

Anke Wilkening

Doppelter Opfergang. Die neue Farbrestaurierung von Veit Harlans Opfergang (1944) und die verschiedenen Fassungen des Films

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21564>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wilkening, Anke: Doppelter Opfergang. Die neue Farbrestaurierung von Veit Harlans Opfergang (1944) und die verschiedenen Fassungen des Films. In: *Filmblatt*. Filmblatt 63, Jg. 22 (2017), Nr. 1, S. 36–49. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21564>.

Nutzungsbedingungen:

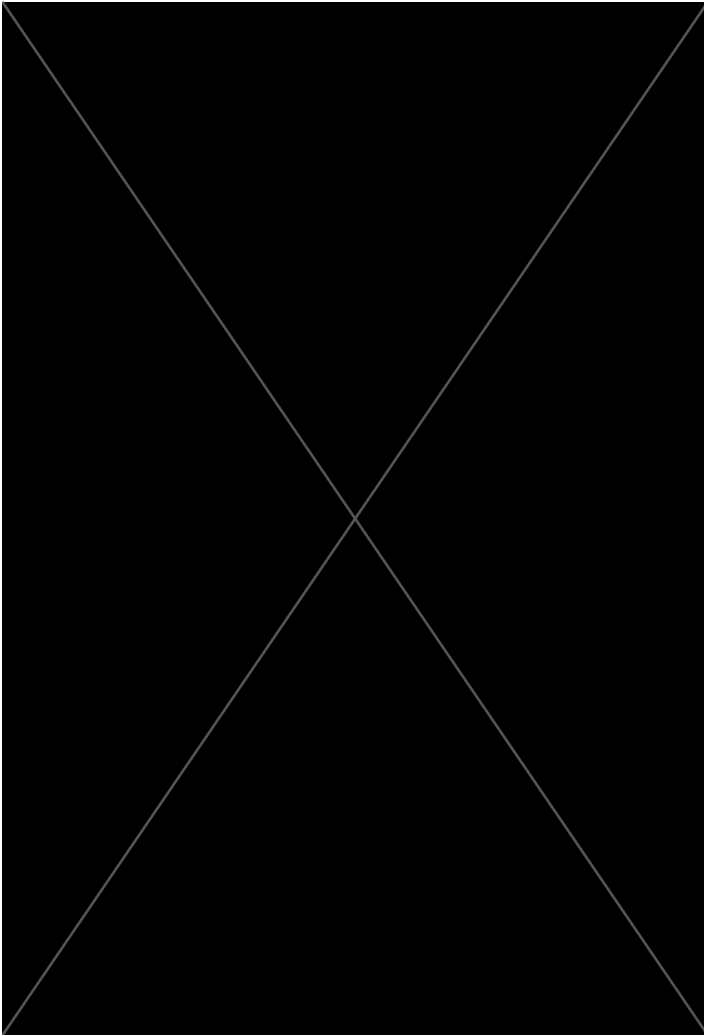
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<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/>



Hier nur in schwarzweiß: Carl Raddatz mit Irene von Meyendorff (oben)
und Kristina Söderbaum in *OPFERGANG* (Deutsche Kinemathek)

Anke Wilkening

Doppelter Opfergang

Die neue Farbrestauration von Veit Harlans **OPFERGANG** (1944) und die verschiedenen Fassungen des Films

Wiederentdeckt 249, 6. Januar 2017

Mit **OPFERGANG** schuf Veit Harlan zwischen 1942 und 1944 ein Werk, das heute vor allem wegen seiner Farbdramaturgie zum Kanon des deutschen Filmschaffens gehört.¹ Nach dem großen Erfolg seines ersten Agfacolor-Films **DIE GOLDENE STADT** (1942) drehte Harlan auch die beiden zeitgleich entstandenen Melodramen **OPFERGANG** und **IMMENSEE** (1943) in Farbe. Die ungleichen Zwillinge erzählen Dreiecksgeschichten: **IMMENSEE** zeigt eine Frau (Kristina Söderbaum) zwischen zwei Männern (Carl Raddatz und Paul Klinger), **OPFERGANG** einen Mann (Carl Raddatz) zwischen zwei Frauen (Kristina Söderbaum und Irene von Meyendorff). Beide idealisieren – wie von Propagandaminister Joseph Goebbels angesichts des Kriegsgeschehens gewünscht – den Verzicht auf einen geliebten Menschen. **OPFERGANG** wird jedoch von einer artifiziell inszenierten Todessehnsucht geprägt, die Goebbels nur ablehnen konnte.

Im Unterschied zur Buntheit des auf ganz anderen technischen Voraussetzungen basierenden Technicolor-Verfahrens sind Agfacolor-Farben pastellartig. Ein wichtiger Aspekt von Agfacolor ist, dass es eine Nicht-Farbigkeit zeigen kann, der wiederum deutliche Farbakzente gegenübergestellt werden. **OPFERGANG** ist hierfür ein Beispiel par excellence: Als edel, aber unnahbar wird Octavia (Irene von Meyendorff) dargestellt, als wild, aber todgeweiht ihre Konkurrentin Aels (Kristina Söderbaum). Beige, silber, gold, weiß umgeben Octavia, Komplementärkontraste von grün und rot dagegen Aels. Harlan lotete hier die Möglichkeiten des neuen Farbverfahrens für eine ausgeklügelte Farbsymbolik aus.

¹ **OPFERGANG** ist vielfach beschrieben und analysiert worden; siehe etwa Rainer Rother: Suggestion der Farben. Die Doppelproduktion: **IMMENSEE** und **OPFERGANG**. In: Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hg.): *Das Ufa-Buch*. Frankfurt a. M. 1992. S. 452–455, Frank Noack: *Veit Harlan. „Des Teufels Regisseur“*. München 2000, S. 265–282, Mary Elizabeth O'Brien: *Nazi Cinema as enchantment. The politics of entertainment in the Third Reich*. Rochester 2004, S. 168–179, Friedemann Beyer, Gert Koshofer, Michael Krüger: *Ufa in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*. München 2010, S. 168–179, Nicola Valeska Weber: *Im Netz der Gefühle. Veit Harlans Melodramen*. Berlin 2011, S. 48–55 und Dirk Alt: *„Der Farbfilm marschiert!“ Frühe Farbfilmverfahren und NS-Propaganda 1933–1945*. München 2013, S. 285–288.

