

Philipp Stiasny

Hitler hören in der Pampa. Gerhard Huttulas Propagandafilm Fern vom Land der Ahnen (1937) und die deutsch-argentinischen Filmbeziehungen

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21374>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stiasny, Philipp: Hitler hören in der Pampa. Gerhard Huttulas Propagandafilm Fern vom Land der Ahnen (1937) und die deutsch-argentinischen Filmbeziehungen. In: *Filmblatt*. Heft 54, Jg. 19 (2014), Nr. 1, S. 14–30. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21374>.

Nutzungsbedingungen:

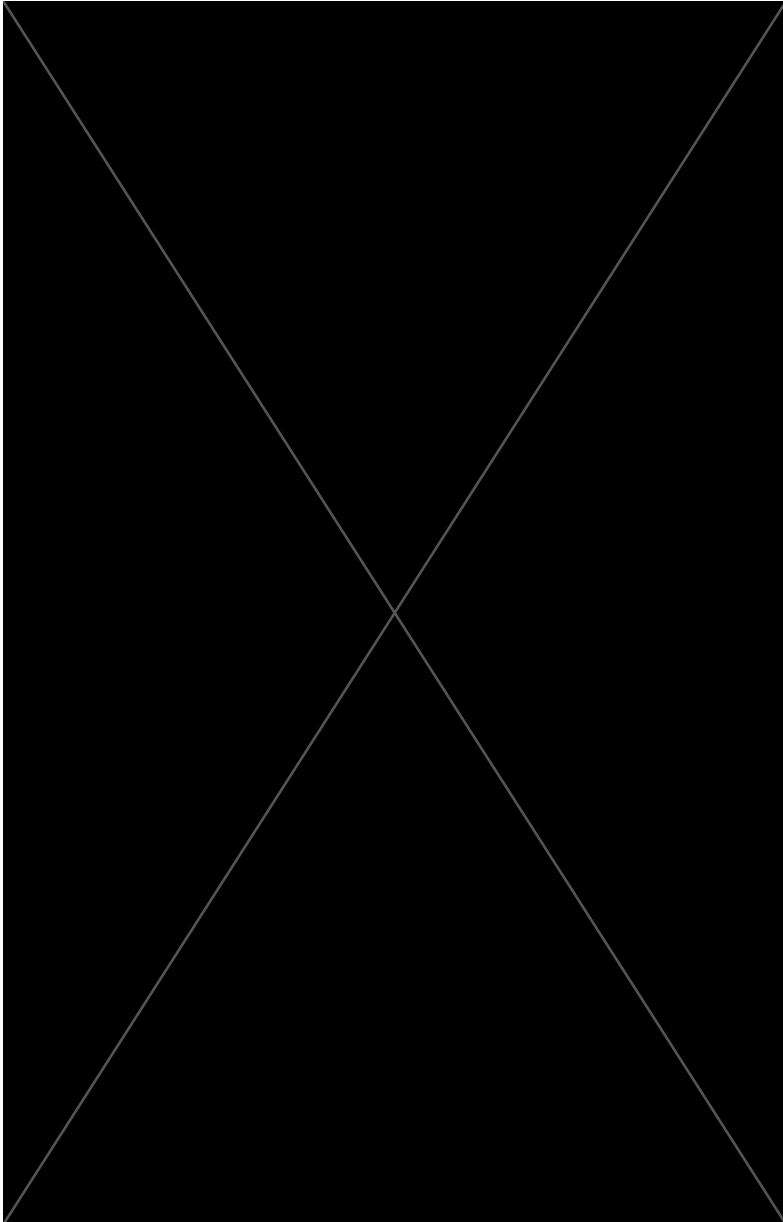
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

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

Terms of use:

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

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



Buenos Aires gesehen von Gerhard Huttula in WINTERSONNENWENDE (1935)

Hitler hören in der Pampa

Gerhard Huttulas Propagandafilm **FERN VOM LAND DER AHNEN (1937)** und die deutsch-argentinischen Filmbeziehungen

FilmDokument 141, 30. April 2012

Von Buenos Aires über Frankfurt nach Patagonien geht die Reise.¹ In der deutsch-argentinischen Koproduktion **DER DEUTSCHE FREUND** (2012) schildert Jeanine Meerapfel die Geschichte eines schmerzhaften Generationenkonflikts, die Geschichte einer Suche nach Identität – und nicht zuletzt eine deutsch-jüdische, deutsch-argentinische Liebesgeschichte: Im Buenos Aires der 1950er Jahre verlieben sich Sulamit, deren Eltern jüdische Emigranten sind, und Friedrich, dessen Vater ein untergetauchter Nazi ist. Als der junge Mann das erfährt, bricht er mit seinen Eltern, geht in die Bundesrepublik, wo er sich der Studentenbewegung anschließt, um am Ende – zurück in Argentinien – gegen die Militärdiktatur zu kämpfen. Er wünscht sich, die Schuld seiner Eltern zu sühnen, und stellt sich auf die Seite der Verfolgten. Für die Liebe jedoch ist in seinem biografisch motivierten politischen Kampf kein Platz.

Emigration und Unterdrückung, politischer Widerstand und die Aufarbeitung des Verdrängten sind wiederkehrende Themen im Werk von Jeanine Meerapfel. Die 1943 als Tochter deutsch-jüdischer Emigranten in Buenos Aires geborene Regisseurin arbeitet seit den 1960er Jahren in der Bundesrepublik und befasst sich in ihren Filmen auch immer wieder mit der argentinischen Geschichte und speziell mit der Zeit der Diktatur.

Die nicht allein in Meerapfels Werk reflektierte deutsch-argentinische Geschichte und Filmgeschichte besitzt viele Facetten – auf thematischer, wirtschaftlicher und personeller Ebene. Ein besonderes Augenmerk gilt an dieser Stelle den verschiedenen Wellen einer deutschsprachigen Auswanderung oder Emigration nach Argentinien im 19. und 20. Jahrhundert.² Vor allem die „Nazi Connection“,

¹ Der vorliegende Aufsatz entstand im Rahmen des Interreg-Projekts „Der Oberrhein im Gebrauchsfilm“ (Interreg IV Wissenschaftsoffensive Projekt Nr. A 25) am Institut für Geschichte und Ethik der Medizin der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

² Siehe dazu etwa die nicht-fiktionalen Filme **MIT DER HAPAG NACH SÜD-AMERIKA** (D 1924) und **SÜDAMERIKA. 2. ARGENTINIEN** (D 1924) sowie die Spielfilme **VÖLKERRINGEN ... UND TRÄNEN DER HEIMAT (SKLAVEN DES 20. JAHRHUNDERTS)** (D 1922) und **ICH HATTE EINST EIN SCHÖNES VATERLAND** (D 1928). Zur Verbreitung von Klischees über Deutsche in Argentinien trug besonders auch der Weiterfolg **THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE** (USA 1921) mit Rudolph Valentino bei. Von der Bedeutung Argentiniens als Absatzmarkt für deutsche Filme zeugt etwa der Fund verloren geglaubter Teile von **METROPOLIS** (D 1927) in Buenos Aires.

die Flucht und das Untertauchen nationalsozialistischer Kriegsverbrecher in Argentinien (unter ihnen Adolf Eichmann und Josef Mengele) haben die deutsch-argentinischen Bilderwelten im Film geprägt.³ Dass sich die deutschsprachige Emigration nach Argentinien vor und nach 1945 – wie DER DEUTSCHE FREUND zeigt – aus gesellschaftlich und politisch sehr unterschiedlichen Gruppen zusammensetzte, hat dagegen viel seltener Beachtung gefunden.

