherge-

stellt. Das Fernsehen wird bei aufwendigen Restaurationsvorhaben - und damit bei der Erhaltung des filmischen Erbes - zunehmend zum wichtigen Partner, wobei wie bei jedem Kultursponsoring die Gefahr besteht, daß die Rosinen von nicht-archivierenden Institutionen herausgepickt und vermarktet werden, während die Archive bei sinkenden Mitteln auf dem scheinbar unverkäuflichen, historisch jedoch genau so wichtigem Material sitzenbleiben. Dazu gehören auch faszinierende österreichische Dokumentarfilme der Sascha aus dem Ersten Weltkrieg, etwa über die akribischen Nachstellung eines Angriffs auf „Höhe 4071“.

Erfreulich ist die Tendenz, daß Technik, Methodik und Vorgehen der Restaurationen mehr in den Blick einer allgemeinen Filmöffentlichkeit geraten. *Vampyr*, der schon von arte ausgestrahlt wurde und in Bologna seine Kinopremiere erlebte, wurde beispielsweise in einer „kritischen Fassung“ gezeigt, bei der die von der deutschen Zensur geschnittenen Szenen am Ende des Filmes als Anhang aus der französischen Fassung zu sehen waren - die deutsche Tonfassung des gänzlich nachsynchronisierten Filmes existiert für diese beanstandeten Szenen nicht mehr, weshalb ein Einmontieren an den betreffenden Stellen einen Bruch im Film bedeutet hätte. Ähnlich ist das Vorgehen auch in der restaurierten Kinofassung von Premingers *Die große Liebe*, die auf der diesjährigen Berlinale Premiere feierte: Während einiger Sekunden war nur Ton zu hören, da das entsprechende Bildmaterial verloren ist. Über Sinn und Form dieser Behelfslösungen, wenn bessere Bilder oder Töne nicht mehr verfügbar sind, läßt sich trefflich streiten, aber beides sind außerordentlich positive Initiativen der Stiftung Deutsche Kinemathek. Eine Debatte hierüber ist überfällig und auch jenseits von FIAF-Kreisen im Entstehen begriffen.

Ferner wurden neue Fassungen deutscher Filme gezeigt, die auch in Deutschland Verbreitung finden sollten. *Das Eskimomädchen* (D 1916, Rudolf Walther-Fein, Det Danske Filmmuseum) ist eine wenig bekannte und sehr hübsche Komödie mit Asta Nielsen als einer tolldreisten, nasedrehenden Eskimofrau, die eine biedermeierliche deutsche Familie durcheinanderwirbelt. Ernst Lubitsch war doppelt zugegen: in neuer viragierter Kopie mit der leichthändig-tiefsinnigen Winterfarce *Romeo und Julia im Schnee* (DE 1920, Filmarchiv Austria, Bundesarchiv-Filmarchiv, Narodny Filmovy Archiv), die sich mühelos mit anderen Versionen des Shakespeare-Dramas messen kann, und das weniger gut gealterte Revolutionsepos *Anna Boleyn* (D 1920, Deutsches Filminstitut, Bundesarchiv-Filmarchiv, Murnau-Stiftung).

Eine weitere Entdeckung aus dem prager Filmarchiv war Paul Czinners *Fräulein Else* (D 1928) mit Elisabeth Bergner. Nicht nur für mich der Höhepunkt war jedoch das atemberaubend schöne Erstlingswerk *Praesidenten* von Carl Theodor Dreyer (DK 1920, Det Danske Filmmuseum), das ihn bereits völlig auf der Höhe aller filmischen Mittel zeigt und dessen glanzvoll viragierte Kopie fast schon die Frage aufwirft, ob es so etwas wie Über-Restauration gibt.

Eigentlich selbst-evident, aber doch selten thematisiert, ist die Tatsache, wie stark Richtung und Schwerpunkte der Forschung von der internen Politik der Archive bestimmt werden. Welche Filme umkopiert werden, welche in Bologna, Pordenone oder Paris vorgeführt und somit in ihrer Existenz einer Fachöffentlichkeit zugänglich gemacht werden, bestimmt implizit auch die Themenauswahl und Schwerpunkte der Filmgeschichtsschreibung. Nur wenige Archive folgen dabei einer solch aggressiven „bits and pieces“-Politik wie das Nederlands Film Museum. Doch natürlich kann man die Verantwortung an der historischen Forschung nicht den Archiven aufbürden, auch hier bestimmt das Angebot die Nachfrage und in manchen Fällen hat sich hartnäckiges Bohren schon gelohnt - in manchen allerdings auch nicht.

CinErotikon - Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino

**12. Internationaler Filmhistorischer Kongreß
Hamburg, 4. - 7. 11. 1999**

„Sex & Crime“, das wissen wir aus der Bibel, bewegt als Thema schon immer die Gemüter. Daß allerdings Filme nicht erst seit der vermeintlich liberalen Welle der 60er Jahre freizügiger im Umgang mit Sexualität und Gewalt sind, ist vielen nicht bekannt. Denn im Kino möglich war schon immer, was wirtschaftlichen Erfolg hatte und sich an den Zensoren vorbeimogeln ließ, die keineswegs immer so einschneidend und überwachend tätig waren, wie man glauben möchte.

Seit seiner Entstehung haftete dem Kino der Ruch des Jahrmart und Rummels an, wurde es der Verderbtheit und sittlichen Gefährdung beschuldigt, brachten konservative Kreise es mit der schrankenlosen Großstadt und zügellosen Ausschweifung in Verbindung. Mit der gesellschaftlichen Zähmung und zunehmenden Akzeptanz in weiten, bürgerlichen Kreisen mußte das Kino neue Wege finden, sich zwischen Sensation und Sittenhaftigkeit, zwischen Kolportage und Kunst zu verorten. Die neuerworbene Freiheit der Weimarer Republik eröffnete neue Möglichkeiten, reißerische Themen zu vermarkten. Die Verbreitung der Syphilis - vor allem durch heimkehrenden Soldaten - und die damit einhergehende Verbindung von Sexualität und lebensbedrohlicher Ansteckung spielte dabei ebenso eine Rolle wie die Faszination für die großstädtische Unterhaltungskultur oder das rein kommerzielle Spekulieren mit scheinbar verruchte Themen.

Gleich nach der Revolution schaffte die erste deutsche Republik die staatliche Pflichtzensur ab und Produzenten und Regisseure wie Richard Oswald gingen daran, die Gefahren der Geschlechtskrankheiten und die Zwischenstufen der sexuellen Orientierungen auszuloten, bevor - nicht zuletzt ausgelöst durch diese Welle der Sittenfilme - im Frühjahr 1920 in Berlin die Zensur wieder eingeführt wurde. In diesen 18 Monaten waren die Zuschauer jedoch auf den Geschmack von Filmen gekommen, die mit so suggestiven Titeln wie *Am Weibe zerschellt*, *Das Mädchen aus der Opiumhöhle*, *Aus eines Mannes Mädchenjahren* oder *Das Gift im Weibe* für sich warben. Dahinter verbargen sich rein spekulative Sensationsgeschichten, die mit der Erwartungshaltung des Publikums

spielten, oder aufklärerisch gemeinte Werke, die sich teils um seriöse Information bemühten oder aber in plakative Schaulust abglitten und oft beides vereinten. In keinem anderen Genre ist der Grat zwischen Aufklärung und Ausbeutung, zwischen Kunst auf der einen und Schmutz und Schund auf der anderen Seite so schmal.

Nachdem die Zensur die größten Auswüchse dieses wildwuchernden Genres beschnitten hatte, fristeten die Themen ihr Dasein quasi unterirdisch im anderem Gewand: Es gab Melodramen über gefallene Frauen, in Mädchenhändler-Kreisen angesiedelte Kriminalreißer, Dokumentarfilme über Hygiene und Geschlechtskrankheiten und Sozialdramen im Hintertreppen-Milieu. Gerade diese Berliner Hinterhof-Romantik war es dann auch, die am ehesten den Adelsschlag der Filmkunst erhielt: ob nun in Carl Meyers Trilogie *Scherben*, *Hintertreppe* und *Sylvester* (1921-23), die jedoch besorgt ist, den Kolportage-Ruch hinter sich zu lassen und ihre Entstehungszeit zu transzendieren, oder in Murnaus Abstiegsmythos vom Portier zum Toilettenwärter in *Der letzte Mann*. Am deutlichsten kommt dieses Bemühen den „Straßenschmutz“ der Sensationspresse als Ausgangsmaterial zu nutzen, dann aber doch hinter sich zu lassen, natürlich in Pabsts gefeierten Milieuschilderungen *Die freudlose Gasse*, *Die Büchse der Pandora* oder *Tagebuch einer Verlorenen* zum Ausdruck. Weniger soll es um diese gefeierten Werke der Weimarer Filmkunst gehen, sondern vielmehr um die Schultern, auf denen sie ruhen, die sie jedoch häufig genug verleugnen. Der rauschende Sog des Großstadtlebens zwischen Aufstiegsfantasien und Gossenalpträumen spiegelt sich in einem Genre, das zu den beliebtesten und unterschätzten seiner Zeit gehört.

Kino war von jeher ein exhibitionistisches Medium des Vorzeigens - ein erotisches Medium - und für die Weimarer Republik gilt dies ganz besonders. Doch gab es auch die Kehrseite, die Aufklärung in kinematographischer Form: *Hygiene der Ehe* und *Feind im Blut* über Gefahren der Geschlechtskrankheiten, *Anders als die Andern* als Plädoyer für die Gleichberechtigung der Homosexuellen, *Cyankali*, der zur Reform des Abtreibungsparagraphen 218 aufrief.

Der 12. Internationale Filmhistorische Kongress läßt die Trennung zwischen Kunst und Kolportage nicht gelten und untersucht Kitsch und Können, Hygiene und Hysterie in den Jahren 1918 bis 1933. Einige Themenbereiche: sozialhygienischer Film der Weimarer Zeit, Zensur in Theorie und Praxis, Pikantes und Pornographisches, Sexualität und die Grenze des Erlaubten, Strategien des sozialhygienischen Films, gesellschaftspolitische Einmischung: Engagement für und wider den §218 im Film.

Voraussichtliches Filmprogramm: *Geschlecht in Fesseln* (Sexualnot der Gefangenen) (D 1928, Wilhelm Dieterle), *Anders als die Andern* (D 1918/19, Richard Oswald), *Dida Ibsens Geschichte* (D 1919, Richard Oswald), *Kreuzzug des Weibes* (D 1926, Martin Berger), *Eros in Ketten* (D/A 1929, Konrad Wiene), *Feind im Blut* (CH/D 1931, Walter Ruttmann), *Frauennot - Frauenglück* (CH 1930, Eduard Tissé, Sergej Eisenstein), *Madame Lu, die Frau für diskrete Beratung* (D 1929, Franz Hofer), *Der Kampf um die Ehe. Teil 1: Wenn in der Ehe die Liebe stirbt* (D 1919, Willy Zeyn), *Frauen, die man oft nicht grüßt* (D 1925, Friedrich Zelnik), *Cyankali* (D 1930, Hans Tintner), Saturn-Produktion (A ca. 1904-14), *Lustige Hygiene 1-10* (D 1926-30, Produktion: Opel-Film, Berlin, Excentric-Film Zorn & Tiller GmbH)

Informationen bei:

CineGraph Hamburg, Ansprechpartner: Malte Hagener

Gänsemarkt 43, 20354 Hamburg, Tel.: +40 - 35 21 94; Fax +40 - 34 58 64

<http://www.cinegraph.de>; Email: kongress@cinagraph.de

Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main

Restauriert:

Die Abenteuer des Prinzen Achmed (D 1923 - 1926, R: Lotte Reiniger)

Charlotte (Lotte) Reiniger, geb. am 2. 6. 1899 in Berlin-Charlottenburg, gilt als die Schöpferin und kunstvolle Gestalterin des Silhouettenfilms und hinterläßt mit über vierzig Scherenschnittfilmen ein einzigartiges Oeuvre. Ihren ersten eigenen Silhouettenfilm *Das Ornament des verliebten Herzens* stellt sie bereits 1919 am Institut für Kulturforschung in Berlin her. Es folgen eine Vielzahl weiterer Silhouettenfilme, nach 1930 auch Tonfilme wie *Carmen* (1933) nach Bizet und *Papageno* (1935) nach Motiven aus der Zauberflöte von Mozart.

Ihre letzten Silhouettenfilme dreht Lotte Reiniger in Kanada *The Rose and the Ring* (1979) sowie *Düsselchen und die vier Jahreszeiten* (1980) in Düsseldorf und übersiedelt 1980 nach Dettenhausen bei Tübingen, wo sie am 19. Juni 1981 verstirbt. Mit der Verleihung des Filmbandes in Gold 1972 und dem Bundesverdienstkreuz 1980 erhält die Arbeit von Lotte Reiniger die würdigende Anerkennung.

Das Deutsche Filmmuseum, das die größte Sammlung von Lotte Reiniger-Filmen besitzt, ehrt mit der Restaurierung ihres bekanntesten Films *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* die Künstlerin, die in diesem Jahr 100 Jahre alt geworden wäre.

Die Abenteuer des Prinzen Achmed gilt als erster abendfüllender Animationsfilm der Filmgeschichte. Der Silhouettenfilm erzählt mit viel Phantasie und poetischen Szenerien den Kampf zwischen Gut und Böse nach Geschichten aus Tausendundeiner Nacht. Das vielleicht bekannteste Element findet sich in dem Märchen von Aladin und der Wunderlampe, dessen Motive in die Spielhandlung einbezogen wurden. Etwa 250.000 Einzelaufnahmen mußten in den Jahren 1923 bis 1926 auf einem Tricktisch hergestellt werden, fast 96.000 frames fanden für den Film endgültig Verwendung.

Die Aufnahmeleitung und Kameraarbeit übernahm Lotte Reinigers Mann Carl Koch, der an allen ihrer Filme bis zu seinem Tod im Jahre 1963 mitarbeitete. Lotte Reiniger schnitt die erst vorgezeichneten Figuren aus schwarzem Photokarton mit einer Schere aus und verband die einzelnen Glieder mit Draht, um sie für die Aufnahmen zu animieren. Als Hintergründe verwendete sie transparente Lagen aus Butterbrotpapier. Ebenfalls kunstvoll ausgeschnitten schafften sie Landschaften, Städte oder orientalische Interieurs. Der Film wurde nach der Musik von Wolfgang Zeller geschnitten und nachträglich viragiert.

Von *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* ist keine deutsche Originalfassung und kein (Kamera-) Negativ erhalten. Das älteste bekannte Material befindet sich im National Film and Television Archive (NFTVA) des British Film Institute: ein viragiertes Nitrozellulose-Positiv auf Agfa-Film mit eingeschnittenen englischen Zwischentiteln auf Kodak- und Pathé-Material der Jahre 1925-1927. Es handelt sich um keine Vorführkopie, eher eine Grundlage zum Ziehen weiterer Kopien mit zusätzlich eingefügten handschriftlichen Angaben zur Einfärbung auf Blankfilm.

Zur Sicherung dieses vermutlich aus der ersten Generation (also vom Kamera-Negativ) stammenden Positivs fertigte das NFTVA drei Dup-Negative an (1949, 1955 und 1969). Alle Sicherungsstücke liegen in schwarz-weiß vor und weisen zum Teil unterschiedliche Längen auf. Die schwarzweißen Dup-Sicherungsnegative fanden als Ausgangsmaterial

bei allen späteren Kopierarbeiten Verwendung, z.B. für die 16mm-Fassung aus den achtziger Jahren.

Erstmals bei diesem Restaurierungsprojekt wurde die viragierte Nitro-Kopie als Ausgangsmaterial verwendet. Bei einer Sichtung im National Film and TV Archive, Berkhamsted erwies sich das viragierte Nitro-Positiv als optimale Grundlage einer neuen Restaurierung. Der technische Zustand der Kopie ist gut, die Perforation weitgehend unbeschädigt. Lediglich leichte Stockflecken und durch das früher übliche Polieren entstandene Kratzer sowie dadurch in die Emulsion des Filmmaterials eingedrungene Schmutzpartikel sind als irreversible Schäden festzustellen.

Die Farben Amber, Red, Blue, Green, Yellow und eine weitere für die Eröffnungstitel, Straw, präsentieren sich in einem hervorragenden Zustand. Für die Restaurierung existierte kein Farbplan, an dem die Festlegung der Farbigkeit in den einzelnen Sequenzen abzulesen wäre. Erst mit den wieder entdeckten handschriftlichen Angaben auf dem Nitro-Print konnte die Einfärbung in einer der Originalkopie entsprechenden Weise erfolgen.

Für die Zwischentitel wurde die vorliegende Zensurkarte aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv verwendet. Die bisherigen Kopien wiesen keine Originaltitel in deutscher Sprache auf, sondern hatten aus der englischen Fassung rückübersetzte Titel. Die neu restaurierte Fassung folgt der Zensurkarte vom 15. Januar 1926 in den Titeltafeln und allen 124 Zwischentiteln. Die vom Trickstudio Wilk, Berlin neu hergestellten Zwischentitel orientieren sich im Schriftbild und dem Ornament des Hintergrundes an der englischen Nitro-Kopie. Die Einfärbung der Titeltafeln wurde ebenfalls von diesem Material übernommen. Zwischentitel, die in der englischen Fassung nicht vorhanden waren, aber auf der Zensurkarte zu finden sind, wurden ergänzt, aber nicht gefärbt. Ebenfalls an der Zensurkarte orientiert sich die Akteinteilung.

Als Glücksfall erwies sich, daß die vollständige Partitur mit der Komposition von Wolfgang Zeller in der Library of Congress, Washington, erhalten ist und damit zu den wenigen überlieferten Originalkompositionen der Stummfilmzeit gehört. Die darin eingeklebten Szenenbilder bestätigten die Akt- und Szenenfolge.