Farbrestaurierung. Die IG Farbenindustrie entwickelte das Agfacolor-Verfahren zwischen 1934 und 1938.² Es war das erste Farbfilmverfahren im Negativ-Positiv-Prozess, bei dem das Filmmaterial aus drei übereinander aufgegossenen Emulsionsschichten bestand, die jeweils für die blauen, grünen und roten Farbanteile des Aufnahmemotivs empfindlich waren. Die chemischen Substanzen zur Erzeugung dieser drei Farbstoffe waren bereits in den Filmschichten verankert. Doch sind die verwendeten Farbstoffe nicht langzeitstabil und verblassen zu einem Rot- oder Magentaton. Während im Fall von Technicolor-Filmen wegen des speziellen Druckverfahrens farbstabile Originalkopien erhalten sind, müssen für die frühen Agfacolor-Filme massive Farbausbleichungen verzeichnet werden.

Analoge Umkopierungs- oder Restaurierungsversuche der Archive haben aufgrund der fotochemischen Prozesse keine quellen- oder gar werkgetreue Farbwiedergabe erreicht. Die Negativ-Positiv-Sequenz jedes fotografischen Duplizierens und die Verfügbarkeit nur aktueller Rohfilmarten erzeugten Farb- und Kontrastverfälschungen.³ Digitale Prozesse dagegen ermöglichen eine direkte Bearbeitung der Farben eines digitalisierten Agfacolor-Materials.

2015/2016 wurden OPFERGANG und IMMENSEE von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in Zusammenarbeit mit Arri Media und Barbara Flückiger farbrestauriert. Es war die erste digitale Restaurierung früher Agfacolor-Spielfilme. Das ästhetisch definierte Ziel war eine möglichst getreue Annäherung an den historischen Agfacolor-Look. Weil sie parallel produziert wurden, waren OPFERGANG und IMMENSEE ein ideales Pilotprojekt für eine digitale Agfacolor-Restaurierung, die vor dem Problem stand, dass über die spektralen Eigenschaften von Agfacolor-Rohfilm keine Informationen vorlagen und farbstabile Originalkopien fehlten. Es musste deshalb ein Arbeitsprozess entwickelt werden, dem die originärsten filmischen Quellen als materielle Basis dienten und in dem außerdem die ästhetischen Prinzipien des frühen Agfacolor durch die Analyse filmischer und schriftlicher Quellen rekonstruiert wurden. Die Grundlagenarbeit zur Farbästhetik erfolgte durch Barbara Flückiger an der Universität Zürich, deren internetbasiertes Projekt „Timeline of Historical Film Colors“ seit 2012 umfassende Informationen über 230 verschiedene Farbfilmverfahren zur Verfügung stellt.

Auf was für Materialien konnte die Restaurierung von OPFERGANG zurückgreifen? Welche Entscheidungen mussten im Prozess der Restaurierung getroffen werden? Welche neuen Erkenntnisse konnten dabei gewonnen werden?

² Zur Geschichte des Verfahrens siehe Gert Koshofer: *Agfacolor Story – Eine deutsche Geschichte: Technische Pionierleistung für das Kino und Filmmythos*. In: *Weltwunder der Kinematographie – Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. Berlin 1999. Zahlreiche Texte und Dokumente sind zu finden auf den von Barbara Flückiger betriebenen Websites <http://zauberklang.ch/filmcolors/> und <https://filmcolors.org>.

³ Das Bundesarchiv-Filmarchiv und die Murnau-Stiftung haben in den 1970er und 1990er Jahren Umkopierungen (bestehend aus Interpositiv und Internegativ) vom Originalnegativ von OPFERGANG herstellen lassen.

Die anlässlich der Restaurierungsarbeit konsultierten filmischen Quellen ermöglichen über farbästhetische Aspekte hinaus eine neue Perspektive auf den Film, denn es existieren zwei verschiedene Negativfassungen von *OPFERGANG*. Die Existenz zweier Originalnegative ist für mehrere frühe Agfacolor-Spielfilme belegt, aber kaum bekannt und bislang nicht erforscht. Die Herstellung von zwei Originalnegativen muss fortan als ein wesentlicher Aspekt im Produktionsstandard für Agfacolor-Spielfilme aus der Zeit von 1939 bis 1945 angesehen werden. Weder die produktionsgeschichtlichen Ursachen für die Varianten der beiden Fassungen wurden bislang erforscht noch die Folgen für die Rezeption. Unbeantwortet sind auch die Fragen, die sich aus der Feststellung, dass es zwei Negativfassungen gab, für die Restaurierung und zukünftige Veröffentlichung des Werks ergeben.

Die Quellen. Im Bestand der Murnau-Stiftung ist ein 35mm-Originalbildnegativ auf Nitrozellulose-Träger erhalten, das bei den Dreharbeiten belichtet und anschließend im Kopierwerk entwickelt und geschnitten wurde. Es hat eine Länge von 2.547 Metern (93 Minuten) in fünf Akten. Der verwendete Rohfilm ist vorwiegend Agfacolor B. Vereinzelt sind stärkere Ausbleichungen festzustellen, doch die Farben sind insgesamt gut erhalten.⁴

Im Archiv der Murnau-Stiftung in Wiesbaden befindet sich zudem eine 35mm-Kopie erster Generation auf Sicherheitsfilm (Azetatzellulose). Sie hat eine Länge von 2.624,9 Metern (96 Minuten) in fünf Akten. Der verwendete Rohfilm hat die Signatur ISA AGFA SICHERHEITSFILM. Diese Kopie stammt nicht vom Originalnegativ der Murnau-Stiftung. Die mitkopierte Randsignatur zeigt, dass die Kopie ebenfalls von einem Originalnegativ stammt, das auf Agfacolor B gedreht wurde. Die Farben der Kopie sind zu einem Magentaton zerfallen, weshalb sie weder als materielle Vorlage noch als Farbreferenz für die Restaurierung geeignet waren. Relevant ist diese Kopie für die Restaurierung dennoch, weil sie von einem weiteren Originalnegativ stammt und zu Beginn des Vorspanns das Logo der Produktionsfirma Ufa sowie im ersten Akt eine Szene enthält, die – wie das Ufa-Logo – im Originalnegativ der Murnau-Stiftung fehlt.