Das Neben- und Miteinander von Liberalen, Sozialdemokraten, Konservativen und Nationalisten im Milieu der Einwanderer und die sich daraus ergebenden Spannungen ebenso wie das Verbindende von Sprache, Herkunft und gemeinsamem Schicksal war 1982 das Thema der ZDF-Dokumentation FERN VOM LAND DER AHNEN – DREI DEUTSCHE GESCHICHTEN AUS ARGENTINIEN, für die der deutsch-argentinische Regisseur Ciril Vider mehrere Auswanderer, die in den 1920er Jahren für den Aufbau einer landwirtschaftlichen Siedlung nach Argentinien kamen, ausführlich aus ihrem Leben berichten ließ. So entstand ein nuanciertes Bild der Einwanderergeneration.⁴ Viders Film verwendete auch Material aus einem von der argentinischen Landesgruppe der Auslandsorganisation der NSDAP hergestellten und mit den Prädikaten „staatspolitisch wertvoll“ und „volksbildend“ ausgezeichneten Propagandafilm mit dem von Vider zitierten Titel FERN VOM LAND DER AHNEN.

Weiter, weiter, immer weiter. Heraus aus der Großstadt, über Straßen, Schienen, Flüsse, über mal staubige, mal schlammige Pisten und schließlich querfeld-ein führt in FERN VOM LAND DER AHNEN 1936/37 der Weg ans Ende der Welt – hin zu einer deutschen Siedlung irgendwo in der argentinischen Pampa. Hier endet die Reise oder besser: die Mission. Der ramponierte Wagen des Filmteams wird entladen, ein Projektor aufgebaut, und erstmals bekommen die Siedler einen Tonfilm aus Deutschland zu sehen und zu hören. Hitler spricht auf einem Parteitag und wird von seinen Anhängern bejubelt. Und die Bilder von ihm und dem Jubel werden dann in der Pampa bejubelt, während die Bilder vom Jubel in der Pampa wiederum bei der Vorführung von FERN VOM LAND DER AHNEN bejubelt werden sollen: Die Volksgemeinschaft erscheint – buchstäblich – als Projektion in einer endlosen Schleife von Rückkopplungseffekten. Die Ansprache, die Stimme, die Aura des Führers, so wird suggeriert, eint Deutsche nah und fern.

Die Form, die der Kameramann und Regisseur Gerhard Huttula und der Autor Felix Schmidt wählen, um ihre Geschichte von der Unbezwingbarkeit deutscher Siedler und ihrer Verbundenheit mit der alten Heimat Deutschland zu erzählen, ist die des Reise- und Expeditionsfilms, den eine Rhetorik des Kämpfens und Eroberns, des Vordringens und Eindringens charakterisiert.

³ Zuletzt erschien 2013 die argentinisch-französisch-spanisch-norwegische Koproduktion WAKOLDA von Lucía Puenzo, die von Mengeles ärztlicher Tätigkeit 1960 in Argentinien erzählt. Bereits 1946 wurde die „Nazi Connection“ publikumswirksam im amerikanischen Film Noir GILDA beschworen.

⁴ Ich danke Ciril Vider für eine Videokopie seines Films.

Gleichzeitig sieht man *FERN VOM LAND DER AHNEN* besonders im Rückblick die Entstehungsbedingungen eines Low-Budget-Films an, und es macht den Eindruck, als habe sich der Regisseur den Do-it-yourself-Ansatz, der das Leben der Siedler in der Pampa bestimmt, selbst zu eigen gemacht. So entsteht eine Reibung zwischen dem vom „geistigen Vater des Films“⁵, Felix Schmidt, verfassten, ideologisch geprägten Kommentar und der rauen Oberfläche der Bilder und der mitunter eigenwilligen Montage von Gerhard Huttula.

Huttula ist eine rätselhafte Gestalt. Zwischen 1933 und 1937 lebt der später durch seine Tricktechnik berühmt gewordene Kameramann in Argentinien und ist dort an mehreren Produktionen der NSDAP-Auslandsorganisation (NSDAP-AO) beteiligt. Zur gleichen Zeit wirkt er unter dem Namen Gerardo Hüttula an der Produktion von argentinischen Spielfilmen mit, die heute als bedeutende Werke eines gerade erst entstehenden nationalen argentinischen Kinos gelten. An seiner Seite, und gelegentlich unter seiner Leitung, arbeiten damals auch jüdische, aus Deutschland emigrierte Verfolgte des Nationalsozialismus. In Huttulas Schaffen kreuzen sich so auf seltsame Weise deutsche und argentinische Geschichten und Filmgeschichten. Ein Anlass, den Filmbeziehungen dieser beiden Länder nachzuspüren.

Deutsche in Argentinien. Nach dem Ersten Weltkrieg rückte Argentinien aufgrund der Einwanderungsbeschränkungen in vorher wichtigen Aufnahmeländern wie USA und Brasilien in den Fokus der deutschen Auswanderer. Von 1918 bis 1932 und von 1933 bis 1940 gab es zwei Wellen der deutschen Einwanderung nach Argentinien.⁶ Vorgegangen war eine erste Welle zwischen 1870 und 1914, die zur Gründung zahlreicher deutschsprachiger „Kolonien“ in der argentinischen Provinz geführt hatte. Zwischen 1919 und 1932 wanderten ca. 47.000 Deutsche vor allem aus wirtschaftlichen Gründen nach Argentinien aus; die Rückwanderungsquote betrug jedoch 32 Prozent. Bis dahin war die deutsche Gemeinde, die sich überwiegend in Städten und hier besonders in Buenos Aires niedergelassen hatte, mehrheitlich konservativ und nicht selten monarchistisch eingestellt. In den 1920er Jahren fand dann – wie in Deutschland auch – eine zunehmende politische Polarisierung der Deutschen in Argentinien statt.

Nach 1933 entwickelte sich das autoritär regierte Argentinien zu einem Zufluchtsort für tausende jüdische Verfolgte aus Deutschland und anderen Ländern Europas. Gleichzeitig existierten intensive Wirtschaftsbeziehungen zwischen Argentinien und Deutschland, die nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten keineswegs abnahmen. In den außenpolitischen Planungen

⁵ Günter Stürtz: *FERN VOM LAND DER AHNEN*. In: *Der Film*, Nr. 36, 4.9.1936.

⁶ Der folgende Abriss stützt sich auf Andrea Brüstle: *Das Deutsche Ausland-Institut und die Deutschen in Argentinien 1933–1945*. Berlin 2007, S. 31–42. Heute stammen ungefähr drei Millionen Argentinier von deutschsprachigen Einwanderern ab.

des „Dritten Reichs“ spielte Argentinien jedoch trotz der wichtigen Handelsbeziehungen und trotz der dort verbreiteten Sympathie mit den faschistischen Bewegungen in Italien, Deutschland und Spanien keine bedeutende Rolle.

Eine Landesgruppe der NSDAP-AO wurde in Buenos Aires bereits im August 1931 gegründet. Sie war auf dem Gebiet der Deutschtums-Propaganda sehr aktiv, trieb ab 1933 die Gleichschaltung alteingesessener deutscher Verbände und Vereine in Argentinien schnell voran und hielt Großveranstaltungen ab.⁷ Vor allem die öffentlichen Treuebekundungen zahlreicher Deutscher und Deutsch-Argentinier zum „Dritten Reich“ und Adolf Hitler führten zu Spannungen mit argentinischen Behörden, weil die AO neben den in Argentinien lebenden deutschen Staatsangehörigen auch die naturalisierten Deutsch-Argentinier für ihre Volkstumsideologie beanspruchte. Die Behörden kritisierten, dass die AO sich dadurch in die internen Angelegenheiten des argentinischen Staates einmische.⁸ Dass sich längst nicht alle deutschen Einwanderer und Exilanten von der nationalsozialistischen Propaganda vereinnahmen ließen, zeigt sich besonders daran, dass sich Buenos Aires in den 1930er Jahren zum Zentrum der südamerikanischen Oppositionsbewegung gegen den Nationalsozialismus entwickelte.⁹