Die Gesamtlänge der Restaurierung beträgt 1.770 m. Die Kopierarbeiten führte das Kopierwerk L'Imagine Ritrovata in Bologna aus. Nach dem Desmet-Verfahren wurde über ein s/w Dup-Negativ, in das die neuen Zwischentitel eingeschnitten wurden, die viragierten 35mm-Vorfühkopien gezogen.

Die Abenteuer des Prinzen Achmed

Deutschland, 1923-26, R. Lotte Reiniger, Ein Silhouettenfilm von Lotte Reiniger.

Mitarbeiter: Walther Ruttmann, Berthold Bartose (= Bartosch), Alexander Kardan, Walter Türk, Technische Leitung: Carl Koch, Originalmusik von Wolfgang Zeller, Produktion: Comenius-Film G.m.b.H., Berlin-Friedenau

Erste Vorführungen: Matinee am 2. 5. 1926 in der Volksbühne am Bülowplatz, Berlin. Erste öffentliche Vorführung in Paris im Juli 1926 in der Comédie des Champs-Élysées (nach Vermittlung von Jean Renoir). Deutsche Erstaufführung am 3. 9. 1926 im Gloria-Palast, Berlin. Zensur: 15. 1. 1926 unter dem Titel *Die Geschichte des Prinzen Achmed*, Prüf-Nr. 12172, 35mm, viragiert, 5 Akte, 1.811 m.

Restaurierung:

Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 1998/99 mit Unterstützung von: BFI/National Film and Television Archive, Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst, Primrose

Productions, ZDF/Arte; Kopierarbeiten: L'Immagine Ritrovata, Bologna; Zwischentitel: Trickstudio Wilk, Berlin

Erstaufführung der restaurierten Fassung: Kino im Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main, 2. 6. 1999 (Klavierbegleitung Frank Strobel und Pierre Oser)

Sammlungsergänzung: Nachlaß Arnim Dahl (1922 - 1998)

Sensationsdarsteller gab es im Film immer schon. Aber erst durch Arnim Dahl wurde der Berufstand des Stuntman in Deutschland populär. Der deutsche Jugendmeister im Kunstspringen von 1938 wollte eigentlich Sportlehrer werden, absolvierte aber eine Zimmermanns- und Maurerlehre. 1946 zog Dahl nach Hamburg und arbeitete dort als Artist bei Wanderbühnen und Varietés. Über einen Agenten kam Arnim Dahl 1949 schließlich zum Film und war von nun an Double für gefährliche Szenen. Für den Hauptdarsteller Albert Lieven (und den ihn verfolgenden Polizisten) übernahm er in Kurt Hoffmanns Film *Klettermaxe* (1952) die halbschwerkörperlichen Stunts, mit denen er berühmt wurde.

In über 40 Filmen hatte der Stuntman nervenaufreibende Auftritte. So etwa sprang der Sensationsdarsteller von einem fahrenden Hochbahnzug in die Elbe, von einem 35 Meter hohen Kran ins Hamburger Hafenbecken, er hing am Zeiger des Michels und an einer Fahne, die plötzlich einriß. Im Fernsehen hatte er eigene Sendungen, unter anderem die populäre Serie *Zirkus Dahl*. Der Nachlaß, den das Archiv des Museums Anfang November 1998 erhielt, umfaßt Filmaufnahmen seiner Stunts, Plakate, hunderte von Fotos, Zeitungsausschnitte und seine Stuntman-Utensilien wie etwa die Strickleitern, an denen er seine waghalsige Hubschrauberakrobatik ausführte.

Sammlung zu Sergej M. Eisenstein

Das Filmmuseum erwarb jüngst eine umfangreiche Sammlung zu Sergej M. Eisenstein (1898 - 1948), bestehend aus Literatur, Filmen, Fotos, Drehbuchtexten, Schriften und Videos von Heimo Bachstein. Das erste Stück seiner Sammlung erwarb Heimo Bachstein 1958 mit dem Buch „Eisenstein“ von Marie Seton. Dies und die Bücher des Henschel-Verlages aus der DDR bildeten den Grundstock zu einer Sammlung, die im Laufe der Jahre immer weiter anwuchs. 1985 besuchte Heimo Bachstein Eisensteins Wohnung und sein Grab in Moskau und knüpfte mit dem Leiter des Eisenstein-Kabinetts, Naum Kleyman, erste Kontakte. Im letzten Jahr wurde in Bochum aus Bachsteins Fundus eine Ausstellung zum Thema „Eisensteins nicht realisierte Werke“ zusammengetragen.

Ausstellungsplanung

- 14. Juli - 19. September 1999: Fotografien von Li Erben
- 6. Oktober 1999 - 16. Januar 2000: Götz George: Beruf Schauspieler
- 14. März - 21. Mai 2000: Portraitfotografien von Andreas Neubauer
- 6. Juli - Ende September 2000: Curd Jürgens
- 26. September - 12. November 2000: Marilyn Monroe - The last Sitting
- Ende November 2000 - Ende März 2001: Obsessionen: Die Alptraumfabrik des Alfred Hitchcock

Filmmuseum Düsseldorf

Filmmuseum Düsseldorf in „neuem Gewande“

Der seit längerem beschlossene Umbau des Gebäudes in der Schulstraße 4 ist endlich durchgeführt. Für den Umzug der Kollegen aus der Kasernenstraße - dem ehemaligen Heim der Black Box (heute: Black Box, Kino im Filmmuseum) - mußten der Seminarraum des Filmmuseums und ein Teil der Dauerausstellung zu Büros umgebaut werden. Auch der Wechsel- und Sonderausstellungsbereich fiel den Umzugsmaßnahmen zum Opfer. Er wurde mit einer Klimaanlage versehen und dient zukünftig als Lagerplatz für die Foto-, Plakate-, und Pressemappensammlung. Auch Bücher und Zeitschriften sind demnächst in der Schulstraße untergebracht.

Nach dem Umzug der Kollegen im August 1999 werden phasenweise auch die Sammlungsbestände im Haus an der Schulstraße untergebracht. Im Zuge des Umbaus entstand auch Platz für Arbeitstische, an denen ab dem Jahr 2000 die Besucher des Filmarchivs nach vorheriger Anmeldung Teile der Bestände konsultieren können.

Seit dem Tod von Klaus Jaeger im Februar 1997 sind 6 feste Stellen des Filmmuseums gestrichen und nur zwei neu besetzt worden. Zur besseren Orientierung, wer im Filmmuseum jetzt für welches Gebiet verantwortlich ist, hier eine kurze Übersicht.

Leitung: Dr. Sabine Lenk

Vertretung: Hartmut Redottée, Heidi Draheim

Sekretariat: Eva Hofreiter

Abteilungen

- Film, Video: Josefina Honermann, Herbert Peist, Hans Hoffmann
- Photos, Plakate: Heidi Draheim
- Dauer- und Wechselausstellungen: Heidi Draheim, Hartmut Redottée, René Sämmang
- Museumsbetrieb: Annemarie Brommer, Ingeborg Niggeschulze, Harald Thomas
- Bibliothek: Hans-Jürgen Plöttner, Margit Schild
- Schriftgutarchiv: Heidi Draheim
- Technische Sammlung, Kostüme etc.: Heidi Draheim, Herbert Peist
- Verwaltung: Manfred Bach, Alfred Köpke, Karin Lowey

Filmmuseum erhielt Nachlaß von Guido Bagier

Der Besuch von Manfred Engelhardt aus Düsseldorf brachte dem Filmmuseum einen neuen Schatz: den kleinen aber feinen Nachlaß des Tonfilmponiers Dr. Guido Bagier. Der Name Bagier ist für Filmhistoriker untrennbar mit der Erfindung des Lichttons verbunden. Er leitete u.a. ab 1925 die Abteilung „Sprechender Film, Tri-Ergon“ der Ufa. Dank seiner Ausbildung auf dem Gebiet der Musik - er veröffentlichte eine Doktorarbeit zu „Herbert und die Musik“ 1911 (Hermann Beyer & Söhne, Langensalza) und studierte Leben und Werk von „Max Reger“ (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, Berlin 1922) - war er gewissermaßen prädestiniert für diese Aufgabe.

Ab 1928 gehörte er zum Vorstand der Tobis-Klangfilmsyndikat AG. Fünf Jahre später gründete er eine eigene Firma, die Tofa-Tonfilmproduktion GmbH in Berlin. Bereits während des Kriegs (ab 1942) kümmerte sich Guido Bagier um die von der Ufa nach Österreich ausgelagerte Filmproduktion. Nach dem Krieg verwaltete er treuhänderisch den „Nachlaß“ des Ufa-Imperiums in der Alpenrepublik. Der Umzug 1949 nach Düssel-

dorf brachte ihn mit der Landesregierung NRW in Kontakt, die er als Experte beim Wiederaufbau der Filmindustrie unterstützte. In den 60er Jahren war er zudem als Berater beim Zweiten Deutschen Fernsehen tätig.

Guido Bagier (französisch ausgesprochen "Baschjee") hat sein Leben lang drei Interessen kombiniert: die Musik, den Film und die bildende Kunst. Dies spiegelt sich auch im Nachlaß, den Manfred Engelhardt, der Neffe Bagiers, dem Filmmuseum übergab. Neben den bereits erwähnten Büchern und den bekannten Publikationen „Der kommende Film“ (1928) sowie „Das tönende Licht“ (1943) finden sich u.a. auch ein Entwurf zu einer Autobiographie sowie ein Exemplar der Zeitschrift „Feuer“, die Bagier als Herausgeber und Redakteur betreute. Der Nachlaß von Guido Bagier enthält neben Büchern zum Film und zur Musik, einige Zeitungsartikel, Fotos sowie berufliche und private Dokumente der Eheleute Guido und Maria Bagier, geb. Engelhardt.

Für Hinweise auf Dokumente, Photos und andere Artefakte, die mit Guido Bagiers Tätigkeiten vor allem auf dem Gebiet des Films zusammenhängen und die in anderen Sammlungen liegen, wären die Kollegen vom Filmmuseum Düsseldorf dankbar.

Kontakt: Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf
Schulstraße 4, 40213 Düsseldorf
Tel.: 0211 - 89 922 56, 0211 - 89 942 10; Fax: 0211 - 89 937 68

Stiftung Deutschen Kinemathek

Anfang 2000 beginnt für die Kinemathek der Umzug an den Potsdamer Platz. Innerhalb von drei Monaten sollen nacheinander alle Abteilungen von der Heerstraße in das neue Filmhaus umziehen. Im Juni 2000 soll dort das „Filmmuseum Berlin“ eröffnet werden. Um den Umzug vorzubereiten und an der neuen Wirkungsstätte bessere Zugangsbedingungen zu allen Materialien zu ermöglichen, sind verschiedene Sammlungen der Kinemathek zur Zeit nicht mehr für die Öffentlichkeit zu nutzen. Ab 1. Oktober werden auch das Fotoarchiv und der Filmverleih geschlossen. Die Bibliothek ist bis auf weiteres jeweils mittwochs geöffnet.

Haus des Dokumentarfilms: Veranstaltungen 1999

Dokumentarfilm am Ende des Jahrtausends. Internationales Symposium in Riga/Lettland zur Standortbestimmung des Genres.

Veranstaltung in Kooperation mit dem Dokumentarfilm-Studio in Riga
Riga, Filmpalast, 11. - 16. 9. 1999

Wie werden die Dokumentarfilmer in Ost und West die Herausforderung des multimedialen Zeitalters der Jahrtausendwende bewältigen? Welche Wirklichkeitsmodelle, welche Authentizitäts-Strategien, welche Filmästhetik haben sie entwickelt, um im Wettbewerb des Marktes, der Kulturen, der Genres zu überleben?

Geschichte wird gemacht! Zur Konstruktion nationaler Geschichtsbilder in deutschen, polnischen und französischen Film- und Fernsehdokumentationen

Tagung des Hauses des Dokumentarfilms in Kooperation mit arte und dem Polnischen Kulturinstitut Berlin

Berlin, Polnisches Kulturinstitut, 4. - 6. 10. 1999

Mit welcher Tendenz und welchen Mitteln wird die Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts in neueren historischen Dokumentarfilmen und Fernseh-Reihen dargestellt? Welche Rolle spielen Dokumentarfilm und Fernsehen bei der Konstruktion nationaler Geschichtsbilder in Deutschland, Frankreich und Polen? Welche Stereotype, Widersprüche und Tabus existieren in den einzelnen Ländern? Wie sehen die vorherrschenden Selbstbilder und Fremdbilder aus? Wie sehen die Nachbarländer Deutschland und wie sieht dieses seine Nachbarn? Dominiert die jeweilige nationale Sichtweise oder haben sich nach der Auflösung der Ost-West-Spaltung im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts neue gemeinsame europäische oder auch globale Perspektiven entwickelt? Entsteht nach dem Jahrhundert nationalistischer Machtkämpfe und Weltkriege ein neuer machtgestützter Eurozentrismus? (Teilnahmegebühr: DM 100, ermäßigt DM 50)

Wir haben den Kanal noch lange nicht voll!

Symposium über neue dokumentarische Kanäle im Fernsehen

Stuttgart, SWR, Studiosaal, 11. - 12. 11. 1999

Der Trend zu Spartenkanälen, die sich auf unterschiedliche Themen und Genres spezialisieren, zeichnet sich bereits seit Beginn des Satelliten- und Kabelfernsehens ab. Dies gilt auch für den dokumentarischen Film. ARD und ZDF haben den über Kabel und Satellit verbreiteten Dokumentar-Kanal PHÖNIX eingerichtet, dessen Spezialität Live-Übertragungen politischer Ereignisse sind. Das kommerzielle Fernsehen der Kirch-Gruppe sendet Dokumentationen im digitalen „Discovery Channel“ (DF1). Arte, 3sat, DCTP und Spiegel TV haben „Dokumentarfilm-Schienen“ oder „Fenster-Programme“. Und weitere Dokumentar-Kanäle sind in Planung: Die Landesregierung Nordrhein-Westfalen hat in einer Studie die Chancen für einen neuen Spartenkanal „Nonfiction / Unabhängige Filmkultur“ ausgelotet. Der Dokumentarfilm-Produzent und Regisseur Clemens Kuby präsentiert sein Projekt für einen bundesweiten Dokumentarfilmkanal auf der digitalen Plattform der Telekom. Sein Name PosiTV ist ihm zugleich Programm. Andere Autoren wie Peter Krieg und Cay Wesnigk beschäftigen sich mit der Verbreitung dokumentarischer Filme via Internet. Diese und weitere Projekte sollen auf dem Symposium vorgestellt und diskutiert werden. (Teilnahmegebühr: DM 50, ermäßigt DM 25)

Informationen: Haus des Dokumentarfilms, Tel.: 0711 - 16 66 80, Fax: 0711 - 26 00 82

Personalia

Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main

Seit dem 1.3.1999 ist die Stelle des stellvertretenden Direktors bzw. des Oberkustos mit Hans-Peter Reichmann, einem langjährigen Mitarbeiter des Hauses, besetzt. Bereits während seines Studiums der Germanistik, Soziologie und der Theater-, Film- und Fern-

sehwissenschaften arbeitete Hans-Peter Reichmann als freier Mitarbeiter für das Film-museum in Frankfurt. Zunächst vorwiegend im archivarischen Bereich tätig, wandte er sich im Rahmen seines Volontariats im Plakatarchiv des Museums erstmalig der Ausstel-lungsbetreuung und -konzeption zu. Dies gehört bis heute zu seinen Hauptaufgaben. Neben Themenschauen wie etwa zum westdeutschen Nachkriegsfilm oder zu den Film-architekten Hunte, Poelzig, Reimann, organisierte und konzipierte Hans-Peter Reich-mann Ausstellungen, die sich um einzelne berühmten Filmschaffenden drehen, wie Marlene Dietrich, Romy Schneider, Curd Jürgens oder demnächst Götz George.

Filmmuseum Düsseldorf

Nach einer mehr als zweijährigen Interimsperiode unter der Führung von Dr. Winfried Meiszies, Hartmut Redottée und Heidi Draheim hat am 1. Juni 1999 Dr. Sabine Lenk die Leitung des Film-museums Düsseldorf übernommen. Nach einem theater- und filmwis-senschaftlichen Studium in Erlangen und Paris arbeitete sie u.a. für Filmarchive in Frankreich, Belgien und den Niederlanden. Dort kümmerte sie sich um Aufgaben wie Programmgestaltung, Filmrestaurierung und die Aufarbeitung von Filmsammlungen. Auch gab sie Kurse zum Filmarchivwesen und zur Filmrestaurierung an den Universitä-ten Nijmegen und Utrecht. Zusammen mit Frank Kessler und Martin Loiperdinger gibt sie „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films“ heraus.

Stiftung Deutschen Kinemathek

Walther Seidler, Leiter des Filmverleihs der Stiftung Deutsche Kinemathek, wurde im August 65 Jahre alt und geht nach 21 Jahren Tätigkeit für die Kinemathek in den Ru-hestand. Neben seiner Verleih-tätigkeit war er in der SDK jahrelang für die Filmbeschaf-fung (für Retrospektiven und andere Veranstaltungen) zuständig und hatte die Verant-wortung für das jährliche Symposium im Rahmen der Verleihung des Deutschen Film-preises. Nachfolger von Walther Seidler ist der Filmhistoriker Holger Theuerkauf (*1958), der bisher im Bundesarchiv-Filmarchiv für die Nutzer zuständig war. Er hat 1998 das Buch „Goebbels' Filmerbe. Das Geschäft mit unveröffentlichten Ufa-Filmen“ (Ullstein Verlag) publiziert.