Eine weitere Kopie auf Nitrozellulose-Träger ist im Besitz des Filmmuseums der Landeshauptstadt Düsseldorf; es ist eine Kopie erster Generation vom Negativ der Murnau-Stiftung mit einer Länge von 2.622 Metern (96 Minuten) in fünf Akten.⁵

Es ist ein grundsätzliches Problem von Agfacolor-Materialien, dass es keine Randsignierung gibt, die über das exakte Produktionsjahr des Rohfilms informiert.⁶ Aus diesem Grund können die beiden beschriebenen Positiv-Kopien nicht datiert werden. Während der Arbeit an der Restaurierung wurde zunächst

⁴ Dieses Originalbildnegativ befindet sich als Depositum im Bundesarchiv-Filmarchiv. Barbara Flückiger hat eine fotografische Dokumentation davon angefertigt.

⁵ Dieses Positiv befindet sich als Depositum im Bundesarchiv-Filmarchiv.

⁶ E-Mail von Manfred Gill, dem Archivar des Industrie- und Filmmuseums Wolfen, an Barbara Flückiger vom 5.11.2015.

davon ausgegangen, dass die Düsseldorfer Nitrozellulose-Kopie die ältere Kopie sei, da Azetatzellulose nicht vor den 1950er Jahren für Spielfilme gebräuchlich war. Jedoch brachten Recherchen nach originären Verleihkopien von frühen Agfacolor-Filmen immer wieder Kopien erster Generation mit der Randsignatur ISA AGFA SICHERHEITFILM zutage, was nahelegt, dass Verleihkopien vorwiegend auf Trägermaterial aus Azetatzellulose hergestellt wurden.⁷

Dass im Vorspann der Düsseldorfer Kopie das Ufa-Logo fehlt, ist ein Indiz dafür, dass sie aus der frühen Nachkriegszeit stammt; die 1949 eingerichtete Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) verlangte die Entfernung des Logos.⁸ Da sich zwischen dem vom Negativ kopierten Startband und dem ersten Bild des Films keine Klebestelle befindet, muss es bereits im Negativ gefehlt haben, als die Kopie gezogen wurde. Wahrscheinlich wurde die auf Positiv-Rohfilm von Agfa überlieferte Düsseldorfer Kopie in den frühen 1950er Jahren im Zuge der ersten Auswertung von OPFERGANG in der Bundesrepublik hergestellt. Es ist die früheste erhaltene Agfacolor-Kopie von OPFERGANG, deren Farben nicht zu einem Rot- oder Magentaton zerfallen sind.⁹ Die Farben sind aber durch einen gelben Farbschleier und harten Kontrast beeinträchtigt, weshalb als Grundlage für die Restaurierung das Originalbildnegativ verwendet wurde, um bei der digitalen Dichtekorrektur von den darin enthaltenen Farbinformationen zu profitieren.

Weder das Originalbildnegativ noch die beiden Kopien besitzen originale Startbänder, aus deren Beschriftung eine Klassifizierung der beiden Fassungen hervorgehen würde. Ein Befund des Originalbildnegativs von 1967 lässt darauf schließen, dass das Negativ zu diesem Zeitpunkt noch mit den originalen Startbändern und Beschriftungen versehen war.¹⁰ Da der Befund das Negativ als „II. Fassung“ ausweist, befand sich offenbar eine entsprechende Beschriftung auf den Startbändern. Bestätigt wird das durch ein auf dieses Negativ zurückgehendes Positivfragment, in dem ein solches Startband samt Beschriftung durchkopiert ist.¹¹

Zwei Fassungen. In den 1920er Jahren war die Herstellung mehrerer Originalnegative gebräuchlich, um davon eine ausreichende Menge von Verleihkopien für das In- und Ausland ziehen zu können. Je nach Größe der Produktion und der

⁷ Dirk Alt weist auf die Herstellung von Agfacolor-Rohfilm auf Azetatzellulose in der Filmfabrik Wolfen hin. Vgl. ders.: „Der Farbfilm marschiert!“, S. 209, 212.

⁸ Das Protokoll der Prüfungssitzung des Arbeitsausschusses der FSK vom 5.9.1950 vermerkt: „Im Titelvorspann ist ‚Ufa Filmkunst zeigt‘ noch sichtbar, wird aber [...] entfernt.“; Aktenbestand Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

⁹ Von 24 angefragten Filmarchiven besitzen sechs stark verblichene Agfacolor-Kopien. Fotos aus Kopien der Cinémathèque de Toulouse und der UCLA in Los Angeles zeigen, dass es sich um Kopien handelt, die der Murnau-Stiftung entsprechen.

¹⁰ Befund der Berliner Union-Film GmbH & Co Kopierwerk KG vom 31. Oktober 1967, Aktenbestand Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

¹¹ Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, Signatur BL 1665/1.

angestrebten Auswertung wurden für bestimmte Absatzgebiete eigene Negative montiert. Grund dafür war vor allem das Fehlen eines geeigneten Rohfilms zur Herstellung von Zwischen-Positiven (Duplikat-/Inter-Positiven), die wiederum zur Herstellung von Kopien von Duplikat-/Inter-Negativen mit möglichst geringem Qualitätsverlust erforderlich gewesen wären. Obwohl dieses Problem bei der Einführung von Agfacolor für schwarz-weiß Film nicht mehr existierte, kehrte es mit dem Agfacolor-Verfahren zurück. Weil es kein Duplikat-Material gab, mussten Verleihkopien direkt vom Originalnegativ gezogen werden.¹²