Weil die Staatsführung Argentinien im Zweiten Weltkrieg die längste Zeit über neutral blieb, galt das Land vor allem in den Augen der amerikanischen Regierung als höchst unzuverlässig. In den USA grassierte die Furcht, Lateinamerika könnte zum Einfallstor faschistischer Invasoren werden, was eine Bedrohung der gesamten westlichen Hemisphäre bedeutet hätte – eine Angstvorstellung, mit der im und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg der amerikanische Anspruch auf wirtschaftliche, politische und geheimdienstliche Hegemonie in Südamerika und eine interventionalistische Außenpolitik begründet

⁷ Zur Geschichte der AO in Süd- und Mittelamerika siehe Jürgen Müller: *Nationalsozialismus in Lateinamerika. Die Auslandsorganisation der NSDAP in Argentinien, Brasilien, Chile und Mexiko, 1931–1945*. Stuttgart 1997. Für einen Überblick zu den von Berlin aus gesteuerten propagandistischen Aktivitäten der AO (Publikation von Zeitschriften, Betrieb von Radioprogrammen, Filmveranstaltungen, Plakataktionen, Reisen von Rednern etc.) siehe Volker Koop: *Hitlers fünfte Kolonne. Die Auslands-Organisation der NSDAP*. Berlin 2009, S. 221–234.

⁸ Die klare Erwartung der Nationalsozialisten an die Auslandsdeutschen, „heim ins Reich“ zu kommen, illustriert etwa der nationalsozialistische Jugendpropagandafilm *КОРЬ НОСН, JOHANNES* (1941), in dem ein in Argentinien aufgewachsener und aus nationalsozialistischer Sicht seiner Heimat entfremdeter Junge erst in Deutschland – in der Hitlerjugend – wieder zu einem „richtigen“ Deutschen – also einem Nationalsozialisten – wird. Dafür ist auch ein Namenswechsel nötig: aus Juan muss Johannes werden.

⁹ Dazu Patrick von zur Mühlen: *Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933–1945: politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*. Bonn 1988 (dort zu Argentinien S. 136–159) und Karl Kohut, Patrick von zur Mühlen (Hg.): *Alternative Lateinamerika. Das deutsche Exil in der Zeit des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main 1994.

wurden. Geschürt wurde die Angst durch Informationen über die Fluchtwege prominenter Nazis und Kriegsverbrecher sowie die „Organisation Odessa“.¹⁰

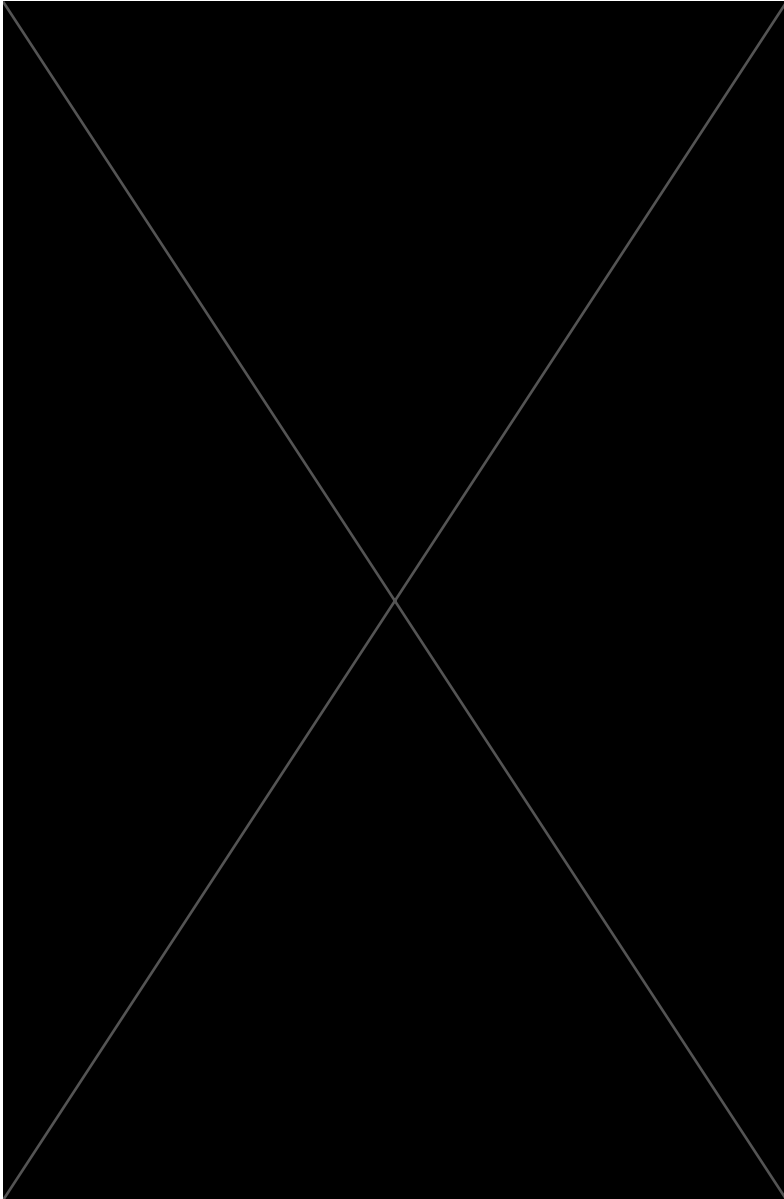
„Überall ein Stück deutscher Heimat.“ Als FERN VOM LAND DER AHNEN 1936/37 entstand, war die argentinische Landesgruppe der NSDAP-AO schon seit Jahren etabliert. Nun ging es darum, die besonderen Verdienste der Partei im Ausland und die Treue ihrer dortigen Anhänger zu verherrlichen. Dass die deutsche Einwanderung nach Argentinien in den 1930er Jahren nicht nur aus Anhängern des Nationalsozialismus, sondern auch aus Gegnern und Verfolgten bestand, ignorierte der Film geflissentlich.

Zu Beginn des Films ist auf einer Texttafel zu lesen, dass dies der „erste auslandsdeutsche Tonfilm“ sei, eine „nationalsozialistische Gemeinschaftsleistung auslandsdeutscher Partei- und Volksgenossen“, mit der diese einen Gruß in die alte Heimat senden wollten. Weiter heißt es, der Film sei „unter denkbar primitiven Verhältnissen“ entstanden. Um den in Argentinien verstreut lebenden „deutschen Volksgenossen Kunde zu bringen vom Führer, vom starken neuen Deutschland“, habe man eine Entfernung von 18.000 Kilometern zurückgelegt.

Im ersten Teil stellt der Film die Situation in Buenos Aires dar, und man bekommt neben Schildern deutscher Gaststätten und Betriebe auch Schriftzüge von Konzernen wie AEG, Agfa, Bayer, Bosch, Deutz, Klöckner, Mannesmann, Opel, Siemens und Thyssen sowie der *Deutschen La Plata Zeitung* (der größten deutschsprachigen Zeitung Lateinamerikas) zu sehen – in einer Form, die im Zusammenwirken von Fotografie und Schnitt modern, ja fast modernistisch erscheint. Die argentinische Hauptstadt wird als eine nationalsozialistische Mustersiedlung vorgeführt, in der die NSDAP-AO karitative Aktivitäten unterstützt und Hakenkreuz-Flaggen die Schaufenster der Geschäfte schmücken. Hingewiesen wird auf eine Sammlung für das Winterhilfswerk, ein Altenheim, die Arbeitsgemeinschaft „Mutter und Kind“, kostenlose ärztliche Behandlung und Beratungseinrichtungen. Wie der Kommentarsprecher bemerkt, verbinde die über 250.000 Volksdeutschen, Reichsdeutschen und Deutschstämmigen in Argentinien das „Ringeln um die Erhaltung deutschen Ansehens“ und das Ziel, „Schrittmacher für das junge neue Deutschland“ zu sein. „Überall, wo deutschen Menschen wohnen und arbeiten, finden wir ein Stück deutscher Heimat“, so der Sprecher.