DEFA-Filme auf Video

Die ICESTORM Entertainment GmbH begann am 1. Januar 1998 mit der nationalen und internationalen Vermarktung des DEFA-Filmarchives. 950 Spiel- und Kinderfilme, 820 Animationsfilme, 3.200 Dokumentar- und Kurzfilme, über 2.000 Periodika inklusive der DEFA-Wochenschau „Der Augenzeuge“ sowie circa 4.000 deutschsprachige Synchronfas-sungen ausländischer Filme gehören zu diesem Filmstock. ICESTORM verfügt über die exklusiven Verwertungsrechte aller DEFA-Filmproduktionen für jede Art audiovisueller Trägermedien weltweit. In enger Zusammenarbeit mit der DEFA-Stiftung und dem PRO-GRESS Film-Verleih wird dieser einzigartige Filmfundus in kommerziellen sowie nicht-kommerziellen Bereichen einem breiten Publikum zugänglich gemacht.

Im III. Quartal 1999 präsentiert ICESTORM u.a. fünf Filme der DEFA, die 1965/66 aus politischen Gründen verboten wurden. Dieser kulturpolitische Kahlschlag begann im Dezember 1965, als *Das Kaninchen bin ich* von Kurt Maetzig (Bestell-Nr.: 10126) und

Denk bloß nicht, ich heule von Frank Vogel (Bestell-Nr.: 10124) auf dem 11. Plenum des ZK der SED als staats- und parteifeindlich gebrandmarkt wurden. In der Reihe „Verbotene Filme“ bringt ICESTORM zum ersten Mal auf Video auch *Wenn du groß bist, lieber Adam* von Egon Günther (Bestell-Nr.: 10123), *Karla* von Herrmann Zschoche (Bestell-Nr.: 10125) und *Jahrgang 45*, den einzigen Spielfilm der Malers und Dokumentaristen Jürgen Böttcher (Bestell-Nr.: 10122).

Ein weiterer Schwerpunkt des Programms sind klassische Dokumentarfilme, die einen Bogen von den ersten Nachkriegsjahren in die Endzeit der DDR schlagen. Die Kassette „Aufbau Ost 1946“ (Bestell-Nr.: 10127) bündelt vier 1946 entstandene Dokumentationen: *Berlin im Aufbau* (Regie: Kurt Maetzig, Kamera: Harry Bremer, Otto Baecker u.a.), *Potsdam baut auf* (Regie und Kamera: Joop Huisken), *Dresden* (Regie und Schnitt: Richard Groschopp, Kamera: Erwin Anders) und *Leipziger Messe* (Regie: Kurt Maetzig, Max Jaap, Kamera: Erwin Anders, Richard Groschopp u.a.).

In den letzten Jahrzehnten selten gezeigt wurden auch die abendfüllenden Dokumentarfilme *Der Weg nach oben* (Regie: Andrew Thorndike), ein Propagandafilm zum 1. Jahrestag der DDR-Gründung 1950 (Bestell-Nr.: 10130), und *Schaut auf diese Stadt* (Regie: Karl Gass, Kommentartext: Karl-Eduard von Schnitzler), in dem 1962 die Geschichte West-Berlins als „Speerspitze des Westens“ und „Frontstadt“ dargestellt wurde (Bestell-Nr.: 10129). 1990 schließlich drehte Jürgen Böttcher seinen Film *Die Mauer*, in dem er kommentarlos den Abriß der Grenzanlagen zwischen den beiden deutschen Staaten zeigt (Bestell-Nr.: 10128). Alle Filme VHS PAL; einige auch in NTSC erhältlich.

Info:

ICESTORM Entertainment, Burgstraße 27, 10178 Berlin

Tel.: 030 - 24 65 61 150, Fax: 030 - 24 65 61 199

<http://www.icestorm.de>, Email: Info@icestorm.de

Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941

Proposal for a World Touring Film and Lecture Series

Anthology Film Archives & Deutsches Filmmuseum

Anthology Film Archives in cooperation with the Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main propose a world-wide traveling film and lecture series featuring the hitherto unknown accomplishments of early American avant-garde filmmakers working between 1893 to 1941.

The series' curators and critical review committee plan to select six groups of films – each running approximately 90 minutes-long – that outline the innovative and often controversial film works made by avant-garde artists, Hollywood directors, and amateur movie-makers during the formative period of American film form. Premiering September 2000 at the Deutsches Filmmuseum, the world-wide touring program will be made available through 2005 to museums, film archives, media arts centers, universities, and other cultural institutions that present film as a vital contemporary art. The American premiere is being planned for The Whitney Museum of American Art in 2001. A compelling educational aspect of the traveling programs will be the inclusion of introductory lectures at each venue by at least one if not two of the film scholars involved with

the critical review committee. The lectures will establish an informed context for the experimental techniques and methods employed by the filmmakers that are now regarded as the first of their kind in the film medium. Accompanying the series will be an illustrated catalog with critical essays, an overview on the nature of early American film practices with emphasis on the question of what constitutes an avant-garde film, and a detailed filmography. The traveling film series proposed presents the first opportunity to view these influential films as a coherent genre that embodies cultural, historical and aesthetic innovations to the language of film history.

Until the publication of Jan-Christopher Horaks' anthology „Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919-1945" (University of Wisconsin Press, 1995), the cinema of individual artists, collective-made, and even studio-related experimental filmmaking in the United States has eluded critical evaluation to assess the merit of these productions as a relevant film movement. Although several of the films have been influential to post World War II film-making in the Americas and other world cinemas, the exhibition of these films as a collective has been at best piecemeal. At the time of their initial creation and release (keeping in mind that many of these films never premiered in a theatrical situation), experimental films for the most part immediately fell into oblivion. Likewise the exacting influence of these films as a genre has yet to be realized.

This historically restorative project is possible now, not only because recent film scholars have come to recognize the importance of early cinema, and to respect, rather than patronize, its accomplishments; but because many films have been recovered and restored for viewing for the first time since their creation nearly a century ago.

The project is necessary now, because the onslaught of new technologies and the precariousness of much early cinema requires that we bring our attention to formative American cinema before we pass on a narrow, constricting sense of early film history to our descendants. The scholars will select programs of films interesting both historically and aesthetically, and will place the films within their social, political, economic, and artistic contexts. The goals of the series are to reinvigorate our sense of early cinema and to provide interesting, stimulating programs for contemporary audiences.

Sponsoring Institutions: Anthology Film Archives, New York, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main.

Series Directors and Curators: Robert Haller, Bruce Posner.

Critical Review Committee: Dominic Angerame, David Curtis, Dale Davis, Tom Gunning, Winfried Günther, Robert Haller, Jan-Christopher Horak, David James, Chuck Kleinhans, Scott MacDonald, Mark McElhatten, Jonas Mekas, Bruce Posner, Cecile Starr, David Sterritt, Patricia Zimmermann.

The six-year project seeks interested parties to assist in the location, preservation, and coordination of films for distribution in a culturally significant traveling film series co-directed by Robert Haller and Bruce Posner. The Project is also seeking a partner for publishing a bi-language catalog to accompany the traveling film program. Any assistance here would be much appreciated.

Please forward inquiries to:

Robert Haller, Anthology Film Archives, 32 Second Avenue, New York, NY 10003
Tel.: (212) 505-5181 Fax: (212) 477-2714
or Bruce Posner at posn@cyberportal.net

Call for papers

Nights to remember: Memory, modernity and the myth of the Titanic

An international multidisciplinary conference

20 - 23 July 2000, University of Southampton

The Titanic is a monumental icon of the twentieth century that has inspired, and continues to inspire, a wealth of representations across national boundaries, and across the arts. Southampton itself is a key location in the great ship's journey, and offers a rich source of local history. The conference aims to link the local experience with the global myth, bringing together scholarship in Film and Media, Music, Art History, Cultural Studies, Literary Studies, Theatre Studies and History on the subject of the cultural meanings of the Titanic. We welcome papers on any aspect of the myth, but these are some of the areas we would like to explore:

- Shared memory: the Titanic as transnational phenomenon
- History, memorabilia and mourning
- Apocalypse and survival: class, gender, ethnicity
- Technologies, history and modernity
- Music, sound and memory
- Cultural meanings of disaster
- Special effects, spectacle and narrative

Proposals (no more than 300 words please) should be sent to:

Millennial Titanic Conference, School of Modern Languages, University of Southampton, Southampton SO17 1BJ, UK

Tel: +44(0)1703-592176, Fax: +44(0)1703-593288

e-mail: tb@lang.soton.ac.uk

Organising Committee: Pam Cook, Tim Bergfelder, Deniz Göktürk, Mike Hammond, Lucy Mazdon.

The Power of Images: Representing Germany Ten Years After Reunification

4 - 6 November 1999, University of Massachusetts Amherst

An international, interdisciplinary conference featuring artists, political and cultural figures and scholars examining the role of images in structuring relations between East and West Germans as well as between Germany and the U.S.. Accompanying the conference will be a film series, „Berlin, Divided Heaven - From the Ice Age to the Thaw,“ including a number of North American premieres. Held on the 10th anniversary of the fall of the Berlin Wall (4 - 6 November 1999). For more information and registration forms contact:

Barton Byg, Director, DEFA Film Library, Department of Germanic Languages & Literatures, University of Massachusetts Amherst, Amherst, MA 01003

e-mail: defa@german.umass.edu

Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.
in Zusammenarbeit mit Deutsche Guggenheim Berlin
Kino Arsenal

Welserstr. 25, 10777 Berlin, Tel.: 219 001 - 0
www.fdk-berlin.de fdk@fdk-berlin.de

Amazonen der Avantgarde im Film

27. 8., 21.00 Uhr **Alexandra Chochlowa** (Schauspielerin)
PO SAKONU Nach dem Gesetz / Dura Lex
Regie: Lew Kuleschow, UdSSR 1926
nach einer Novelle von Jack London
Einführung: Ulrich Gregor
3. 9., 19.00 Uhr **Alexandra Exter** (Kostüme und Dekor)
AELITA Regie: Jakow Protasanow, UdSSR 1924
10. 9., 19.00 Uhr **Esfir Schub** (Regie)
PADENIJE DYNASTII ROMANOWYCH
Der Fall der Dynastie Romanow, UdSSR 1927
17. 9., 19.00 Uhr **Jelisaweta Swilowa** (Schnittmeisterin)
TSCHELOWJEK S KINOAPPARATOM
Der Mann mit der Kamera, Regie: Dsiga Wertow,
UdSSR 1929
Am Flügel: Willy Sommerfeld
1. 10., 19.00 Uhr **Esfir Schub** (Regie)
WELIKIJ PUTJ Der große Weg, UdSSR 1927
8. 10., 19.00 Uhr **Alexandra Chochlowa** (Schauspielerin)
DIE SELTSAMEN ABENTEURER DES MR. WEST IM
LANDE DER BOLSCHEWIKEN
Regie: Lew Kuleschow, UdSSR 1924
22. 10., 19.00 Uhr **Alexandra Chochlowa** (Schauspielerin)
WELIKIJ UTSCHITELJ Der große Tröster
Regie: Lew Kuleschow, UdSSR 1924
29. 10., 19.00 Uhr **Lilja Brik** (Regie)
STEKJANNIJ GLAS Das Glasauge, UdSSR 1928

Zur Filmreihe erscheint ein neues Kinemathekheft

Neue Filmliteratur

Vorgestellt von... Marguerite Engberg

■ Palle Schanz (Hg.): *Filmbyer* [Film Cities]. Hellerup: Spring 1998. 271 Seiten, Abb. ISBN 87-90326-14-8, 248 kr.

„Filmbyer“ is about the cities we meet on film: either cities which we know beforehand, as, for example, Paris, Rome, Berlin, New York, and Copenhagen, or cities which no longer exist, as Rome of the Antiquity, or cities of the future. The essays collected in this book were written by Danish and foreign specialists.

The opening essay by Pierre Sorlin gives a general introduction to the subject. Sorlin examines the ways film cities have been treated throughout film history. He has studied especially the role of cities in European films, and found that more than 60 percent of all fiction films are set in urban surroundings. However, according to Sorlin the information we get about the cities in these films is all too often superficial. The same distinctive marks are repeated again and again: a shot of Big Ben indicates London, a shot of the Eiffel Tower Paris, and so on. Sorlin takes German director F. W. Murnau as an example of how film cities figured in early film. During the first two decades of this century two different views of the city competed on film. In *Der letzte Mann* (1924) and *Sunrise* (1927) Murnau gives us these two different views. In *Der letzte Mann* the action is set in Berlin, but the film does not try to present the city which is only seen in a few glimpses, which never constitute a consistent whole.

In his American film *Sunrise* on the other hand, the city is, according to Sorlin, like a person, an organic whole, against which the film's protagonists have to fight, and in which they live either a pleasant or a difficult life. Nowadays the way cities are depicted on film differs much from how they were treated in classical films. There are many reasons for this change, one of the main being that nowadays, apart from their historical centres, all cities are alike. So what we get now is, as a rule, a fragmented, floating description of a city.

In his contribution „Copenhagen as Metropolis“ Karsten Fledelius discusses whether or not Copenhagen may be considered a film city. After having read his article one is forced to conclude that Copenhagen is not a film city. For to be a film city involves that the city forms an active part of the film and is not only used as a setting for the story, as has been the case with Copenhagen throughout Danish film history, at least according to the examples Fledelius gives us.

Of special interest to a German readership will be Torben Kragh Grodal's article „Berlin from the Sky and on Earth“. Grodal begins his contribution by stating that two typical options of filming a city are either to shoot it from a high point, such as a tower or a helicopter, or to shoot it just the way cities are usually perceived and experienced, i.e. in the size and from (everyday) views natural to the human eye. Grodal calls the former kind of shot „survey shots“, and the latter „central-type shots“. For him the element of time hardly exists in survey shots, and they would therefore resemble a still photograph. In central-type shots, on the other hand, time holds an important position.

Taking these two kinds of shots as his starting point, Grodal analyses German films

about Berlin from Murnau's *Der letzte Mann* and Walter Ruttmann's *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* to Wim Wender's *Der Himmel über Berlin* and *In weiter Ferne, so nah*. Grodal makes many excellent observations, as e.g. when he writes that a major difference between Ruttmann's and Wender's ways of approaching Berlin lies in the fact that Ruttmann moves from the country into the city, whereas Wenders moves from the sky towards the earth.

Grodal concludes that Berlin has undergone a number of distinct phases in the way it was captured on film. During the Weimar period filmic descriptions oscillated between objective fascination, socialistic distaste and (bourgeois?) fear of the boundless, anonymous and sensual temptations of the city. During the Nazi era Berlin was the city of monumental parades. After the end of the war Berlin retained its symbolic importance as an expression of disunion, before Wenders finally scarred, over-symbolised and re-aestheticised Berlin.

The first part of the book comprises two more articles, one of them being Patricia Knuth's „New York interpreted“, in which she deals with Martin Scorsese's and Woody Allen's interpretations of this city. However, I shall confine myself to articles which have Berlin and the German cinema as their subjects, as e.g. Peter Larsen's contribution „The Cities of the Future and the Future of the Cities: The Urban Space of Science-Fiction Films“. He chooses Fritz Lang's *Metropolis* as an early example, and argues that Lang was obviously fascinated by the animalistic „mechanical simplicity“ of the city, but also had a sense of the complexity of the keeping up of a problematic social system. Ever since the days of Lang many science fiction films have examined the ambiguous space between the Heaven and Hell of (post)modern urbanity. Their stories do not differ much from earlier films of that genre, but the surroundings, the settings do make a difference. The new and shining facades in *Metropolis* have been replaced by entangled, chaotic decay, e.g. in George Lucas' *Star Wars* (1977) or Ridley Scott's *Blade Runner* (1982). It is a pity that Peter Weirs *The Truman Story* had not been released at the time Larsen wrote his article, for it might perhaps have enlarged the scope of his contribution.

The second part of the book concentrates on „Film architecture and Cities“, and here Helmut Weihsmann's contribution „City Symphonies: The City as a Place of Film Performance and Filmic Representation in Early Films“ is of central importance. He focuses his interest on three cities: Paris, Berlin, and Moscow, and discusses films made in these cities during the early years of cinema history. Besides the already mentioned films, he also pays detailed attention to Alberto Calvacanti's *Rien que les heures* and Billy Wilder's and Robert Siodmak's *Menschen am Sonntag. About Berlin. Die Sinfonie der Großstadt, Rien que les heures* and Vertov's *The Man with the Movie Camera* he points out that these films describe not only authentic sections and elements of a city, but that they are films which develop around cities, no matter whether they are realistic, rhetorical, impressionistic or poetic.

Anders Troelsen, in his contribution, describes urban space as filmic scenography. He centres his interest mainly on Italian films, including Bernardo Bertolucci's *La strategia del aragno* (1970) and *Under the Sheltering Sky* (1991), but also accommodates in his argument James Ivory's *A Room with a View* (1986).

Two authors of this volume, Berit Anne Larsen and Rikke Rosenberg, have chosen Peter Greenaway's sumptuous work *The Belly of an Architect* (1987) as the focal point of an excellent analysis, which clearly demonstrates their sense of visual observation. The

third part of the book, „The Film in the City“, moves somewhat away from the main topic of the book, at least in my view. It comprises articles about film and musicals in Denmark, about Danish movie theatres, and one individual theatre in Copenhagen. Regrettably, the book is mainly illustrated with pictures taken from videoprints. This results in faithful reproductions, whose quality, however, is of course not as good as with frame enlargements.

vorgestellt von... Jan Kindler

■ Hans Krahl (Hrsg.): **Geschichte(n): NS-Film - NS-Spuren heute**. Kiel: Ludwig, 1999, 224 Seiten, 14 Abb. ISBN 3-933598-00-1, DM 38,00

Hinter dem etwas umständlichen Titel verbirgt sich eine Aufsatzsammlung aus dem Institut für Neuere Deutsche Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Kiel. Der Band ist konzipiert als Beginn einer neuen Publikationsreihe (Limes Kiel = Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien Kiel), die sich ihren Gegenständen vor allem auf filmsemiotischen Grundlagen nähert. Dieser Ansatz wird mit einem gewagten thematischen Spagat verbunden: über eine Auseinandersetzung mit dem Thema NS-Film hinaus nimmt die Mehrzahl der Autoren auch „mediale Kontexte“ ins Visier. Zur Debatte stehen damit auch die Spuren, die die NS-Filmproduktion in der Medienwelt seit 1945 hinterlassen hat.