Im Fall der Farbfilm-Produktionen war es besonders Goebbels wichtig, dass diese im Ausland gezeigt wurden: Die Herstellung mehrerer Negative sollte eine ausreichende Zahl von Kopien in guter Qualität gewährleisten. Dass dieses Vorgehen im Produktionsprozess erst wieder neu etabliert werden musste, geht aus einer Anmerkung zur Kostenüberschreitung von IMMENSEE und OPFERGANG hervor: „Bedingt durch die für Farbfilme notwendigen drei Negative mussten einige wichtige Szenen häufiger gedreht, und auch wiederholt werden, was in der Kalkulation noch nicht genügend berücksichtigt wurde.“¹³

Mehrere Aufnahmen der gleichen Einstellung können auf zwei verschiedene Weise entstehen: Erstens, die Einstellung wird wiederholt, wodurch sich mehr oder weniger starke Varianten durch das Spiel der Darsteller ergeben können. Zweitens, es wird mit zwei Kameras gleichzeitig gedreht, was zu unterschiedlichen Aufnahmewinkeln führt. Während die zweite Möglichkeit effizienter ist, kann sie zu stark abweichenden Bildausschnitten und Aufnahmepositionen führen und ist je nach Art der zu filmenden Situation womöglich gar nicht anwendbar, etwa bei Großaufnahmen.

Bei mehreren Negativen eines Films handelt es sich folglich der Intention nach um identische Originalnegative, die jedoch aufgrund ihrer Herstellungsweise – im Gegensatz zur Herstellung mehrerer Duplikat-Negative – nicht vollkommen gleich sein können: Sie unterscheiden sich in Darstellung oder Aufnahmewinkel. Die Herstellung von Duplikat-Negativen in der Post-Produktion ermöglicht identische Negative hinsichtlich Darstellung und Aufnahmewinkel, gegenüber dem Originalbildnegativ kommt es jedoch zu Abweichungen bei den fotografischen Parametern wie Kornstruktur, Schärfe und Kontrast.

Klassifizierungen. Geht man davon aus, dass diese Arbeitsweise beim Filmdreh Aufnahmevarianten unterschiedlicher Güte erzeugt hat, so erlaubt der Vergleich beider Fassungen eine Einteilung der Negative in erste (sprich: bessere) und zweite

¹² Auskunft Manfred Gill vom 23.6.2016. Dirk Alt zufolge war die Herstellung zweier Originalnegative für Agfacolor-Filme nötig, um den Exportmarkt zu bedienen und die teuren Agfacolor-Produktionen abzusichern. Vgl. Alt: „Der Farbfilm marschiert!“, S. 226.

¹³ Bundesarchiv, Berlin, RI09I/5547, Aufteilung Herstellungskosten von 25 Spielfilmen im Jahr 1943/44. Entgegen der Planung eines dritten Negativs gibt es für IMMENSEE und OPFERGANG keine Hinweise auf dessen Existenz.

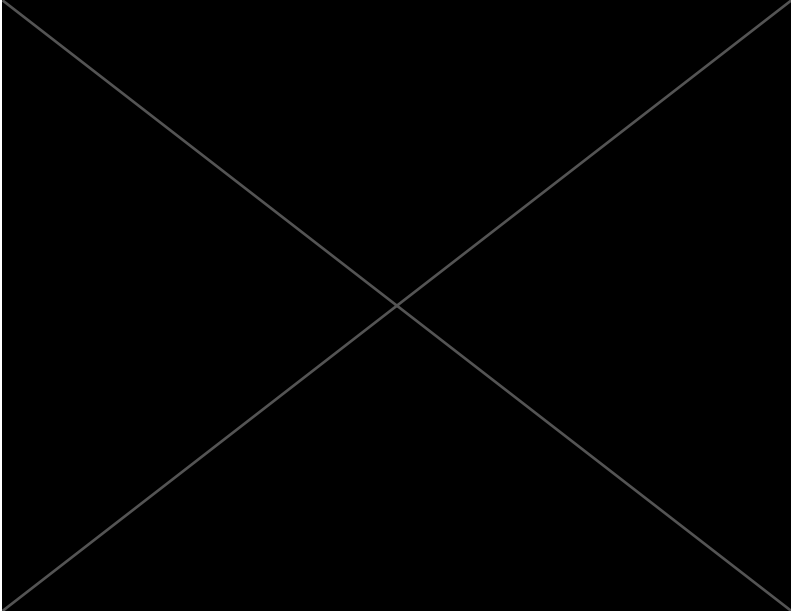
Fassung. In der Tat wirken einige Einstellungen in der ersten Fassung gelungener als in der zweiten. Das gilt vor allem für komplexe Kameraoperationen, das Timing von Kamerасhwenks und die Reaktion der Kamera auf Bewegungen von Darstellern und Tieren. Ein Beispiel dafür ist die Rückkehr von Aels und Albrecht nach ihrem Ausritt: Eine Halbtotale zeigt, wie Aels und Albrecht zu Pferd von rechts kommend am Tor vor Aels' Haus anhalten, während ein Diener das Tor öffnet und Aels' Hunde heraus springen. Die Kamera schwenkt nach links, damit das sich öffnende Tor und die Hunde im Bild sind. Aus inszenatorischer Sicht ging es bei dieser Einstellung darum, dass der Diener das Tor in dem Moment öffnet, in dem Aels und Albrecht davor anhalten, und dass die Kamera die Bewegung der von rechts kommenden Reiter aufgreift und die aus dem Tor kommenden Hunde erfasst. Die Bewegungsabläufe von Reitern, Diener, Hunden und Kamera mussten aufeinander abgestimmt werden.

Die beiden Fassungen weisen in dieser Szene Unterschiede auf, aus denen hervorgeht, dass die Einstellungen nicht parallel mit zwei Kameras, sondern nacheinander gedreht wurden. In der ersten Fassung ist die Kamera so positioniert, dass das Tor, das sich sehr weit an der linken Bildkante befindet, voll erfasst wird. Rechts ist ein Stück des Zauns sichtbar. Von rechts kommen die beiden Reiter ins Bild, während gleichzeitig der Diener das Tor öffnet, so dass die Hunde in dem Moment herauslaufen, als Aels' Pferd mitten vor dem Tor zum Halten kommt. Die Kamera schwenkt ein wenig nach links, kurz bevor Aels' Pferd anhält. Gleichzeitig schwingt das Tor auf, und die Hunde kommen heraus.