Dann ist ein Sportfest zu sehen und eine Formation der Hitlerjugend, die sich der „Erhaltung des Gesunden“, der „Körpererzüchtigung“ widmet und der „kämpferprobten SA in der Heimat“ nacheifert. Die deutsche Jugend mitsamt den jungen Argentinien-Deutschen wolle man zur „neuen deutschen Weltanschauung“ erziehen – auch „zur Ehre unseres Gastlandes“. Es folgen Aufnahmen einer Versammlung vor hunderten oder tausenden Parteianhängern in einer riesigen

¹⁰ Dazu Uwe Lübken: *Bedrohliche Nähe. Die USA und die nationalsozialistische Herausforderung in Lateinamerika, 1937–1945*. Stuttgart 2004 und Heinz Schnepfen: *Odessa und das Vierte Reich. Mythen der Zeitgeschichte*. Berlin 2007.



Weiter, weiter, immer weiter. Auf dem Weg durch die Pampa in FERN VOM LAND DER AHNEN (1937)

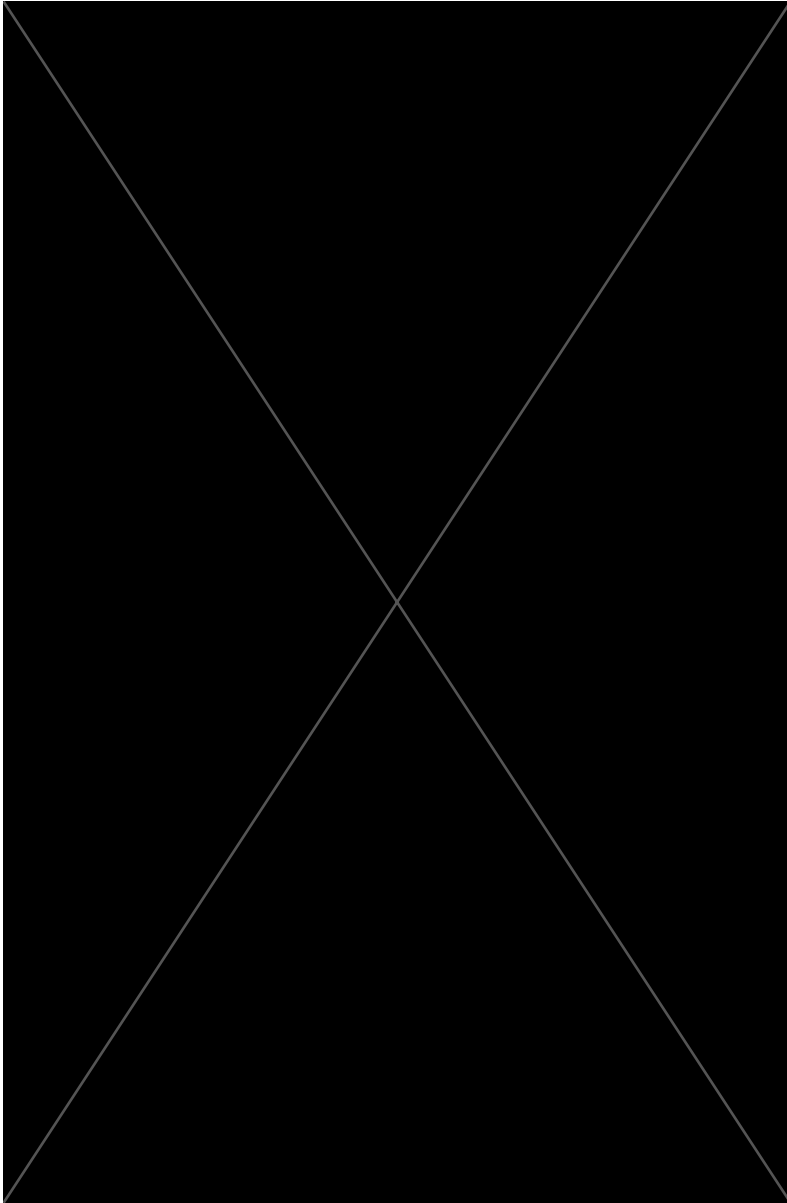
Halle – aufwendig choreographiert mit Aufmärschen, Flaggen und gedämpfter Beleuchtung; Totalen der angetretenen Massen und Nahaufnahmen einzelner Gesichter aus Untersicht wechseln sich im Stil von TRIUMPH DES WILLENS (1935) ab.

Auf in die Pampa. Den größten Teil des Films nimmt die Reise zu den verstreuten deutschen Siedlungen ein, eine Expedition mit einem klapprigen LKW, dessen Ladung aus einem Tonfilmprojektor, einer Normalfilmkamera, einem Akkordeon und 21 Koffern bestand.¹¹ Die Reise führt Huttula und den „Stoßtruppredner“ und Landeskreisleiter der AO in Uruguay, Schmidt, als Abgesandte der NSDAP zu Obstbauern, Viehzüchtern, Bauunternehmern und Ingenieuren, zu einem deutschen Arzt und den Erbauern eines Sägewerks. Schließlich begegnen wir Siedlern, die den Urwald roden; ihr „deutscher Flug fürcht fremde Erde“, verkündet der Sprecher. „Überall finden wir deutsches Leben, das sich im fremden Land durchsetzt.“ In pathetischen Sätzen ist vom „besten deutschen Blut“ und „Pionieren deutscher Kultur“, von deutschen Gesichtern, deutscher Sprache und deutschen Kindern die Rede.

An dieser Stelle sind – ganz im Einklang mit der Rassenideologie des Nationalsozialismus – Gesichter fröhlicher, gesunder, blonder Kinder im Bild. Auch unterstreicht die dramaturgische Anlage die heroische, kämpferische Grundidee der Erzählung, die vom beharrlichen Vordringen und der „den Auslandsdeutschen eigenen Energie und Zähigkeit“ handelt.

Trotzdem scheint ein Kontrast zwischen den Worten und der meist lyrisch untermalenden Musik einerseits und den Bildern andererseits auf, zwischen der behaupteten Realität und dem, was zu sehen ist (und wie). Die widrigen Produktionsumstände machen sich bemerkbar in einer Ästhetik, die sich reportagehaft, manchmal roh und unfertig präsentiert. Die pathetische Wortwahl wird durch eine überwiegend nüchterne, eben nicht deklamatorische Sprechweise abgemildert, sodass der Kontrast zwischen Wort und Bild nicht so stark hervortritt. Gelegentlich produziert dieser Kontrast auch komische Wirkungen. So berichtet der Sprecher davon, wie der Parteivertreter sich bei Landwirten und Viehzüchtern vor Ort über Freuden und Sorgen im Leben dieser „prächtigen Menschen“ informiert, von denen er doch stets weiß, dass sie „Getreue des Führers“ sind. Es folgt eine längere unkommentierte Sequenz mit Aufnahmen einer großen Schaffherde, die – keineswegs freiwillig – zusammengepfercht und gewaschen wird, von Schafen, die ausbrechen wollen. Wiederholt sind Schafsköpfe in Nahaufnahme zu sehen, als habe sich der Kameramann unter die Tiere gemischt: Beinahe könnte man von einer Vermenschlichung der Schafe sprechen. Die Nahaufnahmen ihrer Köpfe lassen sie nicht mehr nur als anonyme Masse erscheinen. Hatte der Sprecher zuvor von der Gefolgschaftstreue von Menschen gesprochen, bringt uns erst die Montage auf die Idee, in den Schafen widerspenstige, nicht folgsame Kreaturen zu sehen. Mag sein, dass die darin verborgene Ironie einem heutigen Publikum eher bewusst wird.