Ausgehend von der traurigen Tatsache, daß latente Indoktrination auch durch NS-Unterhaltungsfilm filmwissenschaftlich zwar längst belegt ist, dies aber kaum zu einer Neuorientierung im politischen Umgang mit dem NS-Filmerbe geführt hat, wollen die einzelnen Aufsätze auch zu einem bewußteren, reflexiveren Umgang mit dem NS-Film beitragen. Durch den dabei praktizierten „filmphilologischen“ Ansatz, der das Instrumentarium der Literaturwissenschaft auf den Film überträgt, entstehen mitunter bestechend scharfe Analysen, filmspezifische Aspekte werden jedoch bisweilen vernachlässigt.

So liefert Petra Grimm eine diachrone Untersuchung der deutschen Filmkomödie, in der sie schlüssig die Vermittlung konservativer Positionen als zeitübergreifendes Prinzip belegt. Zwischenzeitlich verläßt sie jedoch den diachronen Ansatz und versucht sich für die NS-Filmkomödie an einer Systematisierung nach dem Grad von „Systemkonformität“. Ihre Einteilungen anhand von Einzelbeispielen bleiben jedoch methodisch fragwürdig und sind mitunter auch schwer nachvollziehbar. Hier hätte es, wie sie selber einräumt, „jeweils einer weiteren Analyse“ der einzelnen Komödien bedurft (S. 64). Anregend bleiben ihre Thesen zu verschiedenen Modellen einer Funktionalisierung von Partnerwahl, die im Mittelpunkt des Beitrages stehen.

Auch Katja Kirstes Aufsatz zu „Tod und Patriotismus in Fliegerfilmen“ erarbeitet grundsätzlich sehr gelungen die Funktionalisierung männlich-soldatischer Mythen im NS- und amerikanischen Fliegerfilm. Ihre Erkenntnisse über Dramaturgie und politische Kontexte von männlicher Initiation und Todesdarstellung hätten jedoch sehr gewonnen, wenn die Frage der filmischen Inszenierung nicht so konsequent ausgeblendet worden wäre.

Auf der Grundlage seiner Magisterarbeit untersucht Jan-Oliver Decker Funktionsweise und Inszenierungsstrategien von NS-Starauftritten am Beispiel der Gesangsauftritte von Zarah Leander. Seine differenzierte Analyse belegt durch eine konsequente Trennung von „Person“ und „Rolle“ bzw. „außerfilmischem“ und „innerfilmischem Image“ die Gesangsakte der Leander als Akte einer Persönlichkeitsspaltung und verfolgt darüberhinaus die Entwicklung ihres Starimages nach 1945. Hier wird die Stärke des philologischen Ansatzes konsequent ausgespielt: methodische Stringenz verbunden mit pointierter Analyse auch ästhetischer Details ermöglicht eine neue Sicht auf ein schon oft besprochenes Phänomen.

Ausgesprochen spannend dann die Beiträge, die die mitunter frappierend engen Beziehungen zwischen bundesrepublikanischer Medienlandschaft und NS-Filmerbe in den Mittelpunkt stellen. So gehen Hans Krahl und Georg Wiesel der „unheimlichen Beziehung“ von Volksmusik und „Volksgemeinschaft“ nach und untersuchen Strategien ideologischer Gemeinschaftsstiftung über das Medium Musik. Der gewagte, aber sehr erhellende Vergleich entlarvt die Volksmusik-Welle unserer Fernsehwelt der „Nach-Wende-Zeit“ als Fortschreibung eines zentralen Bestandteils der NS-„Kultur“, nämlich als Mittel kollektiver Identitätsstiftung über Harmonisierung und Simplifizierung. Die hier sehr schlüssige Argumentation verliert auch nicht durch ihre etwas weit ausholende Übertragung auf den Aspekt Filmmusik über die Bereiche NS-Musik allgemein, NS-Filmmusik und Musik im Heimatfilm. Als Gegenmodell wird schließlich der Musikeinsatz bei Fassbinder skizziert, bei dem sich die Protagonisten der Gesangsauftritte einer Vereinnahmung durch den Zuschauer entziehen.

Überfällig der Beitrag von Nils Borstnar, der die in der journalistischen Öffentlichkeit etwas vage geführte Diskussion um eine angeblich gewaltverherrlichende Körperästhetik bei den Printmotiven einer Duft-Kampagne (für die Marke „Nightshift“) und ihre Anknüpfung an die Ästhetik der NS-Körperplastiken auf eine streng analytische Ebene hebt. Zu Recht legitimiert er dabei seinen Vergleich von zweidimensionalen Werbe-Prints und eigentlich dreidimensionalen NS-Plastiken durch die ursprüngliche Konzeption der Plastiken für eine „Schau“-Perspektive und ihre Bekanntmachung primär über das Medium der Fotografie, die diese Perspektive imitierte.

Im Gegensatz dazu stößt Eckhard Pabsts origineller Vergleich von Michael Jacksons „HIStory“-Projekt mit NS-Architektur und ihrer filmischen Vermittlung an methodische Grenzen. Bei allen belegbaren Ähnlichkeiten bleibt die Frage nach den Motiven ihres Einsatzes und den Gründen ihres Erfolgs unbeantwortet. Lediglich die gedankenlose Aufnahme tradierter Gestaltungsformen durch einen Popstar kann belegt werden, die in ihrer Beliebigkeit darüber hinweggeht, daß diese Formen „besetzt“ sind.

Ergänzt werden diese Beiträge durch eine Untersuchung zur Verfilmung einer literarischen Vorlage im „Dritten Reich“ und ihrer ideologischen Neu-Ausrichtung (Beispiel *Immensee*) sowie einem assoziativ gehaltenen Aufsatz zur filmischen „Okkupation“ Afrikas anhand von Fliegerfilmen während und nach dem „Dritten Reich“ (*Quax-Filme und Stern von Afrika*).

Im Ganzen lebt der Band von seiner thematischen Spannweite, die das methodisch bisweilen etwas enge Korsett mehr als ausgleicht. Dabei variiert das Verhältnis von methodischer Strenge und inhaltlichem Ergebnis durchaus beträchtlich, aber wer sich einmal auf den mitunter abstrakten semiotischen Jargon einläßt, wird belohnt mit ungewöhnlichen Sichtweisen und teilweise überraschenden Ergebnissen.

vorgestellt von... Wolfgang Mühl-Benninghaus

■ Prommer, Elizabeth: *Kinobesuch im Lebenslauf. Eine historische und medienbiographische Studie.* (Kommunikation audiovisuell, Band 24) Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft mbH., 1999. 402 Seiten (Zugl.: Leipzig, Univ., Diss., 1998)
ISBN 3-89669-240-2, DM 45,00

Die vorliegende Studie befaßt sich mit einem seit langem historisch und methodologisch unaufgearbeiteten Thema, dem Kinopublikum. Im ersten Kapitel untersucht die Autorin den Zusammenhang von Kinobesuch und Mediennutzungstheorien. Vor dem Hintergrund nur partiell nutzbarer Theorieansätze entscheidet sich Prommer, den Kinobesuch im folgenden als ein Moment von Medienhandeln zu untersuchen. Sie begründet hiermit ihren Ansatz für eine medienbiographische Analyse. Als Einstieg hierfür dient ihr eine Beobachtung des bisherigen Forschungsstandes zum Kinopublikum in der Bundesrepublik, der DDR und den USA. Die Stringenz der bisherigen Annäherung an das Thema wird durch die lückenhafte Darstellung historischer Publikumsstrukturen und -erwartungen deutlich geschmälert. Wichtige historische Quellen, wie die Kalender der Lichtbild-Bühne oder die Jahrbücher der Filmindustrie, wurden ebensowenig ausgewertet wie die vielen Aussagen über das Publikum in der Tages- und Branchenpresse.

Unberücksichtigt blieben auch die Archivquellen zum Thema. Sie hätten etwa für die Zeit des Dritten Reichs ein deutlich differenzierteres Bild gegeben. Die vorgelegte historische Betrachtung unterscheidet dann auch nicht zwischen Kinobesuchern in Klein- und Großstädten, zwischen Kinopalästen und Vorstadtkinos: die Differenz wurde in der Kinopresse der Vorkriegszeit immer wieder problematisiert.

Dieser Mangel wirkt sich auch auf die medienbiographische Analyse insofern aus, als im Fragebogen keine diesbezüglichen Differenzierungen erkennbar sind. Für die Darstellung der Veränderungen der Kinolandschaft in der Bundesrepublik in den 50er Jahren hätte die Einbeziehung der Monographie von Axel Schild zum Freizeitverhalten sicher zu weiterführenden als den hier vorgelegten Ergebnissen geführt.

Bedenklich erscheint schließlich auch die weitgehend unkommentierte Übernahme der Kinodaten aus der DDR. Das Problem lag hier in dem spezifischen Prämiensystem. Danach erhielten die Mitarbeiter für hohe Besucherzahlen generell und insbesondere für Filmvorführungen der DEFA und Filmen der sozialistischen Länder zusätzliche Vergütungen. Um diese zu erhalten, manipulierten die Kinos ihre Statistiken in die gewünschte Richtung. Prinzipiell führte dies zu keinen wesentlichen Veränderungen der Kinopräferenzen, dennoch gehört es zur wissenschaftlichen Korrektheit, vor allem die gemeldeten Zahlen der 70er und 80er Jahre unter Vorbehalt zu zitieren.

Gleiches gilt auch für die zitierte Bemerkung von Peter Hoff, der in einem Aufsatz von 1985 zwischen Fernsehen und Kino in der DDR kein direktes Konkurrenzverhältnis sah (S. 129). Der von Hoff mitgelieferte und erklärende Hinweis auf das Verhältnis von DEFA- und Fernsehaußenhandel, die einen abgestimmten Filmeinkauf betrieben, um Doppelinkäufe zu vermeiden und um der jeweiligen Klientel mit stark begrenzten Mitteln ein attraktives Angebot zu unterbreiten, wird nicht erwähnt. Diese Spezifik erklärt aber, weshalb das Verhältnis zwischen beiden Medien in der DDR mit dem in der Bundesrepublik nur bedingt vergleichbar ist.

Die medienbiographische Analyse ist, wie die Autorin selbst einräumt, infolge der zu

geringen Stichprobe, die darüber hinaus auch nur in Leipzig und München erhoben wurde, trotz einiger interessanter Details nur beschränkt aussagekräftig. Der Wert des Buches besteht vor allem darin, daß es die Aufmerksamkeit auf ein lange vernachlässigtes wissenschaftliches Desiderat lenkt. Daß es kaum gelingen konnte, dieses im ersten Anlauf zu beseitigen, konnte wohl niemand erwarten.

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Rainer E. Lotz (Hg.): *Discographie der deutschen Kleinkunst. Discographie der deutschen Tanzmusik. Discographie der deutschen Gesangsaufnahmen. Discographie der deutschen Sprachaufnahmen*. Bonn: Birgit Lotz Verlag

ISBN 3-9802656-7-6

Bezug: Birgit Lotz Verlag, Jean Paul Straße 6, D-53173 Bonn

Fax: 228 - 365142, Email: Birgit-Lotz-Verlag@gmx.de

■ *Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte 1888 - 1932. Ein Verzeichnis*.

Zusammengestellt und bearbeitet von Walter Roller. Herausgeber: Deutsches Rundfunkarchiv. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg, 1998 (= Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs, Bd. 15), 461 Seiten

ISBN 3-932981-15-4, DM 68,00

Seit 1991 arbeitet eine kleine Gruppe von Enthusiasten an der Erstellung einer Deutschen National-Discographie, also einer systematischen Auflistung der in Deutschland hergestellten Tonaufnahmen. Eine Riesenaufgabe, wurden doch im deutschsprachigen Raum etwa eine Million Schellack-Platten hergestellt. Durch thematische Discographien versucht die Forschergruppe um Rainer E. Lotz eine Schneise in diesen Berg von Aufnahmen zu schlagen. Umgesetzt wurden bisher vier Serien: die Discographie der deutschen Kleinkunst (fünf Bände), die Discographie der deutschen Tanzmusik (vier Bände), die Discographie der deutschen Gesangsaufnahmen (zwei Bände) sowie die Discographie der deutschen Sprachaufnahmen (zwei Bände). Alle Bände sind zum Einzelpreis von DM 100,00 im Birgit Lotz Verlag erschienen und können dort auch geordert werden.

Diese Discographien sind auch für Filmwissenschaftler von großem Interesse, denn sie weisen zahlreiche Aufnahmen von Filmkünstlern nach, die ja nicht nur vor der Kamera, sondern teilweise weit häufiger auf den Varieté- und Kleinkunsth Bühnen auftraten und zum Teil veritable Schallplattenstars waren. Aus dem Bereich Kleinkunst etwa Hans Albers, Siegfried Arno, Margo Lion, Lee Parry, Anna Sten, Szöke Szakall, Conradt Veidt, Otto Wallburg; aus der Tanzmusik beispielsweise die Weintraub Syncopators und die Lewis Ruth Band, um nur einige zu erwähnen, deren Schallplatteneinspielungen bereits erfaßt wurden. Diese Discographien lenken auch den Blick auf die enge Verflechtung von Varieté und Film sowie auf die gemeinsamen Verwertungsinteressen von Tonfilmproduzenten und Schallplattenindustrie im Medienverbund. Für den Filmwissenschaftler, der auch Zeithistoriker ist, ist die Discographie der deutschen Sprachaufnahmen von besonderem Interesse. Nachgewiesen sind zahlreiche Tondokumente von Politikern und Wissenschaftlern sowie Aufnahmen u.a. von Alfred Braun, Alfred Beierle, Heinrich George, Gustaf Gründgens, Erich Kästner, Alfred Kerr, Theodor Loos, Erwin Piscator, Max Reinhardt, Ernst Toller, Karl Valentin - ein Fundgrube, zweifelsohne.

In den 20er und 30er Jahren gab es auch zahlreiche Berührungspunkte zwischen Film und Rundfunk, die in der Phase der Einführung des Tonfilms besonders intensiv waren. So war der Rundfunk sehr stark an der Tonfilmtechnik als Aufzeichnungsmedium für seine überwiegend live gesendeten Programme interessiert. Die Filmleute interessierten sich für die Erfahrungen der Rundfunktechniker mit der Tonaufnahme. Hörspiele wurden zu Filmen umgeschrieben, Hörspielmacher wechselten zum Film, Filmkünstler realisierten im Rundfunk experimentelle Hörspiele. Der Rundfunk spielte die Tonfilmschlagler und trug so erheblich zur schnelleren Akzeptanz des Tonfilms bei.

Diese und andere Beziehungen zwischen den beiden Medien wurden von der Filmwissenschaft nur selten wahrgenommen und noch seltener untersucht. So wundert es nicht, daß auch die erhaltenen Tonaufnahmen des Rundfunks bisher kaum für filmwissenschaftlichen Untersuchungen (und Filmausstellungen) ausgewertet wurden.

Das Deutsche Rundfunkarchiv in Frankfurt am Main hat jetzt einen Katalog vorgelegt, der den Bestand an kultur- und zeitgeschichtlichen Tondokumenten von 1888 bis 1932 dokumentiert. Erfasst wurden nicht nur rundfunkeigene Aufnahmen - die Rundfunkgesellschaften konnten erst ab Herbst 1929 ihre Programme mitschneiden - sondern auch zahlreiche Walzen und Grammophonplatten. Der Katalog ist chronologisch geordnet; die Einträge sind durch Stichwörter bzw. wörtliche Zitate aus den Tonaufnahmen erschlossen; ferner gibt es ein Personen- sowie ein Sach- und Titelregister.

Am 23. Januar 1930 wurde eine parodistische Jahresbilanz gesendet, die auch die Gewinne der Ufa mit dem *Blauen Engel* aufspießt: „Wir sind bis Kopf auf Fuß auf Janings eingestellt, denn wir brauchen Geld und sonst gar nichts!“ Auf einer Schallplatte erläutert Guido Bagier 1931 die gemeinsamen Interessen von Tonfilm und Schallplatte. Vom 8. August 1931 hat sich eine Reportage von den Dreharbeiten zu *Der brave Sünder* erhalten; auch ein Gespräch mit Ernst Lubitsch über das Verhältnis des Tonfilms zum Stummfilm vom 12. 11. 1932 ist im Deutschen Rundfunkarchiv vorhanden. Dieser Katalog, dem weitere folgen werden, ist auch als Ergänzung zur Discographie der deutschen Sprachaufnahmen zu nutzen, da diese auf Standortnachweise verzichtet.

■ **Lotte Reiniger: Die Abenteuer des Prinzen Achmed.** Berlin: absolut MEDIEN 970, VHS PAL, s/w, koloriert, ca. 71', DM 49,80

■ **Papageno. Musikfilme von Lotte Reiniger.** Berlin: absolut MEDIEN 971, VHS PAL, s/w, ca. 46', DM 39,80

■ **Aschenbrödel. Märchenfilme von Lotte Reiniger.** Berlin: absolut MEDIEN 972, VHS PAL, s/w, ca. 75', DM 49,80

Info: <http://www.absolutMEDIEN.de>

Zum 100. Geburtstag von Lotte Reiniger sind bei absolut MEDIEN drei Videokassetten erschienen, u. a. mit ihrem Hauptwerk, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923 - 26): eine lobenswerte Initiative. Wer erwartet hatte, hier bereits die kürzlich vom Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main restaurierten Fassung mit der Originalmusik von Wolfgang Zeller zu finden, wird aber enttäuscht. Die Herausgeber griffen vielmehr auf die alte Restaurierung von 1989 zurück, die ebenfalls vom Deutschen Filmmuseum zusammen mit dem Trickfilmstudio Damerow auf 16mm realisiert worden war. Diese Fassung hat bei weitem nicht die Brillanz und auch nicht die Originalfarben der jetzt vorliegenden Restaurierung (vgl. den Restaurierungsbericht in diesem Heft S. 45 - 47). Die Begleitmusik zu dieser alten Restaurierung stammt von Freddie Philipps.