In der zweiten Fassung ist die Kamera anders positioniert. Sie ist nicht auf das Tor gerichtet, sondern auf den Zaun und folgt den beiden Reitern, während sie von rechts nach links zum Tor reiten. Als die Kamera beim Tor ankommt, ist es bereits einen Spalt geöffnet. Wahrscheinlich sind bereits einige Hunde herausgelaufen, ohne dass die Kamera sie erfasst hat: Nur zwei Hunde sind zu sehen, als der Diener das Tor weiter öffnet und die Kamera nach links schwenkt, bis es vollständig im Bild ist; eine kleine Gruppe von Hunden ist hinter dem Tor geblieben.

Die Bewegungsabläufe sind in der Aufnahme aus der ersten Fassung besser eingefangen, die Perspektive der Kamera auf das Tor ist klüger gewählt, das Timing der Ankunft der Reiter und die Reaktion der Hunde ist besser. Die Szene wirkt fokussierter. Die entsprechende Aufnahme in der zweiten Fassung hat die Schwäche, dass die Kamera weniger gut positioniert ist, so dass der Blick des Zuschauers auf das Heranreiten von Aels und Albrecht gelenkt wird, das Herausspringen von nur zwei Hunden aber an den linken Bildrand gedrängt wird. Man kann daraus schließen, dass das erhaltene Originalbildnegativ als zweite Fassung anzusehen ist und die verblasste Kopie der Murnau-Stiftung vom heute verschollenen Negativ der ersten Fassung abstammt.

Montagevarianten. Varianten bei den Aufnahmen ziehen häufig Varianten im Schnitt nach sich. So finden sich denn auch markante Unterschiede zwischen erster und zweiter Fassung in der Karnevalsszene, dem dramatischen und farbästhetischen Höhepunkt von *OPFERGANG*. Octavia (Irene von Meyendorff) und Albrecht



Die Karnevalsszene in Fassung 2

(Carl Raddatz), die mittlerweile verheiratet sind und in Düsseldorf leben, besuchen in dieser Szene mit ihrem Freund Matthias (Franz Schafheitlin) eine Karnevalsveranstaltung, die das Motto „Rutschbahn“ hat. Der Festsaal wird dominiert von einem überlebensgroßen Kopf eines Harlekins, aus dessen weit geöffnetem Mund eine Rutschbahn ragt. Links und rechts des Kopfes befindet sich eine ausladende Freitreppe. Die Szene besteht aus zwei Teilen, vor und um Mitternacht. Sie wird durch einen Zwischenschnitt auf Aels (Kristine Söderbaum) unterbrochen, die sich in Hamburg krank in ihrer Villa aufhält und in ihr Tagebuch schreibt.

Im ersten Teil ist Octavia in Gesellschaft von Matthias auf der Treppe zu sehen. Albrecht befindet sich unten im Saal in der Nähe der Bar. Alle drei sind inkognito und tragen Masken und Kostüme. Octavia geht mit Matthias an ihrer Seite die Treppe hinab. Sie sieht sich mit einem Opernglas suchend um. In Parallelmontage mit Octavia wird die Rutschbahn gezeigt, auf der verschiedene maskierte und verkleidete Gäste hinabrutschen. Danach ist Albrecht zu sehen, wie er zwei Frauen in schwarzen Kostümen mit Zylinder erblickt, deren Aufmachung dem schwarzen Reitkostüm von Aels ähnelt. Er folgt den beiden in die Bar und trinkt mit ihnen. An dieser Stelle wird die Karnevalsszene unterbrochen durch den kurzen Zwischenschnitt zu Aels. Zurück beim Fest treffen Octavia und Matthias mit Albrecht in der Bar zusammen. Octavia und Albrecht gehen ihrerseits auf die Rutschbahn, und es folgt die mitternächtliche Demaskierung mit Preisverleihung für das beste Kostüm.

Die beiden Fassungen variieren vor allem im ersten Teil der Szene, der in der zweiten Fassung kürzer ausfällt: Die Parallelmontage zwischen der suchenden Octavia und dem Treiben auf der Rutschbahn ist hier wesentlich knapper gehalten als in der ersten Fassung. Noch markanter ist die unterschiedliche Inszenierung der Begegnung Albrechts mit den Aels-Doppelgängerinnen. Während in der ersten Fassung das Prinzip der Parallelmontage fortgeführt wird, indem die suchende Octavia im Wechsel mit Albrecht und den Aels-Doppelgängerinnen in der Bar gezeigt wird, fehlt dieser Wechsel in der zweiten Fassung. Nachdem Octavia noch einmal in einer nahen Einstellung mit Opernglas vor den Augen auf der Treppe zu sehen ist, verbleibt die weitere Handlung in der zweiten Fassung bis zur Überblendung zu Aels ausschließlich vor und in der Bar.

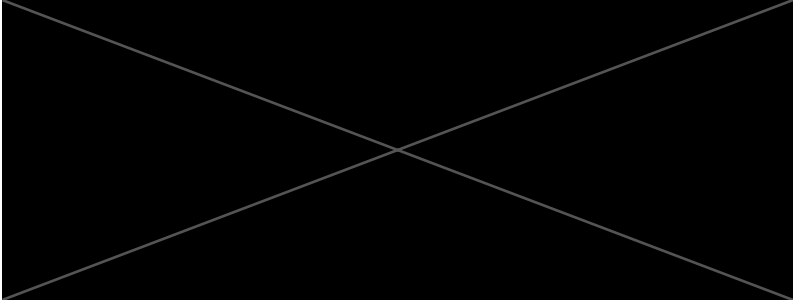
Die erste Fassung führt also wesentlich deutlicher vor Augen, dass Octavia Albrecht in Gesellschaft der beiden Aels-Doppelgängerinnen beobachtet. Diesem Moment des Beobachtens ist eine komplette Sequenz gewidmet, die Octavia zunächst mit Opernglas auf der Treppe zeigt und schließlich unten im Saal in Parallelmontage mit Point-of-view-Einstellungen des Karnevalstreibens und dem Geschehen in der Bar. Dazu gehört eine halbnahe Einstellung, die das Geschehen in der Bar explizit als subjektive Wahrnehmung Octavias zeigt: Die Einstellung wurde mit einer Vignette vor der Kamera gefilmt, deren Ausschnitt dem Blick durch ein Opernglas entspricht.