¹¹ Vgl. Günter Stürtz: FERN VOM LAND DER AHNEN. In: *Der Film*, Nr. 36, 4.9.1936.



„Kommt morgen abend zum deutschen Tonfilm.“ Der Filmabend auf dem Höhepunkt von FERN VOM LAND DER AHNEN (1937)

Die geografische und kulturelle Distanz zwischen der argentinischen Weite und Deutschland verdeutlicht eine kurze Montage: Ein Postbote bringt einem Siedler einen Brief aus Deutschland. Beim Lesen erscheint vor dessen innerem Auge das Bild einer mittelalterlichen Stadt.

Hitler hören. Auf dem Höhepunkt des Films organisiert die NSDAP in der Provinz einen lange im Voraus beworbenen Tonfilmabend, der zugleich Anlass für ein Fest der Siedler ist. Stolz wird die deutsche Schule mit Hitlerbildnis vorgezeigt – ein einfaches Holzhaus. Vom Parteivertreter am Akkordeon begleitet, singen die Kinder das titelgebende Lied „Fern vom Land der Ahnen“. Der Text dieses „Liedes für Auslandsdeutsche“ stammt von Julian Will (1880–1941), einem Lehrer und langjährigen Vertreter der deutschen Minderheit in Polen.¹² Die erste Strophe lautet: „Fern vom Land der Ahnen / gehn wir durch die Welt / unter tausend Fahnen, / wie es Gott gefällt. / Ist uns auch entschwunden / unsrer Ahnen Land, / hält uns doch verbunden / deutschen Blutes Band.“

Die Besucher des Tonfilmabends kommen von nah und fern: auf dem Pferd, im Boot, im Auto und der Kutsche. Ein Saal wird festlich hergerichtet, eine Blaskapelle spielt, zu hören ist unter anderem – als Gruß an Adolf Hitler – das Horst-Wessel-Lied, lateinamerikanisch rhythmisiert. Um die Veranstaltung gegen „verhetzte Elemente“ zu schützen, werden Weltkriegsteilnehmer als Wachen aufgestellt. Das ist der einzige klare Hinweis auf eine tatsächlich existierende Opposition gegen die Nationalsozialisten in Argentinien, auch unter den deutschen Einwanderern. Vor Beginn des „ersten Tonfilms im Urwald“ hält Schmidt eine Ansprache, von der im Film jedoch nichts zu hören ist. Auffallend ist das Missverhältnis zwischen der ausführlichen Darstellung der Vorbereitung des Filmabends und seiner kurzen Dokumentation im Film – was natürlich auch an den für die Kamera ungünstigen Lichtverhältnissen am Abend gelegen haben kann.

Das Ereignis, auf das alles hinausläuft, ist also schnell vorüber: Zu sehen ist ein kurzer Ausschnitt aus einer Ansprache Hitlers vor SA-Formationen beim Nürnberger Reichsparteitag im September 1935. Hitler spricht vom Heranziehen eines neuen Geschlechts: „Es ist ein hartes Geschlecht, das wir uns ersehnen. Nicht weil wir mit anderen Händel suchen, sondern weil wir wollen, dass es nicht andere gelüftet, mit uns Händel zu suchen. Deutschland – Sieg Heil!“ Durch die Montage der Aufnahmen Hitlers im verwendeten Filmausschnitt mit Aufnahmen des Publikums im Saal in Argentinien wird eine Blickachse hergestellt: Das Publikum schaut Hitler erwartungsvoll an, Hitler schaut zurück.

An die „Deutschland, Sieg Heil!“-Rufe schließt sich keine schmetternde Parteihymne, sondern eine symphonische, im Ton elegische Version der deutschen Nationalhymne an. Mit abendlichen, fast schon nächtlichen Landschaftsaufnahmen von der einsamen, kaum beleuchteten Siedlung endet der Film.

¹² Zu Will siehe knapp Ingo Eser: „Volk, Staat, Gott!“ Die deutsche Minderheit in Polen und ihr Schulwesen 1918–1939. Wiesbaden 2010, S. 547–548.

Premiere in Buenos Aires. Die Uraufführung von FERN VOM LAND DER AHNEN fand am 13. Februar 1937 im Grande Cine Florida in Buenos Aires statt. Als besonderer Gast war der deutsche Heimatdichter und Nationalsozialist Karl Götz anwesend, der eine von regimennahen Verbänden unterstützte Amerikareise mit zahlreichen Auftritten und Lesungen machte. Seine Reiseerlebnisse beschrieb Götz später im 1938 erschienenen und danach mehrfach neu aufgelegten Buch *Brüder über dem Meer. Schicksale und Begegnungen*.¹³

Außerdem lief der Film am 14. März 1937 in Buenos Aires beim erstmals veranstalteten „Tag des deutschen Volkstums“, der vom Deutschen Volksbund in Argentinien und der Landesgruppe der AO im Teatro Gran Splendid ausgerichtet wurde. Die Feier sei ein „Bekenntnis aller Deutschen zu Volkstum und Führer“ gewesen und habe nachdrücklich herausgestellt, „daß nur der Deutsche, der an seiner Sprache und seinem Brauchtum festhält, ein wertvoller Bürger seiner Wahlheimat sein kann, da er dadurch seine besten Gaben und Kräfte für sein neues Vaterland einsetzt“, schreibt *Der Auslandsdeutsche*.¹⁴

Von offizieller argentinischer Seite aus wurden Großveranstaltungen wie der „Tag des deutschen Volkstums“ aufgrund der damaligen Sprachen- und Nationalitätenpolitik skeptisch, ja ablehnend betrachtet: Die Einwanderer sollten loyal zu Argentinien und nicht zu ihrem Herkunftsland stehen und dementsprechend auch spanisch lernen. Nach Kriegsbeginn wurde dem Film in einem Untersuchungsausschuss für anti-argentinische Umtriebe der Deputiertenkammer des argentinischen Kongresses gar nachgesagt, dass er die umstürzlerische Tätigkeit der argentinischen Nationalsozialisten zeige.¹⁵

Der argentinische Botschafter in Berlin bemerkte offenbar im Zusammenhang mit der Vorführung des Films im Jahr 1937 gegenüber dem deutschen Propagandaministerium, dass dieser einen „ungünstigen Eindruck vom Leben in Argentinien“ vermittele. Seitens des Ministeriums habe man ihm zugestimmt und gesagt, der Film sei gedreht worden, „um die Deutschen im Reich von der Emigration abzuhalten“.¹⁶ Eine wohl etwas abwegige Theorie.

Die Reichstagung der Auslandsdeutschen in Stuttgart. Ein größeres Publikum und ein durchweg positives Presseecho bekam FERN VOM LAND DER AHNEN nach seiner deutschen Premiere am 30. August 1937 im Rahmen der 5. Reichstagung der Auslandsdeutschen in Stuttgart, die vom 28. August bis 5. September stattfand und von ungefähr 15.000 Teilnehmern besucht wurde. Diese seit 1933 stattfindenden Reichstagungen der Auslandsorganisation waren „sozusagen

¹³ Vgl. Brüstle: *Das Deutsche Ausland-Institut*, S. 52–54.

¹⁴ Bt.: Argentinien. In: *Der Auslandsdeutsche*, Bd. 20, H. 5, Mai 1937, S. 390–392, hier S. 390. Den Hinweis verdanke ich Wolfgang Fuhrmann.

¹⁵ Vgl. Arnold Ebel: *Die diplomatischen Beziehungen des Dritten Reiches zu Argentinien unter besonderer Berücksichtigung der Handelspolitik (1933–1939)*. Landau 1970, S. 245.

¹⁶ Zit. nach ebd., S. 245, Anm. 125.