Für das zweite Video dieser Edition wurden neben *Papageno* von 1935 noch *Zehn Minuten Mozart* (1930) und *Carmen* (1933) ausgewählt, ferner der Dokumentarfilm *Ein Scherenschnittfilm entsteht* (GB/BRD 1953/1971), in dem Lotte Reiniger ihre Kunst demonstriert.

Das dritte Video versammelt Märchenfilme von Lotte Reiniger, die auf dem Cover leider ohne Jahresangaben und ohne die Originaltitel präsentiert werden: *Cinderella* (D 1922/23, OT: *Aschenputtel* (auf dem Cover als „Aschenbrödel“ vorgestellt), hier mit Musik und Erzählstimme unterlegt, *Thumbelina* (GB/USA 1955), *Die drei Wünsche* (GB/USA 1954, OT: *The Three Wishes*), *Hansel and Gretel* (GB/USA 1955), *The Grasshopper and the Ant* (GB/USA 1954), *The Gallant Little Tailor* (GB/USA 1954) sowie *Der verlorene Sohn* (BRD 1973/74), der vor farbigen Hintergründen spielt. All diese Filme sind mit einer deutschen Erzählstimme unterlegt, die Musik steuerte jeweils Freddie Philipps bei. Bis auf das „*Papageno*“-Video, das die schwarzen Silhouetten gräulich und die differenzierten Hintergründe nur verschwommen wiedergibt, ist die Bildqualität gut.

■ **Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933 - 1945.** Hrsg. von Claus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul, Lutz Winckler, unter redaktioneller Mitarbeit von Elisabeth Kohlhaas. Darmstadt: Primus-Verlag 1998, 1356 Spalten
ISBN 3-89678-086-7, DM 128,00

■ **Exil und Avantgarden.** Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler und Wulf Koepke. (= Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 16/1998). München: edition text + kritik, 1998
ISBN: 3-88377-591-6, DM 58,00

■ **Filmexil II.** Eine Publikation der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Berlin: Edition Hentrich, November 1998, 86 Seiten
ISBN 3-89468-253-1, ISSN 0942-7074, DM 18,00

In über hundert Beiträgen nähert sich das „Handbuch der deutschsprachigen Emigration“ allen Aspekten der überwiegend jüdischen Auswanderung der Jahre 1933 bis 1945. Sechs große Kapitel erschließen das Feld der Exilforschung. „Anlässe, Rahmenbedingungen und lebensweltliche Aspekte“ bilden den Einstieg, gefolgt von der nach Ländern und Kontinenten aufgegliederten Schilderung der Arbeits- und Lebensbedingungen im Exil. Das dritte Kapitel widmet sich dem politischen Exil und dem Widerstand aus dem Exil. Zwei Kapitel untersuchen die Wissenschaftsemigration und das literarische und künstlerische Exil. Das Schlußkapitel beschäftigt sich mit der Rückkehr aus dem Exil und seiner Rezeptionsgeschichte.

Über die Filmemigration schreibt kompakt und präzise Helmut G. Asper. Bei seiner Definition des Exilfilms folgt er Jan-Christopher Horak: „Exilfilme sind Filme, die im Zeitraum von 1933 - 1950 im Exil entstanden und bei denen Exilanten mindestens zwei der wesentlichen Schlüsselpositionen (Produktion, Regie, Drehbuch) besetzten und die entweder thematischen Bezug nehmen auf die Gegenwart und/oder eine Fortsetzung der Filmarbeit in der Weimarer Republik darstellen.“ (Sp. 960) Asper charakterisiert dann die unterschiedlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen der Filmemigranten in den wichtigsten Exilländern und arbeitet ihren Beitrag zu den nationalen Filmgeschichten heraus; bedeutende Exilfilme werden kurz vorgestellt. Nicht erwähnt wird die Filmemigration nach Palästina/Israel. Die Zahl der Filmemigranten (ohne die Fami-

lienangehörigen) schätzt Asper auf ca. 2000. Insgesamt entstanden 225 Exilfilme, die meisten davon in den USA, Frankreich, England, Österreich und in den Niederlanden. Nicht berücksichtigt wurden aber offenbar Kultur-, Dokumentar- und Werbefilme, etwa die Produktionen des in die Schweiz emigrierten Werbefilmproduzenten Julius Pinscher. Auch die Werke der emigrierten Animationsfilmer wie Oscar Fischinger, George Pál und Lotte Reiniger werden hier übergangen.

Mit den „Filmavantgardisten im Exil“ beschäftigt sich Helmut G. Asper dann in dem zeitgleich mit dem Handbuch erschienenen 16. Band der Schriftenreihe „Exilforschung“, das ganz dem Thema „Exil und Avantgarden“ gewidmet ist. Asper faßt die wichtigste Literatur zum Thema zusammen, bündelt sie auf den Aspekt des Filmexils. Das Schicksal der Emigranten Oskar Fischinger, Hans Richter, László Moholy-Nagy und Helmar Lerski wird ausführlicher nachgezeichnet. Auch die Filmarbeiten von Peter Weiss und Peter Lilienthal, die in jungen Jahren mit ihren Eltern emigrieren mußten und in den 50er Jahren experimentelle Filme realisierten, werden berücksichtigt.

Neuland betritt im gleichen Band Jörg Jewanski mit seinem Beitrag über Alexander László und der Weiterentwicklung seiner Farblichtmusik im amerikanischen Exil. Der aus Ungarn stammende László hatte 1925 in Deutschland mit Farblichtmusik Aufsehen erregt. Dieses Avantgardeprojekt beruhte auf einer „gleichzeitigen Darbietung von Klaviermusik und auf eine Leinwand projizierte abstrakten und changierenden Farb- und Formenspiel.“ (S. 195) Dieser Ansatz zu einer neuen Kunst lief parallel zu vergleichbaren Installationen am Bauhaus und zu den Experimenten mit absolutem Film. 1933 flüchtete László in seine ungarische Heimat, 1938 emigrierte er in die USA. Ausführlich stellt Jewanski Lászlós Versuch dar, in seiner neuen Heimat seine Farblichtmusik groß herauszubringen. Mit Hilfe eines reichen Gönners gründete er die American Colorlight-Music Society, um mit Hilfe eines großen Farblichtinstruments eine „neue Sprache des künstlerischen Ausdrucks“ zu schaffen. Aber das Gerät wurde nicht fertig, geplante Aufführungen kamen nicht zustande - nicht mal eine Probeaufführung; das Vorhaben war zu groß angelegt und scheiterte. László konzentrierte sich anschließend aufs Klavierspielen und Komponieren; ab 1943 arbeitete er in Hollywood als vielgefragter Film- und Fernsehkomponist.

Mit László ist ein vergessener Avantgardist wiederzuentdecken, der auch mit einem eigenen absoluten Film, dem heute verschollenen *Pacific 231* nach der Musik von Arthur Honegger von einen bemerkenswerten Beitrag zur deutschen Filmavantgarde geleistet hat. Der 1927 unter Mitwirkung des Graphikers Jan Tschichold in 8 Tagen abgedrehte Film, eine Studie über das „Erlebnis Lokomotive“, wurde in Doppelprojektion aufgeführt. Der Kinogänger sollte, wie László es formulierte, aus seiner Passivität heraustreten, aktiv werden und miterleben: „Der Zuschauer wird zum Stück des *Pacific 231*, wird aus dem Gleichgewicht gebracht, wie er.“ Jewanski beschränkt sich auf Lászlós Experimente mit der Farblichtmusik und klammert daher diesen Aspekt von Lászlós Schaffen aus, ebenso wie er dessen Zeit als Kapellmeister am Münchner Phoebus-Palast und seinen in Ungarn 1937 realisierten Film *Magyar Triangulum* nicht berücksichtigt. Lászlós Beitrag zur Filmavantgarde bleibt also noch darzustellen; seine Arbeiten zur Farblichtmusik im amerikanischen Exil können aber jetzt, dank dieser detaillierten Studie von Jörg Jewanski, wieder gewürdigt werden.

Das 11. Heft der von der Stiftung Deutsche Kinemathek herausgegebenen Zeitschrift *Filmexil* widmet sich ganz der Filmemigration nach Palästina. Das Editorial stellt nüchtern fest, daß ihre Erforschung, von Helmar Lerski abgesehen, noch auchsteht. (S. 7)

Eine lange Liste mit vielen unbekanntem und wenigen bekannten Namen verdeutlicht die Dimension der Filmemigration zwischen 1933 und 1940 nach Palästina. Jan-Christopher Horak präsentiert Lerskis erste Filmregie (*Awodah*, 1933) auf dem Hintergrund seiner Karriere als Kameramann (u.a. bei William Wauer) und seiner Porträtfotografie, die Gesichter zu „Landschaften der Begierde“ (S. 9) ausleuchtet. Lerskis letzter Film, den nur noch in einer bearbeiteten Fassung erhaltenen *Adamah* von 1948, wird von Ronny Loewy akribisch in allen Produktionsphasen vorgestellt.

Barbara von der Lühe schreibt über die „leidenschaftliche Filmproduzentin und Filmautorin“ (S. 33) Margot Klausner, die in Israel trotz aller Rückschläge das größte Film- und Fernsehstudio aufbaute. Hillel Tryster dokumentiert Interviewausschnitte mit Rolf M. Kneller, einem Mitarbeiter von Helmar Lerski und „one of the most important and prolific figures in early Israeli cinematography and cinema in general.“ (S. 59); ferner eine Spurensuche nach dem ehemaligen Wilfried Basse-Mitarbeiter Juda Leman, der 1935 als Regisseur von *The Land of Promise*, des erfolgreichsten zionistischen Propagandafilms, bekannt wurde. Der 1936 nach Tel Aviv emigrierte Ufa-Filmarchitekt Heinz Fenchel, der dort aber nicht mehr in diesem Beruf arbeitete, wird von Joachim Schlör vorgestellt. Gabriele S. Wolter schreibt über die sechs Filme, die Victor Vicas zwischen 1949 und 1951 in Israel drehte.

In all diesen Beiträgen ist viel von nicht realisierten Projekten die Rede, von den Schwierigkeiten, Filme in einem Land zu drehen, das praktisch keine Filmindustrie kannte, von verstümmelten Fassungen und verlorenen Filmen - aber auch von einem beharrlichen Aufbauwillen, starken künstlerischen Talenten und beachtlichen Filmen, die trotz alledem entstanden. Ein wichtiges Heft dieser wichtigen Zeitschrift.

■ Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (Hrsg.): **Berliner Theater im 20. Jahrhundert.** (= Veröffentlichung des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin). Berlin: Fannei & Walz 1998, 248 Seiten
ISBN 3-927574-47-3, DM 34,00

■ **Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste.** Hrsg. von Gabriele Brandstetter, Helga Finter, Markus Weßendorf (= Forum Modernes Theater, Band 24). Tübingen: Gunter Narr Verlag 1998, 392 Seiten
ISBN 3-8233-5224-5, 148,00 DM

Zwei Sammelbände zur Theatergeschichte enthalten auch Aufsätze, die den tradierten Rahmen der Theaterwissenschaft verlassen und die Wechselbeziehungen mit anderen Künsten und Medien untersuchen. „Berliner Theater im 20. Jahrhundert“ wurde vom Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität anlässlich des 50jährigen Bestehens herausgegeben; die Kollegen des 1960 an der Humboldt-Universität gegründeten Instituts für Theaterwissenschaft/Kulturelle Kommunikation wurden eingeladen, sich an diesem Jubiläumsband zu beteiligen, der auch an die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft vor 75 Jahren, im Herbst 1923, an der Friedrich-Wilhelms-Universität erinnert.

Wolfgang Mühl-Benninghaus untersucht am Beispiel des Operetten- und Medienstars Richard Tauber die „intermedialen Beziehungen zwischen Theater, Rundfunk und Schallplatte sowie partiell dem Tonfilm“ (S. 143) im Berlin der späten zwanziger Jahre. Die Operette stützte sich nun wesentlich auf Schlager; insbesondere die lyrische Ope-

rette, die sogenannte Léhariade mit dem in der Mitte des zweiten Aktes vorgetragenen „Tauberlied“ feierte Triumphe. Rundfunkdarbietungen und Platteneinspielungen steigerten Richard Taubers Popularität, zumal technische Neuerungen bei Radio und Schallplatte die Klangwiedergabe erheblich verbesserten. Der frühe Tonfilm griff Taubers Starnimbus auf, konnte aber nur Anfangserfolge erzielen, da Tauber schauspielerische Präsenz in ausgefeilteren Dramaturgien nicht mehr trug. Da Schlager- und Operettenplatten nur in reicheren Wohngegenden, selten aber in den Arbeitervierteln angeboten wurden, könnte man auch schlußfolgern, daß Tauber nur bei einem Teilpublikum - der doch recht kleine Kreis der Begüterten - als Medienstar bewundert wurde. Das reichte aber nicht für einen Tonfilmstar, der die breiten Massen ansprechen mußte.

Diese Massen wollten auch Erwin Piscator und Ernst Toller erreichen. Ulrike Haß verdeutlicht ihre diametral entgegengesetzten Positionen am Beispiel von „Hoppla, wir leben!“ (1927) auf dem Hintergrund des tiefgreifenden Medienumbruchs nach dem Ende des Weltkriegs und kommt zu dem Schluß, daß Tollers Begriff der Mediatisierung demjenigen Piscators weit überlegen war. (S. 129).

Die weiteren Autoren dieses Bandes (u.a. Erika Fischer-Lichte, Jörg Bochow, Henning Rischbieter, Joachim Fiebach und Arno Paul) behandeln bedeutende Etappen der Berliner Theatergeschichte (u.a. Theaterbauten, Berliner Antikenprojekte, Kortners „Don Carlos“-Inszenierung in West-Berlin 1950, das GRIPS-Theater).

Der Band „Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste“ ist aus einem internationalen Kongreß hervorgegangen, der 1996 an der Justus-Liebig-Universität in Gießen stattfand. Insgesamt 35 sympathisch knappgehaltene Beiträge untersuchen u.a. die Wechselbeziehungen zwischen „Theater und Medien“, „Theater und Musik“, „Körper, Tanz und Bewegung“, „Theater und Politik“, „Theater und Performance“ sowie „Fest und Interkulturalität“. Entsprechend breit ist das Themenspektrum gespannt, so daß hier nur auf ausgewählte Aufsätze eingegangen werden kann. Ulrike Haß gibt „Elemente einer Theorie der Begegnung: Theater, Film“, Eleonore Kalisch detailliert „kinematographische Aspekte des Gestischen und des Komischen in Bergsons dezentrierter Bild-Auffassung und ihre Rezeption durch Gilles Deleuze“, Jörg Bochow schreibt über den Ausdrucks-Menschen in Theater und Film der russischen Avantgarde und Barbara Büscher analysiert die Verbindung von performativen Künsten und audio-visuellen Medien.

Anhand von *Don Juan heiratet* (1909, D: Josef Giampetro vom Berliner Metropol-Theater) und *Der Andere* (1913) untersucht Wolfgang Mühl-Benninghaus zwei frühe filmische Theateradaptionen. Die grundlegende Bedeutung der Autorenfilme sieht er vor allem darin, daß sie das „wichtige Zusammenspiel“ (S. 100) des Drehbuchautors und des Regisseurs installierten. Insbesondere die Lektüre von *Don Juan heiratet* überzeugt. Ob aber der Regisseur Bolten-Baecker mit diesem Werk „den Film als Kunst zu etablieren“ (S. 95) suchte, wird nicht schlüssig. Daß er mit Hilfe der Schriftsteller und Bühnenauteurs den Film „von dem Lasziven und grob Sensationellen“ befreien wollte und eine „deutsche Geschmacksrichtung“ (S. 91) einbringen wollte, deutet eher in eine andere Richtung: Stärkung des deutschen Einflusses im französisch dominierten Filmgeschäft durch „gehobenerer“ Sujets deutscher Autoren.

Stefan Koslowski beschäftigt sich mit den „Tableaux vivants“ im 19. Jahrhundert - ein Thema, das auch für die Vorgeschichte der Kinematographie bedeutsam ist. Lebende Bilder waren „fester Bestandteil der bürgerlichen Vereinskultur“ (S. 159), vor allem die Turnvereine stellten solche Marmorbilder; bei Schaustellungen aller Art erregten

die sogenannten Bio- oder Mimoplastiker mit nachgestellten Szenen der Antike größtes Aufsehen, denn sie „erlaubten es insbesondere den Artistinnen, sich in größtmöglicher Hüllenlosigkeit zu zeigen.“ (S. 158). Musik und Gesang ergänzten diese Auftritte, die meist in Serien mit mehreren Bildern dargeboten wurden. Der pikante Film des frühen Kinos fand in diesem Repertoire (sowie in den entsprechenden Postkarten) bereits fest etablierte Darstellungsmuster sozial akzeptierter Erotik.