Im Zusammenhang des Herstellungsprozesses lassen sich die Varianten damit erklären, dass offenbar nicht ausreichend Material gefilmt wurde, um die Karnevalsszene im zweiten Negativ analog zum ersten schneiden zu können. „Die [Kostenü]berschreitung der Filme OPFERGANG und IMMENSEE wurden damit begründet, dass bei den Außenaufnahmen unbeständiges Wetter war, wodurch ein verspäteter Atelierbeginn bedingt wurde. [...] Auch die kriegsbedingte geringere Belegschaftszahl in den Ateliers und die Wiederholung einiger grosser Szenen mit grosser Komparserie verursachten erhebliche Überschreitungen.“¹⁴

Harlan war anscheinend bestrebt, seine Vorstellungen zumindest in der ersten Fassung umzusetzen und verwendete dafür die verfügbaren Aufnahmen. Die zweite Fassung musste mit übriggebliebenem Material auskommen. Die Parallelmontage versuchte man aber auch darin so weit wie möglich zu realisieren. Von der Einstellung mit der Opernglas-Vignette war offenbar keine zweite Aufnahme vorhanden, weshalb die Begegnung zwischen Albrecht und den Aels-Doppelgängerinnen gleich nach der Einstellung von Octavia auf der Treppe folgt.

Jenseits der Frage nach einer besser und einer weniger gut gelungenen Fassung kommt den Varianten aus der Perspektive der Rezeption auch Bedeutung im Hinblick auf die Dreiecksbeziehung zu. Die erste Fassung verankert die umherblickende Octavia in Albrechts Begegnung mit den Aels-Doppelgängerinnen. Damit erhält die Dreiecksbeziehung eine positive Wertung: Aels ist hier

¹⁴ Bundesarchiv, Berlin, RI091/5547, Aufteilung Herstellungskosten von 25 Spielfilmen im Jahr 1943/44.



Die Vignette in Fassung I verdeutlicht Octavias subjektive Wahrnehmung

weniger Konkurrentin, als vielmehr motivierendes Element in der Ehe Octavias und Albrechts. In der zweiten Fassung dagegen liegt der Fokus auf Albrechts Erleben. Octavia wird hier als distanzierte Beobachterin dargestellt und damit ausgeschlossen.

Die verborgene Hochzeit. Während die Karnevalsszene in der zweiten Fassung kürzer ausfällt und weniger komplex geschnitten ist, fehlt in dieser Fassung eine wichtige Szene vollständig: In der ersten Fassung folgt im Anschluss an Albrechts Besuch bei Octavia in ihrem „weißen Zimmer“ eine Szene, die ihn mit Matthias auf einem Segelboot zeigt. Das zwischen Freundschaft und Eifersucht mäandern- de Gespräch der beiden Männer dreht sich um Octavia. Die Szene mündet in die Verlobung von Albrecht und Octavia: Von Albrecht, der im Boot sitzt, wird in eine Großaufnahme Octavias überblendet, und Albrecht fragt, „Octavia, willst Du meine Frau werden?“. Sie bejaht. In einer nahen Einstellung, in der sich Albrecht und Octavia gegenüberstehen, verkündet er, dass „keines Armes Länge [...] mehr zwischen uns sein“ dürfe, und küsst sie.

In Originalnegativ und Kopie der zweiten Fassung ist lediglich eine einführende Totale des Bootes auf der Alster vorhanden. Es wird abrupt zur Nahaufnahme von Octavia und Albrecht geschnitten; der Heiratsantrag fehlt. Der Schnitt wirkt ungelenkt und unverständlich. Er macht sich vor allem im Ton bemerkbar: Das Albrecht-Thema blendet in der Musik auf und bricht sogleich wieder ab. Dies führt dazu, dass der Zuschauer kaum mitbekommt, dass Octavia und Albrecht heiraten. Das lässt sich nur aus der Szene schließen, in der Matthias Octavia im Hotel in Düsseldorf besucht und sie berichtet, dass Albrecht so schnell nach Düsseldorf wollte, dass es nicht einmal eine Hochzeitsreise gegeben habe.

Nichts deutet darauf hin, dass diese Szene in der zweiten Fassung schon immer gefehlt hat oder dass es – wie bei den Varianten der Karnevalsszene – produktionsgeschichtliche Gründe für das Fehlen gibt.¹⁵ Viel wahrscheinlicher ist, dass

¹⁵ Für die restaurierte Fassung wurde die Szene aus der Kopie der ersten Fassung in den Scan vom Originalnegativ der zweiten Fassung ergänzt.

der Schnitt auf eine Beschädigung der Kopie oder einen rabiaten Eingriff durch einen Auswerter des Films in der Nachkriegszeit zurückzuführen ist. In jedem Fall aber lässt das Fehlen der Szene den Zuschauer im Unklaren über den formalen Status der Liebesbeziehung.