„kleine Reichsparteitage“ und nahmen im Kalender der NSDAP-Feierlichkeiten die Position direkt vor dem Nürnberger Reichsparteitag ein.¹⁷

An Hitlers Stelle wurde 1937 die zentrale Ansprache an die Auslandsdeutschen von Hermann Göring gehalten, der seinen Vierjahresplan vorstellte und klar machte: „Der Nationalsozialismus verpflichtet jeden Deutschen, ein fanatischer Nationalist und gläubiger Sozialist zu sein. [...] Der Auslandsdeutsche kann also nichts anderes sein als Nationalsozialist.“ In einem denkwürdigen Spagat behauptet Göring die friedlichen Absichten des nationalsozialistischen Staates gegenüber seinen Nachbarn, um gleich wieder loszupoltern: „Man darf heute – das muss die Welt zur Kenntnis nehmen – nicht mehr ungestraft deutsche Rechte und deutsche Interessen kränken. Wer das tut, der muss die Erfahrung machen, dass deutsche Kanonen uns Geltung verschaffen. Kein Land hat so wie das deutsche den Krieg kennengelernt; kein Land wird so wie das deutsche einen Krieg meiden, solange es kann!“¹⁸

Vor der Stuttgarter Premiere von *FERN VOM LAND DER AHNEN* in Anwesenheit des Leiters der Auslandsorganisation der NSDAP, Ernst-Wilhelm Bohle, sprach der Verfasser Felix Schmidt über die Produktion des Films und die „Volkstumsarbeit“ im Ausland im Allgemeinen.¹⁹ Solche Einführungsvorträge hielt Schmidt auch bei anderen Vorführungen des Films im Rahmen von Partei-Veranstaltungen im Oktober, November und Dezember 1937 in verschiedenen deutschen Städten.²⁰ Im März 1939 machte Schmidt dann einen Karrieresprung und wurde Leiter des Propaganda-Amtes der AO in Berlin.²¹ Im Beiprogramm lief ab Dezember 1937 ein

¹⁷ Frank-Rutger Hausmann: *Ernst-Wilhelm Bohle. Gauleiter im Dienst von Partei und Staat*. Berlin 2009, S. 120. Zu den Reichstagungen ebd. S. 120–132.

¹⁸ Hermann Göring zit. in „Ihr seid Brücke und Werber!“ In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 416/417, 4.9.1937.

¹⁹ Vgl. Günter Stürtz: *FERN VOM LAND DER AHNEN*. In: *Der Film*, Nr. 36, 4.9.1936. Bohle, der die Position eines Gauleiters bekleidete und dessen Porträt im Film zu sehen ist, verfasste die ab Januar 1938 verbindliche Definition der Begriffe „Volksdeutscher“, „Auslandsdeutscher“ und „Reichsdeutscher“: „Wenn wir [die Nationalsozialisten] generell vom Deutschtum im Ausland sprechen, so verstehen wir darunter sowohl die Auslandsdeutschen, wie auch die Volksdeutschen. Wir wissen aber ganz klar zu unterscheiden zwischen den Auslandsdeutschen, d.h. den Reichsdeutschen im Ausland, und den Volksdeutschen, die in Sprache und Kultur deutschen Stammes sind, nicht aber als Bürger zum Deutschen Reich gehören.“ Ernst-Wilhelm Bohle (Chef der AO) an Reichsminister und Chef der Reichskanzlei Dr. Lammers am 20.1.1938, zit. nach Hausmann: *Ernst-Wilhelm Bohle*, S. 77

²⁰ Ende Oktober 1937 zeigte die Gauilmstelle Berlin den Film (vgl. *Film-Kurier*, Nr. 251, 28.10.1937); ab dem 22. November ließ ihn die Gauilmstelle Württemberg-Hohenzollern in allen größeren Städten vorführen (vgl. *LichtBildBühne*, Nr. 286, 9.12.1937). Von einer Vorführung vor 700 Gästen im Haus des Deutschen Sports in Berlin berichtet der *Film-Kurier*, Nr. 279, 1.12.1937.

²¹ Vgl. Brüstle: *Das Deutsche Ausland-Institut*, S. 57. Die korrekte Bezeichnung des Amtes heißt „Kulturamt“ der AO.

28 Minuten langer Filmbericht über die Reichstagung in Stuttgart, der neben Bildern verschiedener Veranstaltungen Ausschnitte aus Reden von Gauleiter Bohle, von Goebbels, Göring, Hess und anderen enthielt.²²

Film im Film. Das viel beschworene Eintreten aller deutschen Auswanderer für den Nationalsozialismus kann FERN VOM LAND DER AHNEN natürlich nur behaupten. Am Ende steht die propagandistische Apotheose, wenn beim Filmabend in der Provinz Hitler auf der Leinwand zu sehen und seine Stimme zu hören ist. Hitler wird inszeniert wie ein Guru, wie ein Gott, dessen Bildnis die Siedler in ihrem Holzhaus wie auf einem Altar aufgestellt haben. Die Stimme im Tonfilm soll dabei die körperliche Brücke zwischen Hitler und seinen fernen Anhängern herstellen. Der Film thematisiert sich hier selbst: Er dokumentiert, wie in den letzten Winkel des Landes in Gestalt von Hitlers Stimme die Botschaft des Nationalsozialismus transportiert wird.

Der an dieser Stelle einmontierte Ausschnitt aus der Hitler-Rede stammt aus der dritten Folge von ECHO DER HEIMAT, einer von der Auslands-Abteilung des Lichtbilddienstes in Berlin produzierten Reihe mit dem Untertitel EIN TATSACHENBERICHT AUS DEUTSCHLAND.²³ Mit Blick auf deutschsprachige Zuschauer im Ausland ließ die NSDAP-AO für die Reihe bereits vorhandenes Material aus Wochenschauen und Propagandafilmen neu zusammenstellen; Huttula fungierte dabei als Regisseur.²⁴ Tatsächlich war wohl der eigentliche Zweck der im Film dokumentierten Reise von Schmidt und Huttula, über das Land verteilt Propagandafilme wie ECHO DER HEIMAT über das nationalsozialistische Deutschland vorzuführen.²⁵ Ihr Film über die Reise wäre somit eine Art Nebenprodukt.

Über Hitlers Erscheinen in FERN VOM LAND DER AHNEN schreibt die Parteizeitung der NSDAP, der *Völkische Beobachter*: „Film im Film ist das, was nun folgt: Auf der Leinwand und im Lautsprecher das Bild und die kraftvolle Stimme des Führers.“

²² Zum Beiprogrammfilm V. REICHSTAGUNG DER AUSLANDSDEUTSCHEN IN STUTTGART 1937 (D 1937, R: Albert Kling, P: Kling-Film GmbH, Stuttgart) vgl. Günther Stürtz: Uraufführung des Tonfilms V. Reichstag der Auslandsdeutschen in Stuttgart 1937. In: *Der Film*, Nr. 49, 4.12.1937. Eine Kopie des Films liegt im Bundesarchiv-Filmarchiv (35mm, 710 m).

²³ Die dritte Folge von ECHO DER HEIMAT wurde am 16.1.1936 mit einer Länge von 1.443 m (53 Min.) zugelassen. Im Bundesarchiv-Filmarchiv ist von der dritten Folge lediglich eine Kopie von 747 m (27 Min.) überliefert; diese kürzere Fassung mitsamt der beschriebenen Hitler-Rede ist einsehbar auf <https://archive.org/details/1936-Echo-der-Heimat-Folge-3>.

²⁴ Insgesamt erschienen zwischen Januar 1935 und Oktober 1938 sieben 50 bis 60 Minuten lange Teile von ECHO DER HEIMAT in etwa halbjährlichem Turnus.