Über das „vorfilmische“ Theater von Dion Boucicault Mitte des letzten Jahrhunderts in England schreibt Ralf Erik Remshardt. Boucicault - der „unangefochtene Großmeister des Spektakeltheaters“ (S. 80) - fesselte sein Publikum mit immer neuen Bühnensensationen: Schneelawinen, Bootsrennen, ein niederbrennendes Mietshaus. Diese auf pure Schaulust zielenden Effekte ebenso wie die entsprechend ausgeklügelten Bühneninstallationen könnten auf ein „proto-cineastisches Modell“ (S. 82) hinweisen. Remshardt wertet das Spektakeltheater aber nicht als Antizipation des Kinos, sondern charakterisiert Boucicault als den „gewandtesten(n) Praktiker eines generellen Trends seit der Romantik auf einen nicht-statischen Bühnenraum hin.“ (S. 84) Boucicaults' Kredo: „Das Publikum will Sensationen und man kann ihm davon nie zuviel geben“ gilt nicht nur auf dem Hintergrund der Schaulust als dem Grundtenor des 19. Jahrhunderts (S. 78), sondern für alle Schaustellungen, das Kino eingeschlossen.

vorgestellt von... Horst Claus

■ Stefan Mannes: *Antisemitismus im nationalsozialistischen Film – Jud Süß und Der ewige Jude*. Köln: Teiresias, 1999, 122 Seiten
ISBN 3-9805860-3-0, DM 43,80

Bei dieser ursprünglich als Staatsexamensarbeit entstandenen Studie handelt es sich um eine vergleichende Analyse der – zumindest dem Namen nach – bekanntesten antisemitischen Hetzstreifen der Filmgeschichte. Sie setzt sich aus vier etwa gleich langen Abschnitten zusammen. Am Anfang steht eine Übersicht über den Aufbau der deutschen Filmwirtschaft unter dem Aspekt der politischen und wirtschaftlichen Kontrollmechanismen des NS-Staates. Die Teile zwei und drei offerieren detaillierte Textanalysen der beiden Filme, wobei *Jud Süß* als Beispiel für die von Goebbels bevorzugte indirekte Propaganda behandelt wird, während *Der ewige Jude* als angeblicher Dokumentarfilm für die von Hitler vertretene Auffassung von der Überlegenheit der sich nicht versteckenden, eindeutigen Propaganda steht.

Der vergleichende Schlußteil kommt zu dem Ergebnis, daß beide Filme auf unterschiedlichen Wegen das gleiche Ziel anstreben: „... die Verbreitung und Vertiefung antisemitischen Gedankenguts in breiten Bevölkerungsschichten“, sowie „die Legitimation bisheriger antisemitischer Maßnahmen und die Vorbereitung weitergehender Pläne“. Trotz der verschiedenen Ansätze bedienen sich beide Filme derselben, in der europäischen Geschichte – insbesondere im 19. Jahrhundert – verwurzelten antisemitischen Stereotypen, die zum festen Bestandteil der Medienlandschaft des Dritten Reichs gehörten: Angebliches Assimilationsbestreben der jüdischen Rasse, Weltverschwörung (Übernahme der Herrschaft über alle anderen Rassen – insbesondere die arischen), Geldgier und Machtstreben, jüdischer Internationalismus (der allerdings in *Jud Süß* nur am Rande berührt wird), rassistische Unterwanderung deutschen Blutes vor allem durch Ost- und Ghettojuden, rituelles Schächten als Beleg für Brutalität, Ausbeutungs-

praktiken. Diese Feststellungen sind keineswegs neu, und so überrascht es nicht, wenn der Autor häufig auf bekannte Arbeiten verweist wie Dorothea Hollsteins „Antisemitische Filmpropaganda“ und „Der Ewige Jude. Wie Goebbels hetzte“ von Ahren, Hornshøj-Møller und Melchers.

Doch auch wenn Kennern keine grundsätzlich neuen Einsichten und Erkenntnisse vermittelt werden, so bietet die Arbeit eine komprimierte, lesbare Einführung zur Filmpropaganda des Dritten Reichs. Als solche eignet sie sich besonders als Einstiegslektüre für Studierende aller Fachrichtungen, die sich zum ersten Mal mit der Materie auseinandersetzen. Angesichts der sorgfältig dokumentierten, klar gegliederten und verständlichen Darstellung wünscht man sich nach der Lektüre dieser Arbeit eine Studie, die in unbekannte Regionen des Themas vorstößt.

vorgestellt von... Jürgen Kasten

■ Peter Sprengel: **Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933**. Berlin: Haude & Spener 1997, 144 Seiten, Abb. ISBN 3-7759-0411-5, DM 39,80

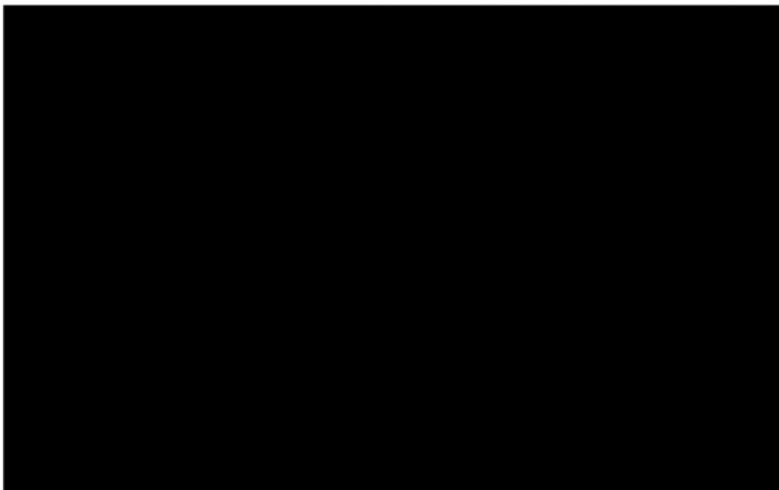
1995 hat Peter Sprengel ein Buch über das „Scheunenviertel-Theater“ (bei Fannei & Walz) herausgebracht. Erstaunlicherweise beschränkte er sich hier überwiegend auf jüdische Dramatik und ostjüdisches Theater. Jüdisches Theater in Berlin war jedoch bis 1920 vor allem geprägt durch ein jüdisches Unterhaltungstheater, für das einen Namen gab: den der Gebrüder Herrnfeld. Die bisher selbst Fachwissenschaftlern kaum bekannte Historie dieser Theaterunternehmer, Schauspieler und Dramatiker, einschließlich Vor- und Nachgeschichte ihrer Herkunft und des Schicksals ihrer Theater und -bauten, beschreibt Sprengel in dem vorliegenden Band. Wichtigste Quellen waren ihm einerseits die Theatertexte, die vor einer Aufführung dem Berliner Polizeipräsidium als Zensurbehörde vorzulegen waren (sie sind im Berliner Landesarchiv erhalten), sowie die Bauakten der Spielstätten.

Die Theater selbst, die heute nicht mehr existieren, lagen an so prominenter Stelle wie den ehemaligen Königskollonaden am östlichen Teil des Bahnhofs Alexanderplatz. Dies war ein strategisch günstiger Ort: einerseits in unmittelbarer Nähe zum Scheunenviertel, andererseits nicht dazugehörend und gut mit öffentlichen Verkehrsmitteln auch für nichtjüdisches Publikum erreichbar. Beide Publika, und dies beschreibt einen wichtigen Unterschied zum jiddischen Scheunenviertel-Theater, besuchten die Kouplets, Singspiele und zotigen Komödien der Herrnfelds. Die transformierten in ihren Stücken den Budapester Boulevard nach Berlin. Zumeist waren es temporeiche, handlungslogisch oft haarsträubende Verwechslungs- und Situationskomödien, in denen Anton Herrnfeld einen etwa pomadigen Böhmen und sein Bruder Donat einen windigen Berliner Juden gab (gebürtig, wie die späteren Figuren Ernst Lubitschs, aus dem Gebiet um Posen).

Wir erfahren einiges über Dramaturgie oder Figurentypologie und im weitesten Sinne auch über jüdische Stereotypen in den gespielten Stücken, wenig jedoch über die darstellerische und inszenatorische Umsetzung und damit über den szenischen Gebrauchswert und die Unterhaltungsattraktivität, die dieses Theater etwa für das nichtjüdische Publikum ausstrahlte. Offensichtlich ist hier die Quellenlage an Rezeptionszeugnissen

sehr beschränkt und Sprengel unternimmt auch nur zaghaft Versuche der szenischen (Re-)Konstruktion. Noch immer ist Walter Turszinsky (der spätere Drehbuchautor) mit seinem lesenswerten Berliner Theater Almanach aus dem Jahre 1906 der beste Chronist und Analytiker dieser Aufführungen. (Turszinsky schreibt 1913/14 mit dem Operetten- und Schwankautor Jacques Burg die Drehbücher zu den ersten Lubitsch-Erfolgen als Schauspieler, *Die Firma heiratet* und *Der Stolz der Firma*.)

Sprengel mutmaßt eine Nähe Lubitschs und - ebenso kühn wie unbelegt wird diese Behauptung im Klappentext gewagt -: der Marx-Brothers zum Theater der Herrnfelds. Was die Bricolage aus Boulevard, säkularisiertem jüdischem Witz und Figuren, Slapstick- und Operettentheater mit Berliner Volksstück- und Gassenhauer-Elementen anbetrifft, so ist diese in der Tat in den Theatervorlagen der Herrnfelds und den Drehbüchern späterer Lubitsch-Filme anzutreffen. Allerdings in unterschiedlicher Personage und unterschiedlichen Betonungen. Das müßte differenziert und etwas weiter ausgeführt werden. Über die Spielweise Lubitschs sind wir durch die Filme unterrichtet, die der Herrnfeld bleibt doch etwas unklar.



Reklamemarken der Gebrüder Herrnfeld für ihr Stück „Was sagen Sie zu Leibusch“ (1913)

Nun ging es Sprengel nicht zuvorderst um die sicherlich aufschlußreichen und noch immer kaum erforschten Beziehungen der Unterhaltungsmedien um 1910. Denn daß die beiden stadtbekanntesten und sogar Touristen anziehenden Theaterhits der Herrnfelds auch verfilmt wurden, vergißt er ganz. Sowohl die wein- und redselige Kartenspielersequenz „Die Klabriasperte“ als auch „Endlich allein“, eine Posse um die Mühen und Verwechslungsmöglichkeiten in der Hochzeitsnacht, haben eine filmische Adaption erlebt. In letzterer, von Max Mack 1913 inszeniert, gaben die Herrnfelds auch die Hauptrollen (allerdings fast zehn Jahre nach dem Höhepunkt ihrer in fast tausend Vorstellungen gegebenen Bühnenversion).

1906 bauten die Herrnfeld in der Kommandantenstraße (am Nordostrand von Kreuzberg) ein neues Theater mit mehr als tausend Plätzen. In den 20er Jahren, nachdem

die Herrnfelds das Haus aufgegeben hatten, war es Spielort für die jüdischen Avantgarde-Theater, etwa die Wilna Truppe oder die Habimah des Moskauer Künstlertheaters. Nach 1933 spielte hier das Theater des vor der NS-Bürokratie geduldeten Jüdischen Kulturbundes.

Sprengel skizziert zudem einige weitere jüdische Unterhaltungstheater, etwa die Folies Caprice, das Schöneberger Hansa-Theater oder in den 20er Jahren das Kabarett „Kaftan“. Die erste Spurensuche und Bestandsaufnahme zum jüdischen Theater in Berlin erscheint mit den Arbeiten Sprengels geglückt, haben sie doch die wichtigsten topographischen und textdramatischen Koordinaten sowie zeitlichen Abläufe freigelegt.

vorgestellt von... Uli Jung

■ **Maske & Kothurn.** Hg.: Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger. Wien: Universität Wien. Institut für Theaterwissenschaft; AU ISSN 0025-4606

39. Jg. 1999, H. 4, DM 39,80

41. Jg. 1998, H. 1 - 2, Sonderheft „100 Jahre Dracula“, DM 69,80

42. Jg. 1996, H. 1, Sonderheft „Dziga Vertov zum 100. Geburtstag“, DM 39,80

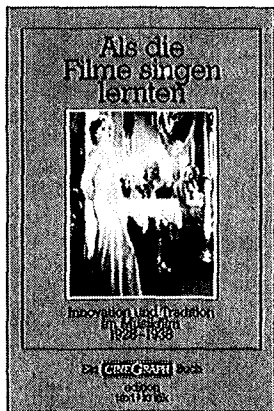
Seit einigen Jahren öffnet die renommierte österreichische Zeitschrift Maske & Kothurn, die redaktionell vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien betreut wird, regelmäßig ihre Spalten auch filmwissenschaftlichen Themen. Das ist nicht selbstverständlich, zumal die Zeitschrift keinen Wert auf einen internen Film-Theater-Zusammenhang zu legen scheint.

Die Jahrgänge sind in den letzten Jahren offenbar ein wenig in Verzug geraten, so daß das Heft 4 im 39. Band erst 1998 erschienen ist. Dieses Heft widmet sich vollständig höchst unterschiedlichen filmwissenschaftlichen Sachfragen. Raimund Fritz und Helma Edmond versuchen in einem sozialhistorischen Interpretationsansatz „Tendenzen und Einflüsse“ des „Todes im Westernkino 1962 - 1968“ (S. 7 - 56) zu beschreiben. Der Western - als Paradigma gelten klassischer Hollywood-Western, Karl-May-Filme, Italo-western und der US-Spätwestern - soll „als Spiegelbild des gesellschaftlichen Umgangs mit dem Tod“ (S. 14) ausgedeutet werden. Jedoch ziehen die Autoren weder sozial- noch politikgeschichtliche Aspekte zu ihrer Analyse heran, so daß sie an ihrem Anspruch notwendig scheitern mußten. Ihre sprachlich obendrein völlig inadäquate Darstellung verdichtet sich lediglich in ein nur scheinbar systematisches Sammelsurium von Daten und Fakten, die jedoch keineswegs ein geschlossenes Bild ergeben.

Alfred Diers, Hans-Jörg Tinchons und Peter Vitouchs Erläuterung der „formalen Film-analyse als Grundlage einer ablaufbegleitenden Quantifizierung dramaturgisch gestalter Stimuluspräsentationen“ (S. 57 - 73) ist intellektuell wesentlich ansprechender. Die Autoren stellen einige Modelle der formalen Filmanalyse (Faulstich/Poggel, Giesenfeld/Sanke, Hickethier, Korte) vor, um dann das von Korte bevorzugte Modell auf eine experimentalspsychologische Anordnung anzuwenden. Gegenüber der umfangreichen Darlegung von Kortess Modell, das innerhalb der Filmwissenschaft als sattsam bekannt vorausgesetzt werden darf und seiner Übertragung auf die Versuchsanordnung kommt die Interpretation der statistischen Ergebnisse allerdings ein wenig zu kurz.

Armin Loacker geht in seinem Aufsatz „Die österreichische Filmwirtschaft von den Anfängen bis zur Einführung des Tonfilms“ (S. 75 - 123) mit der filmhistoriographischen Forschung ins Gericht und bemängelt zurecht die „mangelnde Qualität“ (S. 75)

Verlag
edition text + kritik
Levelingstraße 6a
81673 München
www.etk-muenchen.de



Malte Hagener/Jan Hans (Hg.)

**Als die Filme singen
lernten. Innovation und
Tradition im Musikfilm
1928-1938**

etwa 180 Seiten, ca. DM 35,--
ca. öS 256,--/sfr 32,50
ISBN 3-88377-614-9

R. Aurich/W. Jacobsen (Hg.)

**Werkstatt Film
Selbstverständnis und
Visionen von Filmleuten
der zwanziger Jahre**

182 Seiten, DM 36,--
öS 263,--/sfr 33,--
ISBN 3-88377-597-5

Helga Belach/
Hans-Michael Bock (Hg.)

**Emil und die Detektive
Drehbuch von Billie Wilder
frei nach dem Roman von
Erich Kästner zu Gerhard
Lamprechts Film von 1931**

Mit einem einführenden Essay
von Helga Schütz und
Materialien zum Film von
Gabriele Jatho

199 Seiten, 16 Abb.
DM 38,--/öS 277,--/sfr 35,--
ISBN 3-88377-582-7

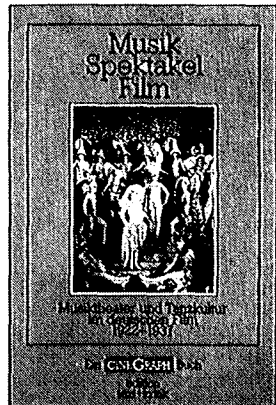
Hans-Michael Bock (Hg.)

**CINEGRAPH
Lexikon zum
deutschsprachigen Film**

Loseblattwerk, z. Z. etwa
7.600 Seiten in 6 Ordnern
DM 345,--
öS 2.519,--/sfr 307,--

»CineGraph ist eine der
wichtigsten filmhistorischen
und -publizistischen Taten
der deutschen Nachkriegs-
geschichte, ein Werk in
progress, das immer voll-
kommener wird.«

(epd-Film)



Katja Uhlenbrok (Hg.)

**MusikSpektakelFilm
Musiktheater und Tanz-
kultur im deutschen Film
1922-1937**

174 Seiten, DM 34,--
öS 248,--/sfr 31,50
ISBN 3-88377-598-3

»Ein Einzelthema der Filmge-
schichte wird zu einem Bild
der Gesellschaft: der Film als
Kulturspiegel.« (film-dienst)

**Fordern Sie unseren
Prospekt mit weiteren Infor-
mationen an.**

von Publikationen, die „weder neue Quellen erschlossen (...) noch länderübergreifende Bezüge einbezogen“ (ebd.) haben. Mit seinem stark wirtschaftsgeschichtlichen Ansatz, mit dem er Filmgeschichte nicht nur produktionsseitig, sondern auch von den Verleih- und Auswertungsbranchen her betrachtet, entwirft er ein höchst differenziertes Bild der Entwicklung der österreichischen Filmindustrie, die von Anbeginn im Spannungsfeld zwischen regionalen Aktivitäten, zentralistisch auf Wien bezogenen Unternehmen und internationalen Verflechtungen vollzogen wurde. Soweit ich sehe, ist Loacker der erste, der die österreichische Filmkrise des Jahres 1925 richtig in den Kontext der gesamtwirtschaftlichen Situation stellt und das Ende der Inflation unmittelbar für die Produktionskrise verantwortlich macht.