Da die Darstellung ehelicher Untreue ein wesentlicher Konfliktpunkt bei der Genehmigung des Films durch Goebbels war, hat diese Szene bzw. ihr Fehlen ein besonderes Gewicht. Harlans Autobiografie zufolge, in der er auch Goebbels' Reaktionen auf die erste Drehbuchfassung und später den fertigen Film ausmalt, hatte er im Drehbuch das Ende aus der literarischen Vorlage von Rudolf G. Binding übernommen, in der Albrecht stirbt, während Aels und Octavia zurückbleiben. Goebbels fand dieses Ende laut Harlan unakzeptabel, da es seiner Meinung nach die eheliche Untreue verherrliche, was in Kriegszeiten denkbar unerwünscht war.¹⁶ Die Unterlagen des Propagandaministeriums oder Goebbels' Tagebuch könnten Harlans Aussage weder bestätigen noch widerlegen.¹⁷

Eine Drehbuch-Fassung, die ein Ende analog zu Bindings Novelle *Opfergang* (1912) enthält, ist nicht überliefert. Es sind jedoch in der Deutschen Kinemathek und im Deutschen Filminstitut (DIF) zwei unterschiedliche Drehbuch-Fassungen erhalten.¹⁸ Da sich die Segelboot- und Verlobungsszene in der Drehbuch-Fassung der Deutschen Kinemathek viel deutlicher als die Drehbuch-Fassung des DIF von der ersten Film-Fassung unterscheidet, dürfte es sich bei der Drehbuch-Fassung der Deutschen Kinemathek um eine frühere Fassung handeln. Sie beschreibt die Regatta als symbolische Eroberung Octavias durch Albrecht. Wenn Albrecht und Octavia sich am Ende der Szene gegenüberstehen, geht es aber nicht um einen Heiratsantrag, sondern die Frage Albrechts, ob sie ihn liebt, was sie bejaht.¹⁹ In der früheren Drehbuch-Fassung war also keine explizit gesellschaftlich legitimierte Form der Liebesbeziehung von Albrecht und Octavia vorgesehen. Erst in der späteren Drehbuch-Fassung des DIF fragt Albrecht Octavia, ob sie ihn heiraten wolle.

In seiner postum 1966 erschienenen Autobiografie berichtet Harlan von Goebbels' Forderung, „die am Ehebruch schuldige Frau und nicht den Ehemann“ sterben zu lassen. Er führt fort: „Bei der Umarbeitung des Schlusses stellte sich jedoch heraus, dass ich nahezu den ganzen Film mit meinem Freunde Alfred Braun umschreiben mußte, weil wir das Todesmotiv der Joy schon im Anfang der Handlung verankern mußten.“²⁰ In einem Brief von 1957 betont Harlan dagegen nicht Goebbels' zensorischen Eingriff, sondern seine eigene kreative Leistung: „Die grundsätzliche Veränderung der Novelle stammt von mir. Ich habe den Film für

¹⁶ Vgl. Veit Harlan: *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiografie*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von H.C. Opfermann. Gütersloh 1966, S. 164f.

¹⁷ Vgl. den Forschungsstand bei Alt: „Der Farbfilm marschiert!“, S. 286f.

¹⁸ Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv; Deutsches Filminstitut-DIF, Frankfurt a. M., Textarchiv, Signatur: g 20210/78.

¹⁹ Drehbuch, Deutsche Kinemathek, Bild 149.

²⁰ Harlan: *Im Schatten meiner Filme*, S. 164. Im Film wurde Joy in Aels umbenannt.

Kristina Söderbaum geschrieben – und zwar ihrer nordischen Nationalität entsprechend. Das Thema ist die Todesmelodie einer Frau, die – dem Tod geweiht – in den letzten Monaten ihres Lebens noch einmal das ganze Leben raffen will. Unter diesem Gesetz steht die Aussage des Films. Davon weiß die Novelle von *Binding* nichts. [...] Der ‚Opfergang‘, der bei *Binding* das Thema bildet, ist in meinem Film ins Gegenteil verkehrt worden.“²¹

Vor dem Hintergrund der politisch-moralisch-militärischen Bedeutung von Albrechts und Octavias Beziehung und ihrem rechtlichen Status in der Entstehungszeit des Films, mutet es fast ironisch an, dass der Heiratsantrag in der Nachkriegsfassung von *OPFERGANG* fehlte – und das möglicherweise ohne nachvollziehbaren Grund. Die Hochzeit von Albrecht und Octavia und damit die Legitimierung ihrer Verbindung bleibt demnach verborgen und das Liebesdreieck nach allen Seiten offen.

Revisionen. Aus produktionsgeschichtlicher Perspektive könnte man die existierenden Unterschiede zwischen der ersten und zweiten Film-Fassung von *OPFERGANG* als optimales und weniger optimales Ergebnis beschreiben, resultierend aus der Verfahrensökonomie. Die erste Fassung wäre dann die von Harlan intendierte Fassung im Sinne eines Director’s Cut, die zweite dagegen ein Abklatsch, dessen Mängel auf die Gegebenheiten des Produktionsprozesses zurückzuführen sind.

Wäre die Rekonstruktion des Director’s Cut das Ziel der Restaurierung gewesen, so müsste man die Wahl des überlieferten Originalbildnegativs der zweiten Fassung als materielle Basis ablehnen. Für die Rekonstruktion des Agfacolor-Look erwies sich dieses Originalbildnegativ jedoch als ideale technisch-ästhetische Grundlage: Die farbzerfallene Originalkopie mag den Director’s Cut repräsentieren, nicht aber dessen farbästhetische Umsetzung.

Die zweite Fassung von *OPFERGANG* lässt im Vergleich mit der ersten Fassung auch Defizite in der Auswahl der Aufnahmen und im Schnitt erkennen. Dennoch kommt ihr in der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Films eine besondere Bedeutung zu. Da die Kapazitäten bei der Herstellung von Massenkopien aufgrund von Schwierigkeiten bei der Produktion ausreichender Mengen an Positiv-Rohfilm und aufgrund eingeschränkter Kopiermöglichkeiten äußerst begrenzt waren, hatte die Herstellung von Kopien für das Ausland Priorität.²² Einer Aufstellung von 1942 zum Umfang der Farbfilmproduktion und zur Herstellung von Verleihkopien zufolge musste der Kopienbedarf für das Ausland „voll gedeckt werden, um für den deutschen Farbfilm in Europa zu werben.“²³ Vermerkt wurde

²¹ Brief von Veit Harlan an Regierungsdirektor Goslar vom 11.3.1957, S. 3, Bundesarchiv R1091/ 1595.

²² Vgl. Alt: „Der Farbfilm marschiert!“, S. 226 und 223.