²⁵ Vgl. Dr. Hans-Erich Schrade, Kammvorsitzender bei der Filmprüfstelle: FERN VOM LAND DER AHNEN. In: *Film-Kurier*, Nr. 205, 3.9.1937; Schrade geht dort auch auf die Reihe ECHO DER HEIMAT und deren Funktion und Reichweite ein. Vgl. auch Volkstumsarbeit im Film. In: *LichtBild-Bühne*, Nr. 251, 28.10.1937. Dort wird die freudige Begrüßung von Schmidt und Huttula durch die deutschen Siedler bemerkt, wenn ihr „Filmwagen“ eintraf, „um die Volksgenossen ‚fern vom Land der Ahnen‘ durch das Echo der Heimat an dem Leben daheim teilnehmen zu lassen.“

Unter den Zuhörern ist ein großer Teil, der noch nie einen Tonfilm sah, geschweige denn den Führer sprechen hörte, und nun steht er vor ihnen, der Garant des Nationalsozialistischen Deutschlands. Mit Tränen in den Augen stimmen sie ein in das Sieg-Heil, dass damals beim Nürnberger Parteitag dem Führer entgegenschallte. Brücke zur Heimat. Sie sind glücklich, diese deutschen Menschen, in dem als Kino ausgestatteten alten Schuppen, sie haben die Stimme der Heimat vernommen.“²⁶ In der überlieferten Kopie von *FERN VOM LAND DER AHNEN* sind keine Tränen zu erkennen; der Schluss fällt recht kurz und vergleichsweise unsentimental aus.

Gerhard Huttula zwischen Deutschland und Argentinien. Weder an dieser noch an anderer Stelle wirkt der Film so melodramatisch-pathetisch wie es die Besprechung im *Völkischen Beobachter* nahelegt. Huttulas dokumentarische Kamera (die ja ohne großen Apparat, ohne Beleuchtung, Schienen und Kräne auskommen musste) bringt eine Lakonie in den Film hinein, die sich mit Schmidts gesprochenem Kommentar durchaus reibt und ihn eben nicht ästhetisch verdoppelt, sondern eher dämpft und manchmal beinahe kontrastiert.

Die Kameraarbeit wurde von der Kritik besonders hervorgehoben: „Die Wucht dieses Films liegt in den Bildern, die nicht gestellt, sondern durchweg beim Leben und bei der Arbeit mit der Kamera erspäht sind. Man könnte also Reportage sagen. Und dennoch sagt dieses Wort für einen solchen Film nicht genug. Dieser Film ist eine Sinfonie optischer Gestaltung! Er ist das hohe Lied der ernsten Wirklichkeit des Auswanderers, seines Lebens und seiner Arbeit. [...] Seine landschaftlichen Stimmungsaufnahmen sind derartig schön, wie man sie nicht oft in Kulturfilmen und dann nur von Meistern der Kamera erblicken kann.“²⁷

Natürlich ist das etwas übertrieben. Gleichwohl hat Huttula – geboren 1902 in Berlin, gestorben 1996 in Düren – dem Film seinen Stempel aufgedrückt. Der Kameramann lernte sein Handwerk von der Pieke auf, zu seinen Lehrern gehörten Guido Seeber und Wolfgang Kaskeline; ab 1922 spezialisierte er sich auf Kameratricks und die Trickfilmherstellung. 1933 geht Huttula nach Argentinien – zusammen mit einem ungenannten Mitarbeiter der Ufa, der aus Deutschland emigrieren muss.²⁸

Von 1933 bis 1937 arbeitet Huttula in Argentinien unter meist wohl mäßigen Bedingungen.²⁹ Neben den von ihm verantworteten Kompilationsfilmen der

²⁶ *FERN VOM LAND DER AHNEN*. In: *Völkischer Beobachter* (Norddeutsche Ausgabe), Nr. 245, 2.9.1937.

²⁷ Günter Stürtz: *FERN VOM LAND DER AHNEN*. In: *Der Film*, Nr. 36, 4.9.1936.

²⁸ Zu Huttula siehe den Eintrag von Rolf Giesen in *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Hg. von Hans-Michael Bock. München 1984ff, Lg. 13 (März 1989), D 1–4. In Giesens ausführlichem Gespräch mit Huttula mochte dieser über seine Zeit in Argentinien kaum Auskunft geben.

²⁹ Dazu der Bericht über einen Vortrag von Huttula über die Arbeitsbedingungen in Argentinien: Filmvorträge aus zwei Kulturkreisen. Indien und Argentinien. In: *Film-Kurier*, Nr. 242, 18.10.1937.

Reihe ECHO DER HEIMAT und FERN VOM LAND DER AHNEN dreht er 1935 im Dienste der AO auch den 10-minütigen Propagandafilm WINTERSONNENWENDE; in dessen Vorspann ist Huttulas Name mit dem Kürzel Pg. für Parteigenosse versehen.

Bemerkenswert ist an WINTERSONNENWENDE, dass Huttula im ersten Teil des Films einen modernen fotografischen Stil pflegt, der in FERN VOM LAND DER AHNEN zwar noch präsent ist, in der recht konventionellen Voice-Over aber einen starken Konkurrenten um die Aufmerksamkeit des Publikums bekommt. WINTERSONNENWENDE schildert eine von der argentinischen AO veranstaltete Turnvorführung in Buenos Aires sowie die nächtliche Sonnenwendfeier, zu der ein Parteisprecher – es ist Felix Schmidt – eine Ansprache hält.³⁰

Dieser Schilderung stellt Huttula einen Teil ohne Worte voran, der fast die Hälfte des Films einnimmt und Impressionen des Straßenlebens in Buenos Aires vom Morgen bis zum Abend einfängt: Nach einem Schwenk über die Stadt sehen wir Hochhäuser, Verkehrsmittel, Passanten, Firmenschilder und Leuchtreklamen. Es sind vor allem kurze Einstellungen, aufgenommen mit einer Kamera, die fast ständig in Bewegung ist, hoch und runter schwenkt und Bildausschnitte kippt, die ebenso ein Auge für Lichtwirkungen hat wie für grafische Kompositionen und Linienführungen. Eine Kamera, die – unterstützt durch Montagen und Überblendungen und musikalisch beschwingt durch einen Tango – all ihre Möglichkeiten ausschöpfen will und damit die experimentelle Bildsprache und Montagekunst der 1920er Jahre in Erinnerung ruft – und die damit verbundene Schulung eines Neuen Sehens. In der Manier eines „Kamerafilms“ eines ambitionierten Amateurs und in Anlehnung an die Großstadtsinfonien präsentiert Huttula hier einen Großstadttango. Seine visuelle Ästhetik unterscheidet sich dabei – und das gilt auch für FERN VOM LAND DER AHNEN – vom gezähmten, in den Dienst der Monumentalisierung gestellten Modernismus im „Dritten Reich“, eine Richtung, für die etwa Leni Riefenstahl steht.

Compañeros. Während der Pg. Gerhard Huttula Mitte der 1930er Jahre mit schmalen Budget Filmen für die NSDAP dreht, versucht er gleichzeitig, in der entstehenden argentinischen Tonfilmproduktion Fuß zu fassen.³¹ Unter dem Namen Gerardo Hüttula arbeitet er unter anderem als Kameramann bei den Kriminalfilmen LA FUGA (1937) von Luis Saslavsky und FUERA DE LA LEY (1937) von Mario Romero mit, die von den Filmhistorikern Domingo Di Núbila und César

³⁰ Auf diesen Teil in WINTERSONNENWENDE konzentriert sich Kerstin Stutterheim: *Okkulte Weltvorstellungen im Hintergrund dokumentarischer Filme des „Dritten Reiches“*. Berlin 2000, S. 187ff.

³¹ Mit dem Aufkommen des Tonfilms entwickelte sich die argentinische Filmproduktion aus einer Krise heraus: 1932 wurden 2 Filme produziert, 1933 schon 6, 1936 15, 1937 28 und 1938 41 Filme. Damit einher ging ein Ausbau der Infrastruktur. Vgl. Thomas Kirsch: *Die Entwicklung der argentinischen Filmindustrie*. Münster 1991, S. 45.