Das Sonderheft „100 Jahre Dracula“, 1998 mit einer geringfügigen Verspätung erschienen, verwendet viel Unernst auf die Wiederholung altbekannter Tatsachen. Hervorgegangen aus einer Reihe von Lehrveranstaltungen, die Herausgeber Rainer M. Köppl am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Wien abgehalten hat, scheint der Sonderband mehrheitlich von Teilnehmern der Seminare verfaßt worden zu sein. Der ungelenke Stil und die oftmals oberflächliche Perspektive der Beiträge lassen zumindest auf Anfängerautoren schließen. Ausdrücklich ausgenommen von dieser Kritik ist Köppls Beitrag (S. 31 - 36) über Gerard van Swietens „Remarques sur le vampirisme“ (1755), dessen deutschsprachiger Abdruck (S. 37 - 46) unbedingt zu den Aktiva des Heftes zu zählen ist. Auch Gunda Wiesners, Tiberius Binders und Thomas Bergmayrs „Pikante Geschichte - grausame Wahrheit?“ (S. 85 - 98) über „Fall und Fiktion Elisabeth Báthory“ ist inhaltlich zwar nicht gerade neu, aber wenigstens sprachlich auf einem adäquaten Niveau. Ursula Simeks Bericht über den „Vampyr auf der Opernbühne“ (S. 119 - 28) hingegen ist eine kenntnisreiche Studie über ein bislang vernachlässigtes Thema. Im Zentrum ihrer Untersuchung steht Heinrich August Marschners romantische Oper „Der Vampyr“ (1828), deren Besonderheit sie darin sieht, daß „dem Bösen auf der Bühne unverblümt breiter Raum“ (S. 121) eingeräumt wird. Naturgemäß nehmen die meisten Autoren des Sonderbandes auch auf die mannigfaltigen Dracula- und Vampirfilme bezug, jedoch ohne etwas Neues oder auch nur einen eigenen Ansatz erkennen zu lassen. Das gilt vor allem für die zurecht anonym publizierte „Kommentierte Filmographie“ (S. 161 - 170), die beispielsweise Dreyers *Vampyr* (1932) als Kunstwerk charakterisiert, in dem „steife Akteure [...] sich durch eine sonderbare Handlung“ (S. 167) bewegen!

Erst kürzlich erschienen, allerdings mit einem Imprimatur von 1996, ist das 1. Heft des 42. Jahrgangs als Sonderband „Dziga Vertov zum 100. Geburtstag“, der eine Reihe verstreuter und teilweise schwer zugänglicher Würdigungen vereinigt. Das Heft war einmal, wie Herausgeber Klemens Gruber in seinem Vorwort erklärt, in Vorbereitung auf das Geburtstagssymposium geplant, das im Januar 1996 in Zusammenarbeit mit der New York University am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Wien stattfand; der Abdruck der Vorträge ist für ein späteres Heft von Maske & Kothurn angekündigt. Vorliegendes Heft ist als Hommage zu verstehen, das keinen eigenen kritischen Anspruch zu erfüllen trachtet. Die Aufsatzsammlung ist dennoch nützlich, denn sie vermittelt eine Rezeptionsgeschichte über viele Jahrzehnte hinweg und berücksichtigt dabei eine Reihe divergenter Perspektiven. Die Filmographie (S. 119 - 126) basiert auf der Vorarbeit Wolfgang Beilenhoffs („Dziga Vertov, Schriften zum Film“, München, 1973), ist aber um die zusätzlichen Angaben ergänzt, die seither von Seth R. Feldman („Dziga Vertov: A Guide to References and Resources“, Boston, 1979) veröffentlicht worden sind, hat also für den deutschen Sprachraum auch Neuigkeitswert.

vorgestellt von... Jochen Meyer-Wendt

■ **Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre.** Hg.: Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen. München: edition text + kritik, 1998, 182 S. ISBN 3-88377-597-5, DM 36,00

Die zwanziger Jahre waren die Blütezeit des deutschen Films. Wenn man sich heute mit dieser Epoche beschäftigt, beeindruckt nicht nur die Menge der Produktion, die künstlerische Vielfalt und der ästhetische Rang zahlreicher Filme. Verblüfft nimmt man auch die Fülle der filmpublizistischen Äußerungen zur Kenntnis. Über das Kino wurde nicht nur in den Tageszeitungen geschrieben. Vor allem in diversen Filmfachzeitschriften wurde regelmäßig über alle Aspekte des Filmschaffens berichtet, und das nicht nur von Journalisten und Kritikern, sondern auch von den Filmschaffenden selbst, die sich immer wieder über ihre Arbeit äußerten oder über ihr Medium reflektierten.

Diese Texte stellen für die Beschäftigung mit dem Weimarer Kino eine wichtige Quelle dar, doch ist ihr Aufspüren oft mühselig und vom Zufall abhängig. Deshalb ist die vorliegende Textsammlung, die eine Vielzahl schriftlicher Äußerungen von Filmleuten der Weimarer Zeit präsentiert, zu begrüßen. Die Texte „geben einen Eindruck vom damaligen Stand der Diskussion über den Film und vom Selbstverständnis der Regisseure, aber auch der Kameralente, Filmarchitekten, Autoren und Komponisten.“ (S. 9)

Über ihre Arbeit und über ihre Ideen von der neuen Kunst reflektieren u. a. Karl Freund, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Friedrich Wilhelm Murnau, Erich Pommer, Franz Schulz und Walter Reimann, aber auch weniger bekannte Namen sind vertreten. Geordnet sind die Texte im wesentlichen nach den Bereichen Regie, Drehbuch, Kamera, Architektur und Musik.

Die beiden Herausgeber erwähnen in ihrem knappen Vorwort, daß für diesen Band aus einem umfangreicheren Textkorpus eine Auswahl getroffen wurde. Leider geben sie keinen Hinweis auf die Kriterien für ihre Auswahl. Die von der Filmgeschichtsschreibung kanonisierten Namen dürften eine Leitlinie gewesen sein, aber auch das Reflexionsniveau einiger Texte scheint manchmal den Ausschlag gegeben zu haben. So wurde zur Filmarchitektur ein Text des Architekten und Theoretikers Hugo Häring aufgenommen, der nur einmal für eine Filmproduktion (*Michael* von Carl Theodor Dreyer) tätig war. Auch auf die Einordnung der Texte im filmhistorischen Kontext und im zeitgenössischen Diskurs über das Medium wurde verzichtet. Es bleibt dem Leser überlassen, die Verbindungslinien von den Texten zu einzelnen Filmen, bestimmten filmästhetischen Entwicklungen oder filmpolitischen Debatten des Weimarer Kinos herzustellen.

vorgestellt von... Bodo Schöfeld

■ Norbert Grob, Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen (Hg.): **Otto Preminger.** Berlin: Jovis Verlag, 1999, 304 Seiten, Abb. ISBN: 3-931321-59-2, DM 78,00

Die Retrospektivenbände der Stiftung Deutsche Kinemathek stehen in gewisser Weise einzigartig in der deutschen Filmliteratur: opulente Bücher, die sowohl Schau- als auch Leselust befriedigen. Hervorragende Fotoqualität, sorgfältige Bio- und Filmographien,

im Ansatz immer gediegene Texte setzen einen Standard, der im vergleichbar begrenzten deutschen Sprachraum nur selten erreicht werden kann. Die Berlinale stellt einen Rahmen dar, der zumindest einmal im Jahr ein derartiges Buch ermöglicht. Mit dem diesjährigen Band über Otto Preminger erreicht die kontinuierliche Beschäftigung der SDK mit den deutschsprachigen Filmemigranten einen vorläufigen Abschluß.

Der Preminger-Band demonstriert zugleich das Dilemma, in dem sich heutzutage ein derart biographisches Unternehmen befindet. Über Preminger ist derartig viel im französischen und angelsächsischen Sprachraum publiziert worden, daß man sich fragen muß, was eine deutschsprachige Publikation bedeuten kann. Daß man sich dessen bewußt war, zeigt der große Essay von Norbert Grob, der im Anschluß und in zumindest indirekter Auseinandersetzung mit den Hymnen der französischen Filmkritik auf diesen Regisseur keine lineare biographische Skizze und geschlossene Werkübersicht anstrebt, sondern in verschiedenen Kapiteln, ausgehend von Detailbeobachtungen und -wahrnehmungen, reflektierend Gemeinsamkeiten und sich verästelnde Stränge im scheinbar disparaten Schaffen des als Perfektionisten und Diktator gepriesenen und verschrieenen Filmemachers nachspürt, dem zudem kein ausgeprägter Stil nachgesagt wurde bzw. bei dem Stil reine Funktionalität sei. Norbert Grob beschreibt als wesentliche Konstante in den Filmen die Inszenierung des Raums als Konfiguration unterschiedlicher Blickwinkel, die das Handlungsgefüge der Akteure und die Positionierung der Darsteller bestimmen. Auf diese Weise werden alltägliche Gesten und Augenblicke modelliert. Die Disparatheit und zum großen Teil Trivialität der Stoffe werden durch dieses Interesse zusammengehalten. Das Funktionale des Stils liegt hierin begründet. Starke Frauen, scheiternde Menschen und zerplatzende Pläne macht Grob als weitere Konstanten aus. Die öffentliche Selbstinszenierung Premingers und sein Beharren auf Autorenschaft wird als strategisches Verhalten zur Durchsetzung und Erhaltung seiner Unabhängigkeit gegenüber den großen Studios nach seinen Erfahrungen mit Hollywood geschildert.

Mit seinen Darlegungen macht Norbert Grob indirekt die Positionen der internationalen, vor allem der französischen Filmkritik bezüglich Premingers einsichtig. Allerdings geht in der am Detail hängenden und zur Metaphorik neigenden Darstellung der Zusammenhang und der biographische Zusammenhalt zwischendurch wiederholt verloren - eine Gefahr, in der neuere literarisch geschulte Diskurse häufig schweben. Die Einordnung einzelner Filme unterbleibt, was zwar Qualitätshierarchien vermeidet, aber auch kritische Anmerkungen verhindert. Fakten aus Leben und Filmarbeit geraten tendenziell in den Hintergrund. Sehr lesenswert ist auch Rolf Aurichs Beitrag über Otto Premingers Theaterschaffen, über das sonst wenig publiziert ist. Abgerundet wird der Band durch zwei Texte Premingers und den wie immer fundierten Anhang.

vorgestellt von... Francesco Bono

■ **Der österreichische Film von seinen Anfängen bis heute.** Herausgegeben von Gottfried Schlemmer und Brigitte Mayr. Wien: Synema - Gesellschaft für Film und Medien, 1999. Loseblattsammlung. I. Lieferung, 114 Seiten, 40 Abb. ISBN 3-901644-03-2, DM 38,00

Ist die Auseinandersetzung auf österreichischem Boden mit der heimischen Filmgeschichte bisher größtenteils eine Angelegenheit vereinzelter Forscher gewesen, könnte

das Projekt der Wiener Gesellschaft „Synema“, der man bereits eine Anzahl interessanter Publikationen verdankt, eine erfreuliche Wende darstellen. Mit der Veröffentlichung in halbjährlichem Abstand einer Reihe von Essays vom österreichischen Film zielt man auf eine Team-Arbeit ab, die Wissenschaftler und Publizisten verschiedener Herkunft und Orientierung einbeziehen soll.

Das Projekt „Der österreichische Film von seinen Anfängen bis heute“ versteht sich als „work in progress“: die Essays erscheinen als Loseblattsammlung und können nach beliebigen Kriterien (chronologisch, nach Regisseur oder Genre) in einer Sammelmappe eingeordnet werden. Somit kann der Leser sich mit Hilfe dieser Textsammlung, die im Lauf der Zeit die Substanz einer Filmgeschichte annehmen soll, seinen eigenen Weg durch die Geschichte des österreichischen Kinos gestalten. Die I. Lieferung bringt umfangreiche Essays von Christine N. Brinckmann über *Sonnenstrahl* (1933, Regie: Paul Fejos), Robert Buschwenter über *Großfürstin Alexandra* (1933, Regie: Wilhelm Thiele), Elisabeth Büttner über *Vorstadtvarieté* (1935, Regie: Werner Hochbaum), Joachim Paech über *Die große Liebe* (1931, Regie: Otto Preminger) sowie von Georg Seeßlen über *Episode* (1935, Regie: Walter Reisch).

Erinnert dieses Unterfangen zum Teil an das CineGraph-Lexikon zum deutschsprachigen Film, so sind die Unterschiede doch markant und verdeutlichen den eigenständigen Charakter des Synema-Projekts. Es geht nicht darum, Lebensläufe von Filmschaffenden und ihre Filmografien zu rekonstruieren, vielmehr liegt der Akzent auf den einzelnen Filmen (allerdings sind auch Beiträge zu Filmschaffenden sowie zu ökonomischen und politischen Aspekten vorgesehen). Dies entspricht der Orientierung der Synema-Gesellschaft, die sich auf das Gebiet der Filmanalyse spezialisiert hat. Darin liegt auch der Reiz dieser Essays, zumal sie einen Blick auf Filme gewährleisten, mit denen sich die Forschung bisher kaum bzw. nur oberflächlich befaßt hat, und deren Stellenwert im Rahmen des österreichischen Kinos untersuchen.

Dank der Beschreibung einzelner Szenen und zahlreicher Abbildungen ist es zudem einfach, den einzelnen Analysen zu folgen. Das Risiko besteht aber - und man merkt das bereits bei der I. Lieferung - daß die Essays sich den Filmen auf eine Art und Weise nähern, die den kinematographischen und im weiteren Sinne ökonomischen und politischen Kontext (der, wie es zumindest in der Präsentation des Projekts heißt, eigentlich auch zu untersuchen ist) in den Hintergrund drängen bzw. ganz unbeachtet lassen. Das verringert nicht den Wert solcher Analysen, doch bliebe es in diesem Fall bei einer Sammlung vereinzelter Essays, die viel über ihre Objekte, weniger aber über die Geschichte des österreichischen Kinos vermitteln. Darauf sollte man achten, damit sich das Kompendium in der Tat zu einer Geschichte des österreichischen Films entwickelt, die sich jenseits des Anekdotischen und der persönlichen Erinnerungen historisch und analytisch mit dem Thema auseinandersetzt.

Kurz vorgestellt

■ **Die weiße Serie - Ärzte und Krankenhäuser im Fernsehen** (= Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 28) Marburg: Schüren-Presserverlag, 1998, 115 S., Abb. ISBN 3-89472-038-7, DM 10,00

Ausgangspunkt des Sammelbandes ist der empirisch beobachtete und durch ein am Ende des Heftes beigefügten Serienverzeichnis bestätigte Boom von Ärzte- und Krankenhausserien im deutschen Fernsehen. In sechs Einzelbeiträgen, die alle von Mitarbeitern des Sonderforschungsbereichs Bildschirmmedien in Siegen/Marburg erstellt wurden, werden nach einer Einführung die Serien „Die Kinderklinik Amico mio“, die ARD-Reihe „Ärzte“, „OP ruft Dr. Bruckner“, „alphateam - Die Lebensretter im OP“ und die inzwischen abgesetzte Soap von SAT.1 „Geliebte Schwestern“ genauer beschrieben. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis ergänzt diese Studien. (W M-B)

■ Hans Beerekamp et al. (ed.):

Filmjaarboek 1996, Amsterdam 1997, 167 S., Abb., ISBN 90-6403-348-93, Dfl. 35,00

Filmjaarboek 1997, Amsterdam 1998, 208 S., Abb., ISBN 90-6403-512-1, Dfl. 35,00

Filmjaarboek 1998, Amsterdam 1999, 224 S., Abb., ISBN 90-6403-541-5, Dfl. 35,00

The second, third and fourth in a row of very handy year books that cover the yearly releases in Holland (the first encyclopedia dealt with the 1990-1995 period, cf. FILM-BLATT 4, 1997). New in these volumes are the number of sold cinema seats per released film. Again a welcome contribution to the study of recent film in Holland. All three published by Uitgeverij International Theatre & Film Books. (EB)

■ Richard van Bueren: **Saturday Night At The Movies. Het grote Amsterdamse Bioscopenboek**. Eerste deel A - D, Oss, 1996. 134 Seiten, Abb. ISBN 90-802-374-2-6, Dfl. 39,50

The first of a planned three part publication on cinemas in Amsterdam, from the advent of cinema until now. This first part deals with all cinemas beginning with the letters A to D, from obscure local cinemas like Astoria (the only cinema ever built in the northern part of the city, on the sunny side of the river IJ, showing film between 1928 and 1966) and more famous ones like the recently closed Alhambra (built in 1933), the Desmet theatre (still in operation) and Du Midi, a CinemaScope/70-mm cinema, opened in 1954 and closed in 1982.