²³ Anlage zum Protokoll Nr. 1501 v. 26.8.1942. Umfang der deutschen Farbfilm-Produktion 1942/43 vom Umfang der Herstellung der Verleihkopien aus gesehen, S. 4, Bundesarchiv R1091/ 1595.

dort, dass für OPFERGANG ab Mitte Dezember 1943 Massenkopien hergestellt werden könnten.²⁴

Wenn man annimmt, dass im Fall von OPFERGANG die Auslandsauswertung Vorrang hatte und dass die Exportkopien grundsätzlich vom zweiten Negativ gezogen wurden, so kann man weiter annehmen, dass in den wenigen Monaten zwischen der deutschen Erstaufführung Ende Dezember 1944 und dem militärischen Zusammenbruch des Deutschen Reiches vorwiegend Kopien der zweiten Fassung im Ausland zum Einsatz kamen.

In der Bundesrepublik war OPFERGANG ab 1952 wieder im Verleih, nachdem der Film mit IMMENSEE von der Verbotsliste der Alliierten gestrichen worden war. Bereits 1950 hatte ihn die FSK auf Antrag der National-Filmgesellschaft mbH in Hamburg freigegeben.²⁵ In den 1970er Jahren besaß der Nordwestdeutsche Filmverleih (NWDF) die Kinolizenz.²⁶

Es lässt sich nicht eindeutig nachvollziehen, wann und für welche Auswertungen die Kopie der ersten Fassung, die sich seit 1969 im Besitz der Murnau-Stiftung befindet, und wann die Düsseldorfer Nitrokopie der zweiten Fassung zum Einsatz kamen.²⁷ Vermutlich lief die zweite Fassung nach Freigabe des Films 1952 bis zum gesetzlichen Verbot der Verwendung von Nitrozellulosefilm in der Bundesrepublik im Jahr 1957 im Kino. Spätestens seit den 1980er Jahren verliehen und vertrieben Transit Film und die Murnau-Stiftung ausschließlich die zweite Fassung in Form von 35mm-Kopien, hergestellt von einem Internegativ, das bei einer Umkopierung des Originalnegativs der zweiten Fassung entstanden war. Hiervon erzeugte Abtastungen wurden für den Vertrieb im Home-Video-Bereich und im Fernsehen genutzt.

Angesichts der Existenz von zwei unterschiedlichen historischen Fassungen von OPFERGANG enthält die 2016 erschienene DVD- und BluRay-Veröffentlichung der digital restaurierten Fassung auch eine HD-Abtastung der ersten Fassung.²⁸

²⁴ Ebd., S. 3.

²⁵ Allied High Commission for Germany, The Secretary General Bonn-Petersberg an London Films International Ltd., Hamburg (15.1.1952); Der Arbeitsausschuss an National-Filmgesellschaft mbH, Hamburg (6.9.1950), Aktenbestand Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

²⁶ Offenbar wurden die Lizenzen schon früher an den NWDF vergeben. Es ist hierzu aber kein Aktenbestand vorhanden.

²⁷ Im Kopienbefund ist 1969 als Eingangsdatum vermerkt. Aktenbestand Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

²⁸ DVD und BluRay von OPFERGANG sind erschienen in der Edition Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Classic Selection Concorde Home Entertainment.

OPFERGANG

Deutschland 1942–1944 / Produktion: Ufa-Filmkunst GmbH Berlin, Herstellungsgruppe Veit Harlan / Produzent und Regie: Veit Harlan / Drehbuch: Veit Harlan, Alfred Braun, frei nach der Novelle von Rudolf G. Binding / Kamera: Bruno Mondì / Trickaufnahmen: Gerhard Huttula / Bauten: Erich Zander, Karl Machus / Ton: Heinz Martin / Musik: Hans-Otto Borgmann / Schnitt: Friedrich Karl von Puttkamer / Darsteller: Carl Raddatz (Albrecht Froben), Kristina Söderbaum (Aelskling Flodéen), Irene von Meyendorff (Octavia Froben), Franz Schafheitlin (Matthias), Otto Treßler (Senator Froben), Annemarie Steinsieck (Frau Froben), Ernst Stahl-Nachbaur (Sanitätsrat Terboven), Paul Bildt (Notar), Edgar Pauly (Diener), Charlotte Schultz (Krankenschwester), Franz W. Schröder-Schrom, Ludwig Schmitz / Produktionsleitung: Erich Holder / Aufnahmeleitung: Conny Carstensen, Ernst Liepelt / Drehzeit: 21.8.1942 bis ca. 4.5.1943 / Atelier: Ufastadt Babelsberg / Drehort: bei Berlin, bei Eutin, Hiddensee, Hamburg / Länge: 2.682 m (98 Min.); FSK-Fassung: 2.581 m (94 Min.) / Format: 35mm, Agfacolor, I:1.37 / Zensur: 14.2.1944, Jugendverbot / Prädikat: „Künstlerisch besonders wertvoll“ / Erstverleih: DFV / Von den Alliierten Militärbehörden verboten / FSK-Freigabe: 5.9.1950 / Uraufführung: 2.10.1944, Stockholm (Spiegel); 8.12.1944, Hamburg (Lessing-Theater, Passage-Theater); 29.12.1944, Berlin (Tauentzien-Palast, U.T. Alexanderplatz, U.T. Wajonitzstraße).

Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden, DCP, Farbe, 97 Minuten

Anmerkungen: OPFERGANG wurde 2016 von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung digital in 4K-Auflösung restauriert. Projektleitung: Anke Wilkening; Förderung: FFA Filmförderungsanstalt für die Digitalisierung von Content, VGF Verwertungsgesellschaft für Nutzungsrechte an Filmwerken mbH; Material: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf; Scan Bild: Arri Media GmbH; Scan Ton: Digimage Classic; Bild- und Tonrestaurierung: Arri Media; Digitale Bildrestaurierung: Matteo Lepore; Digitale Lichtbestimmung: Andreas Lautil; Farbberatung Agfacolor: Barbara Flückiger. OPFERGANG lief in Schweden unter dem Titel VILDFÅGEL (Zugvogel), in Frankreich unter dem Titel LE LAC AUX CHIMÈRES, in Italien unter dem Titel LA PRIGIONIERA DEL DESTINO.