Maranghello als frühe Klassiker des argentinischen Kinos gelobt werden; besonders heben sie die moderne Fotografie hervor.³²

Mit *COMPañEROS* dreht Huttula 1936 auch einen Spielfilm in eigener Regie. Er erzählt die Geschichte eines italienischen Einwanderers, der es in Argentinien zu Ansehen und Wohlstand bringt.³³ Die Kamera führt Johann Altmann, 1901 in Österreich-Ungarn geboren, und Kennern des amerikanischen Film Noir als John Alton ein Begriff; von 1932 bis 1939 arbeitet er in Buenos Aires. Dorthin verschlägt es 1935 nach antisemitischen Attacken in Deutschland auch den jüdischen Komponisten Dajos Béla, der, in Kiew geboren, in den 1920er und 1930er Jahren in Berlin lebt, dort ein erfolgreiches Salonorchester leitet, zahlreiche Schallplatten aufnimmt und an frühen Tonfilmoperetten mitwirkt.³⁴ In Argentinien scheint Dajos Béla dem angehenden Regisseur Huttula über den Weg gelaufen zu sein; vielleicht plauderten sie einfach gern zusammen auf Deutsch, vielleicht konnte sich Béla auch nicht erlauben, wählerisch zu sein. Jedenfalls komponierte er die Musik für *COMPañEROS*.

In *COMPañEROS* verlässt der italienische Einwanderer am Schluss Argentinien doch wieder und kehrt in sein Heimatland zurück, um seine kranke Mutter zu pflegen. Auch Huttula, der diese Geschichte auf die Leinwand brachte, kehrte 1937 in seine Heimat Deutschland zurück, um seine Mutter zu unterstützen.³⁵ Dort machte er dann bei der Ufa Karriere als Experte für Tricktechnik, speziell für Rückprojektionen. Der Ritt auf der Kanonenkugel in *MÜNCHHAUSEN* (1943) ist sein berühmtestes Werk.

Zwischen 1939 und 1941 arbeitete Huttula auch dreimal mit dem glühenden Nationalsozialisten und Militaristen Karl Ritter zusammen, der nach dem Zweiten Weltkrieg den umgekehrten Weg machte und – weil er von den Alliierten keine Drehlizenz bekam – 1949 nach Argentinien auswanderte und 1977 in Buenos Aires starb. 1950/51 drehte Ritter dort – unter Mitarbeit seiner Söhne Gottfried, Heinz und Hans – einen Spielfilm mit dem vielsagenden Titel *EL PARAÍSO*, auf Deutsch „Das Paradies“.³⁶ An der Kinokasse floppte der Film. Immerhin entdeckte

³² Vgl. Domingo Di Núbila: *Historia del cine argentino*. Teil I. Buenos Aires 1959, S. 91, 146; César Maranghello: *Breve historia del cine argentino*. Barcelona 2005, S. 88, 95.

³³ Dazu Jorge Finkielman: *The Film Industry in Argentina. An Illustrated Cultural History*. Jefferson, N.C., London 2004, S. 207.

³⁴ Zu Béla siehe Silvia Glocer: *Jewish Composers Exiled in Argentina During the Nazi Period (1933–1945)*. Veröffentlicht 2010 unter: http://orefoundation.org/index.php/journal/journalArticle/jewish_composers_exiled_in_argentina_during_the_nazi_period_1933-1945/ (30.4.2014). Ein weiteres Beispiel für einen vor 1933 in Deutschland erfolgreich im Filmgeschäft tätigen, vor den Nazis nach Argentinien geflüchteten jüdischen Komponisten ist der gebürtige Hamburger Jean Gilbert, der vor seinem Tod 1942 an mehreren Filmen in Argentinien mitarbeitete. Seine berühmteste Operette, *Die keusche Susanne* (1910), wurde dort 1944 unter dem Titel *LA CASTA SUSANA* von Benito Perojo neu verfilmt.

³⁵ Vgl. Giesen: Gerhard Huttula. In *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, D I.

³⁶ Ritters Sohn, der Kameramann Heinz Ritter, drehte unter dem Namen Enrique Ritter noch weitere Filme in Argentinien, u.a. *CANCIÓN DE LA NIEVE* (1954) von und mit Gustav

Ritter eine junge Frau für seinen Film, die danach in der Bundesrepublik und in Österreich eine beachtliche Karriere im Film und auf der Theaterbühne machte: Paola Loew, die Tochter eines jüdischen Italieners, der 1939 nach Argentinien emigrieren musste.³⁷

Vielleicht kann man die Filme, an denen Gerhard Huttula und Karl Ritter, Dajos Béla und Paola Loew in Argentinien mitwirkten, als migrantisches Kino beschreiben, als ein Kino, das in seinen Plots und Figuren, Produktions- und Rezeptionsweisen auch stets transnational angelegt ist. Und so verschieden die Lebensläufe dieser Filmschaffenden und so verschieden, gar konträr die Gründe für ihre Emigration nach 1933 und nach 1945 waren, so sind doch alle Teil einer Geschichte voller Kreuzungen und Verschlingungen: der Geschichte der deutsch-argentinischen Beziehungen.

WINTERSONNENWENDE

Deutschland, Argentinien 1936 / Regie und Kamera: Gerhard Huttula / Produktion: Landesgruppe Argentinien der Auslandsorganisation der NSDAP

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, Ton, s/w, 276 m (10 Minuten)

FERN VOM LAND DER ÄHNEN

Deutschland, Argentinien 1937 / Regie und Kamera: Gerhard Huttula / Manuskript und Wort: Felix Schmidt / Musik: Fritz Löffner, R. Blasche / Instrumentierung: Theo Ritter von Hartmann, „Gespielt von den deutschen Musikern in Buenos Aires“ / Produktion: Landesgruppe Argentinien der Auslandsorganisation der NSDAP / Zensur: B.45982 vom 23.8.1937, 1.348 m, Jugendfrei, Lehrfilm / Verleih für Deutschland: Gaufilmstellen der NSDAP / Verleih für Österreich: Wiener Urania / Uraufführung: 13.2.1937, Grand Cine Florida, Buenos Aires / Deutsche Erstaufführung: 30.8.1937, Ufa-Palast in Stuttgart im Rahmen der 5. Reichstagung der Auslandsdeutschen

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, Ton, s/w, 1.356 m (50 Minuten)

Anmerkung: Ein Protokoll des Films ist einsehbar unter http://www.filmarchiv-online.eu/viewDetailForm?FilmworkID=b3613bf902b02bb53870342f09eed8e8&content_tab=deu

„Guzzi“ Lantschner, dem Skifahrer und Kameramann Leni Riefenstahls, der ebenfalls nach Argentinien ausgewandert war: Die Musik für *EL PARAÍSO* und *CANCIÓN DE LA NIEVE* komponierte Peter Kreuder, der zu den bekanntesten Film- und Schlagerkomponisten im „Dritten Reich“ zählte; 1946 wanderte er nach Südamerika aus – und kam 1954 zurück.

³⁷ Nicht nur Nazis und alte Kameraden gingen nach Kriegsende nach Argentinien: Unter den Auswanderern war auch der vor 1933 als Theaterregisseur und gelegentlicher Filmschauspieler bekannte Carl Meinhard. Meinhard war 1931 künstlerischer Berater bei *EMIL UND DIE DETEKTIVE* und spielte 1932 in *Quick* eine größere Nebenrolle. 1933 emigrierte er nach Prag und wurde 1942 von den Nazis ins Konzentrationslager Theresienstadt deportiert. Er überlebte – und wanderte 1946 nach Buenos Aires aus, wo er 1949 starb.