The ambitious undertaking to describe every cinema in hundred year's of film screenings in Amsterdam is a sympathetic one, albeit that one would have wished that the author had found a publisher who was more receptive to the contents of the book. The photos are reproduced very vaguely and the whole is a monstrosity of lay-out and design. The book offers no register and no index of sources or other means that would have been included in a scientific undertaking. It is a pity, but this subject would have deserved an altogether more serious approach. (Note: the two consecutive parts of this study - the letters E-Z - were published privately in one volume in Amsterdam 1998 but are very hard to come by.) (EB)

■ Nelleke Manneke & Arie van der Schoor: **Het grootste van het grootste. Leven en werk van Abraham Tuschinski (1886-1942)**, Rotterdam 1997, 127 Seiten, Abb. ISBN 90-73747-28-2, Dfl. 24.90 (orders can be faxed to Voet Publishing, 0031-10-2847363)

Two biographies on the Polish-Dutch film pioneer Abraham Tuschinski appeared in less than a year (see FILMBLATT 4, 1997 for a review of the first). This second was written by two historians and mainly tries to shed light on the formative years in Rotterdam of Tuschinski, who is best known for the cinema he built in Amsterdam in 1921. The news the two historians offer is a genealogical register of the Tuschinski family and some minor details about the life of the family in Poland before moving to Holland, but obviously, there still needs a lot of research to be done in that country since the data they have compiled are not really conclusive. So the sad conclusion must be that we now have two biographies of this Dutch film distributor but still have to wait for an exhaustive one that will really give full light on the short life of this ‚larger than life‘ cinema builder. (EB)

■ Koert Broersma & Gerard Rossing: **Kamp Westerbork gefilmd. Her verhaal over een unieke film uit 1944**. Hooghalen/Assen: Westerbork Cahiers, Nr. 5, 1997, 95 Seiten, Abb. ISBN 90-232-3265-8, Dfl. 29,90

A fascinating detailed study into the film material that German camp commander Albert Gemmecker ordered the jewish photographer Rudolf Breslauer to shoot in the Dutch concentration camp of Westerbork in 1944. Supposedly, the film was never finished but the images Breslauer shot - like one of the little girl looking through the closing door of a cattle wagon, a girl whom we now know was a small gipsy girl named Settela Steinach, who was murdered in the gas chambers of Auschwitz-Birkenau when she got of this train - will be with us forever. There is still a lot we don't know about films shot in the German death camps - we are also still eagerly waiting for Karel Margry's opus magnum on „Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet (formerly named *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*)“ - but this wonderfully researched book on the Westerbork material is a major step forward. (EB)

■ K. Podoll, H. Ebel: **Psychiatrische Beiträge zur Kinodebatte der Stummfilmära in Deutschland**, in: Fortschritte der Neurologie, Psychiatrie. Stuttgart, New York: Georg Thieme Verlag, 66. Jg., H. 9, September 1998, S. 402 - 406

Eine Auswertung von über 60 Veröffentlichungen psychiatrischer Autoren aus der Frühzeit der Kinematographie über die Gefahren des Kinos und ein wertvoller Beitrag zur „Bedeutung des medizinischen Paradigmas im Kontext der Kinodebatte“. Behandelt wurden in Theorien der Filmwahrnehmung u.a. die Suggestivkraft des Films und seine Wirkungen auf die Zuschauer. Hauptanliegen der medizinischen Autoren war jedoch, insbesondere zwischen 1909 und 1919, „die Herausstellung gesundheitlicher Gefahren kinematographischer Vorführungen“: die unhygienische Ausgestaltung der Kientöpfe, Schäden für die Augen, negative Auswirkungen auf das Nervensystem bzw. die Psyche, sowie die Frage nach einem Zusammenhang zwischen Filmerlebnis und Straftaten. (JpG)

■ **père ubu / mère ubu. Animationsfilme von Heinrich Sabl.** Berlin: Heinrich Sabl Trickatelier.VHS, o. J. [1999], DM 24,90

Bezug über: Heinrich Sabl Trickatelier, Brunnenstraße 24, 10119 Berlin
Tel.: 030 - 449 71 41; Fax: 030 - 449 71 42

Heinrich Sabl adaptierte das Theaterstück „Ubu Roi“ von Alfred Jarry als Figurenanimation. Die Richtlinien der Filmförderung erzwangen eine Erzählung in zwei Teilen: *père ubu* (1997, 35mm, Farbe, 15') bringt Ubus Aufstieg, Fall und Exil, *mère ubu* (1999, 35mm, Farbe, 15') die amourösen Abenteuer der Ubus im pariser Exil und Ubus unerwartetes Ende. Sabl inszeniert staccato, peitscht das Geschehen voran, vernachlässigt dabei aber die Charaktere. Harald Cspai hat Ubu als untersetzten, leicht blöden Naivling gestaltet, mère Ubu dagegen trägt den Kopf hoch und die prallen Brüste wie Waffeln. Die sehr dichten Szenen - die Materialität der Figuren wird nicht versteckt - sind zum Teil unter freiem Himmel animiert, was eine zusätzliche Verfremdung bewirkt. Leider tendiert das Surreale zu sehr zum Alptraum und zum Selbstzweck. Dennoch eine spannende Vision, im zweiten Teil mit caligarihaften Zügen. Bemerkenswert auch die Tongestaltung mit den Stimmen u.a. von Katharina Thalbach, Ben Becker und Blixa Bargeld. - Als Intro die ebenfalls figurenanimierte zweiminütige Reise durch die Filmgeschichte *100 Jahre kino* von 1995. (JpG)

■ Société des Amis du Château de La Sarraz (Hg.): **Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes.** Château de la Sarraz (Schweiz), Juni 1998, 24 Seiten, Abb.
(Bezug über: Château de la Sarraz, CH-1315 La Sarraz, Fax: 0041/21/866 11 80)

Katalog zu einer Gedächtnisausstellung anlässlich des 50. Todestages von Hélène de Mandrot, u.a. mit einer Chronologie zu Leben und Wirken dieser Kunstmäzenatin. Das Château de La Sarraz und die Schloßherrin, Madame de Mandrot, sind durch den hier abgehaltenen Internationalen Kongreß des unabhängigen Films (2. - 7. 9. 1929) auch in die Filmgeschichte eingegangen. Auf diesem ersten Treffen der Filmavantgarde aus aller Welt wurde u.a. versucht, erste Organisations- und Vertriebsformen für den unabhängigen Film aufzubauen. Der während des Kongresses von Eisenstein mit den Teilnehmern gedrehte „Familienfilm“ gilt leider als verschollen. Als Farbproduktion bringt der Katalog die entsprechenden Seiten aus dem Gästebuch mit dem Unterschriften u.a. von Walter Ruttmann, Eduard Tisse, Léon Moussinac, Enrico Prampolini und Hans Richter. Über die Bedeutung der Kaffeemühle (vor einer Flügelblende und einer Leinwand, auf der „Bonso[oir]“ zu lesen ist) in der gezeichneten Vignette werden die Filmhistoriker noch nachzudenken haben. (JpG)

■ Stephan Jankowski: „**Warte, warte nur ein Weilchen...“ Die Diskussion um die Todesstrafe in Fritz Langs Film „M“.** Wezlar: Edition Kletsmeier, 1998, 59 Seiten
ISBN 3-930494-52-3, DM 28,90

Der Autor skizziert die Diskussion um die Todesstrafe in der Weimarer Republik und referiert die Standardliteratur zu Fritz Langs *M*. Das ist zu wenig. Auch gelingt es Jankowski nicht, die beiden Kapitel analytisch zusammenzuführen. Das Ziel, diesen Film als historische Quelle der Todesstrafendebatte auszuwerten, wird verfehlt. Der abgeänderte Filmschluß - der Verzicht auf die Gerichtsverhandlung - wird ebensowenig problematisiert wie die zeitgenössischen Positionen der um *M* entbrannten „Fritz-Lang-De-



Ralf Forster

Sparkassenwerbefilme im Nationalsozialismus

Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1999.
156 S., zahlr. Abb.

Europäische Hochschulschriften: Reihe 3,
Geschichte und ihre Hilfswissenschaften. Bd. 842
ISBN 3-631-35005-8 · br. DM 54.-*

Werbung und Propaganda bildeten im Nationalsozialismus ein enges Gefüge. Sparkassenwerbefilme dienten in dieser Zeit zuerst der Mobilisierung von Geldern für Aufrüstung und Krieg. Sie sollten aber auch moralische Botschaften vermitteln und besonders ab 1941 das Sparen als Lebensprinzip etablieren. In einer Mischung aus Glauben und Angst hat die Bevölkerung diesen Appellen entsprochen und damit ihre Spareinlagen dem Vernichtungskrieg geopfert. Der Autor fächert, ausgehend von Kriegs-anleihenfilmen im 1. Weltkrieg und Sparkassenfilmen der Weimarer Republik, ein breites Bild der Sparkassen- und Sparwerbung in der NS-Zeit auf. Im Vordergrund stehen die konkreten Filminhalte überlieferter Sparkassenwerbefilme, die in zeit-, kultur- und sozialgeschichtliche Kontexte gesetzt werden. Ein wirtschaftshistorischer Teil informiert über Wirkungsmechanismen und Hintergründe der Kriegsfinanzierung. Im Anhang erscheinen sämtliche überlieferten Filme des Untersuchungsfeldes mit Angaben zur Archivnutzung.

Frankfurt/M · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Auslieferung: Verlag Peter Lang AG

Jupiterstr. 15, CH-3000 Bern 15

Telefax (004131) 9402131

*inkl. MwSt, unverbl. Preisempfehlung

Preisänderungen vorbehalten

batte" (Film-Kurier 132, 9. 6. 1931) herausgearbeitet werden. So wurde leider ein spannendes Thema verschenkt. (JpG)

■ **The International Journal of Comic Art.** Vol. 1, No. 1, Spring/Summer 1999
Subscription for one year (two issues): \$US 25 (individuals); \$US 35 (institutions)
Editor: John A. Lent, 669 Ferne Blvd., Drexel Hill, PA 19026, USA

Die erste internationale wissenschaftliche Zeitschrift, die sich ausschließlich mit „comic art“ beschäftigt. „IJOCA will cover comic books, newspaper and magazine comic strips, caricature, gag and political cartoons, humorous art, and humor/cartoon magazines, but not animation (...). Any aspect of comic art, from producing, distributing, marketing, and collecting, to aesthetic analyses of artists' works, biographical treatments, or psychological studies of cartoon characters, will find space in the journal.“ (S. 1f)

International angelegt, bringt die erste Ausgabe Aufsätze über comic art in Afrika, Algerien, Brasilien, Japan und den USA. Joseph Witek gibt einen Überblick über „Comic Criticism in the United States“ und diskutiert die einflußreichsten Untersuchungen zum Thema. In dem Beitrag „A Framework for Studying Comic Art“ werden die unterschiedlichen wissenschaftlichen Ansätze kurz vorgestellt und an Beispielen über die Darstellung der Medien in Cartoons exemplifiziert. Wichtig der von Allen Ellis vorgelegte „Citation Guide“ für Comics und Cartoons.

Auch wenn sich IJOCA ausdrücklich nicht mit dem Animationsfilm beschäftigen will, so sind doch offenbar Beiträge zu den Schnittstellen zwischen comic art und Trickfilm möglich, wie in dem Essay von Gene Kannenberg Jr. über „Winsor McCay's Formal Experiments in Comic and Animation“. Auch David A. Beronä zieht in seinem Beitrag über „Sexuality in the Works of Will Eisner and the Early Wordless Novels“ Parallelen zum Film. Da im deutschen Animationsfilm diese Wechselbeziehungen besonders ausgeprägt waren - man denke nur an die Filme von Hermann Abeking, Walter Trier, Paul Simmel, George Päl, Manfred Schmidt und Loriot, um nur einige zu nennen, dürfte The International Journal of Comic Art auch für Filmwissenschaftler interessant sein. Die Qualität der Abbildung ist allerdings noch verbesserungsbedürftig. (JpG)

■ **Theatrum mundi. Mechanische Szenen in Volkskunst und Puppenspiel.** Hg.: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Puppentheatersammlung, Dresden 1984, 80 Seiten, Abb. (Veröffentlichung zum XIV. UNIMA-Kongreß 1984)
Restexemplare über: Puppentheatermuseum Dresden/Radebeul, Gerhard-Hauptmann-Straße

Tiefgründige Quellenforschung zum mechanischen Puppentheater (auch Automaten-Theater oder Theatrum mundi) - von zahlreichen Wandermarionettenbühnen im sächsisch-schlesischen Raum bis ins 20. Jahrhundert hinein gepflegt; diese „Wochenschau vergangener Zeiten“ (S. 8), so wird in der Analyse deutlich, ist vor allem im Kontext einer zunehmenden Visualisierung und des Strebens nach bewegten und beweglichen Szenen-Bildern im 19. Jahrhundert zu sehen. Das Heft bringt auch eine Zusammenstellung nachgewiesener mechanischer Wanderbühnen, dokumentiert Szenenbeschreibungen und Programnzettel. (RF)

■ New German Critique 74: **Nazi Cinema**. Spring/Summer 1998 (= Vol. 25, Nr. 2), 192 S.

Dem Andenken Karsten Wittes gewidmet, enthält diese Sondernummer neben Nachrufen und Porträts von Miriam Hansen, Klaus Kreimeier, Wolfram Schütte und Eric Rentschler Übersetzungen der beiden kurzen Kapitel über *Die Feuerzangenbowle* und Lilian Harvey aus Wittes 1995 erschienenem Buch „Lachende Erben, toller Tag“ sowie einen hier erstmals veröffentlichten Vortrag, den Witte unter dem Titel „The indivisible Legacy of Nazi Cinema“ 1994 in New York gehalten hat. Im Geiste Wittes, aber auch anknüpfend an die jüngsten englischsprachigen Darstellungen Rentschlers (*The Ministry of Illusion*, 1996) und Linda Schulte-Sasses (*Entertaining the Third Reich*, 1996), wird in weiteren Beiträgen von Antja Ascheid (zur Star-Persona Lilian Harveys), Marcia Klotz (über *Jud Süß*, *Carl Peters* und *Ohm Krüger*), Stephen Lowry (über *Die goldene Stadt*) und Lutz Kopenick (über *Der Tunnel*) die Auseinandersetzung auf theoretisch anspruchsvollem Niveau fortgeführt. Mit Ausnahme von Anton Kaes' Aufsatz über Migrations- und Stadterfahrung in *Berlin*. *Die Sinfonie der Großstadt* arbeiten die Einzelanalysen aller hier versammelten Beiträge im Spannungsfeld der von Wittes eingeforderten Anteilbarkeit von Propaganda- und Unterhaltungskino – oder des Klassischen und Populären, wie Patrice Petro die kritische Konstellation in ihrem Beitrag mit vergleichendem Blick aufs zeitgenössische Hollywoodkino umformuliert. Ein gehaltvolles, angemessenes Heft, das die Debatte – bis zur sich bereits ankündigenden nächsten Welle amerikanischer Buchveröffentlichungen zum Thema – lebendig erhält. (MW)

■ Anke Gleber: **The Art of Taking a Walk. Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture**. Princeton: Princeton University Press, 1999, 283 Seiten
ISBN 0-691-00238-X, \$ 15,96 (Pb), \$ 55,00 (Hc)

Glebers kulturtheoretische Studie zur Flanerie als zentralem Phänomen der Weimarer Moderne beschäftigt sich in drei Kapiteln explizit mit der Rolle des Films: Kapitel 7 (A Short Phenomenology of Flanerie, S. 129 - 49) arbeitet die mobil und entrückt die urbane Oberfläche abtastende Wahrnehmungsstruktur des Flaneurs als Subtext der Kino-Debatte heraus; Kapitel 8 (Flanerie, or The Redemption of Visual Reality, S. 151 - 68) unternimmt den Versuch, Flanerie in der Vorgeschichte der klassischen Weimarer Filmtheorie (vor allem Balázs') zu situieren und sie als rhetorische Grundfigur für ein historisierendes Verständnis von Kracauers Theorie des Films fruchtbar zu machen; den so etablierten theoretischen Rahmen konkretisierend, spekuliert Kapitel 9 (Women on the Screens and Streets of Modernity: In Search of the Female Flaneur, S. 171 - 89) anhand einer feministisch inspirierten Lektüre von Ruttmanns *Berlin*. *Die Sinfonie der Großstadt* über die kulturellen Möglichkeiten (und historischen Verdrängungsmechanismen) weiblicher Flanerie zur Zeit der Weimarer Republik. (MW)

■ Franz-Josef Albersmeier (Hg.): **Texte zur Theorie des Films**. 3., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart: Reclam, 1998, 504 Seiten
ISBN 3-15-009943-9, DM 22,00

Albersmeiers bewährte Sammlung filmtheoretischer „Klassiker“ von Vertov, Eisenstein und Pudowkin über die russischen Formalisten, Arnheim, Balázs, Kracauer und Bazin bis zur Filmsemiotik Ecos, Metz' und Jan Marie Peters' wird in dieser Neuauflage um drei neuere Texte ergänzt: in Laura Mulveys bahnbrechender feministischer Analyse des

klassischen Hollywood Kinos, („Visuelle Lust und narratives Kino“, 1976; dt. erstmals 1980), Kristin Thompsons Entwurf einer neoformalistischen Filmanalyse (1988; dt. erstmals 1995) und Joachim Paechs vergleichendem Blick auf ästhetische Prozesse in Fotografie und Film (1997) spiegelt sich einerseits die zunehmende Bedeutung anglo-amerikanischer Filmtheorie seit den 70er Jahren, andererseits die mehr denn je notwendige theoretische Vernetzung des Films mit anderen Medien. Die kompetente Einführung und äußerst brauchbare Bibliographie wurden auf den neuesten Stand gebracht. (MW)

■ Klaus Kanzog: **Einführung in die Filmphilologie**. Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig & Ledig, 1997 (= Diskurs Film, Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 4), 247 Seiten, Abb.

ISSN 0931-1416, ISBN 3-926372-08-7, DM 46,00

Der seit einiger Zeit vergriffene Grundlagentext der Münchner filmphilologischen Schule in der Argumentation leicht zugespitzt und aktualisiert, mit einem neuen Schlußkapitel, in dem die Nützlichkeit des filmphilologischen Ansatzes für eine psychologisch ausgerichtete Filminterpretation am Beispiel von *Casablanca* zumindest angerissen ist. Aber auch willkommene Gelegenheit, eine Rezeption nachzuholen, die Kanzogs zahlreiche Analysen von Beispielen aus der deutschen Filmgeschichte im filmhistorischen Zusammenhang zur Kenntnis nimmt: „Materielle Basis der Filmphilologie ist die in verschiedenen Filmarchiven geleistete Restaurierung überlieferter Filmmaterialien und Rekonstruktion einzelner Filmwerke (mit dem Ziel, aus dem Material eine der Urauführungskopie möglichst nahe Fassung zu gewinnen). Schon hier steht die Filmphilologie im Dienste der Filmgeschichte (...). ‚Filmgeschichte schreiben‘ heißt dann: die exemplarisch angesehenen Filmwerke aus diachroner und synchroner Perspektive als ‚Beispiele‘ zu rekapitulieren; die Beweisziele werden teils durch filminterne, teils durch filmexterne Theoreme vorgegeben.“ (S. 12f.)(MW)