

Ursula von Keitz

Ein Stündchen Seligkeit unter den Dächern von Paris. Wilhelm Thieles musikalische Komödie Madame hat Ausgang (1931)

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21521>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

von Keitz, Ursula: Ein Stündchen Seligkeit unter den Dächern von Paris. Wilhelm Thieles musikalische Komödie Madame hat Ausgang (1931). In: *Filmblatt*. Filmblatt 58/59, Jg. 20 (2015), Nr. 2, S. 22–31. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21521>.

Nutzungsbedingungen:

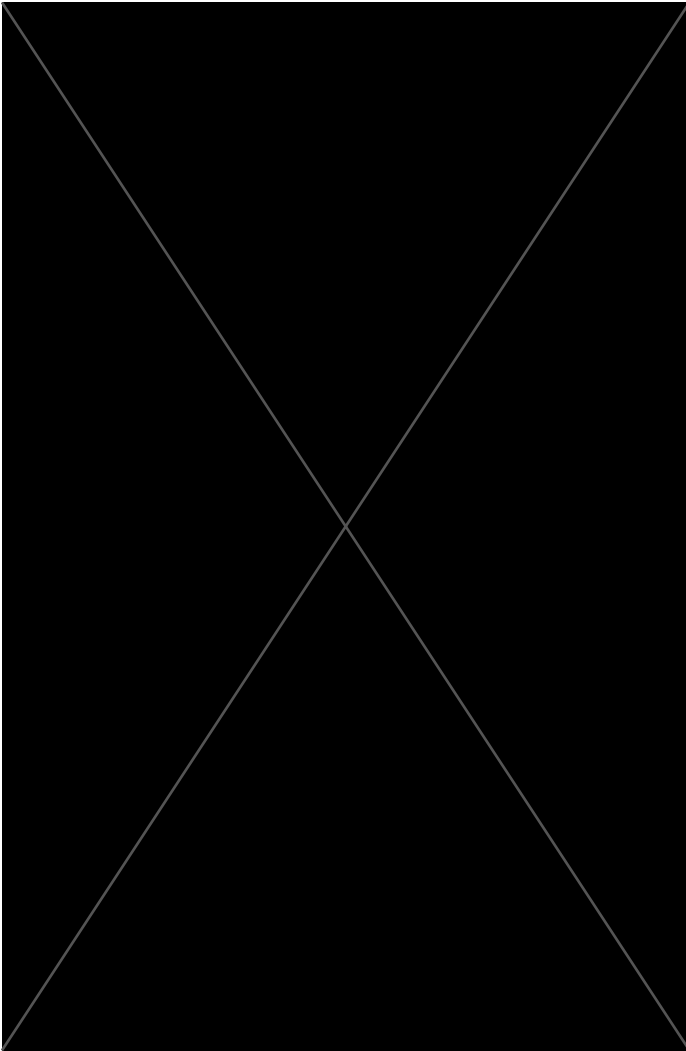
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<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/>



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

Ursula von Keitz

Ein Stündchen Seligkeit unter den Dächern von Paris

Wilhelm Thieles musikalische Komödie

MADAME HAT AUSGANG (1931)

Wiederentdeckt 202, 2. August 2013

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

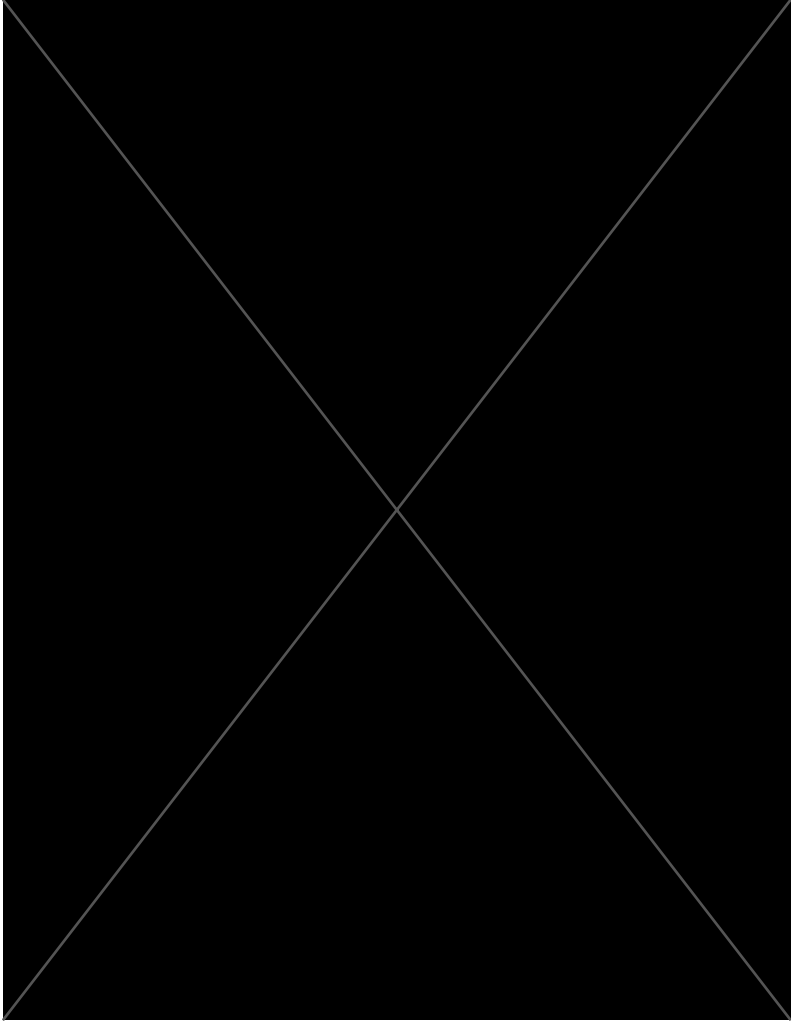
Ein Stübchen zum Plaudern
Warum denn noch zaudern?
Und wenn der Mond zu hell ins Zimmer scheint,
sag ich: Pardon, mein Freund!

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

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

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

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



Der Regisseur Wilhelm Thiele (Deutsche Kinemathek)

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

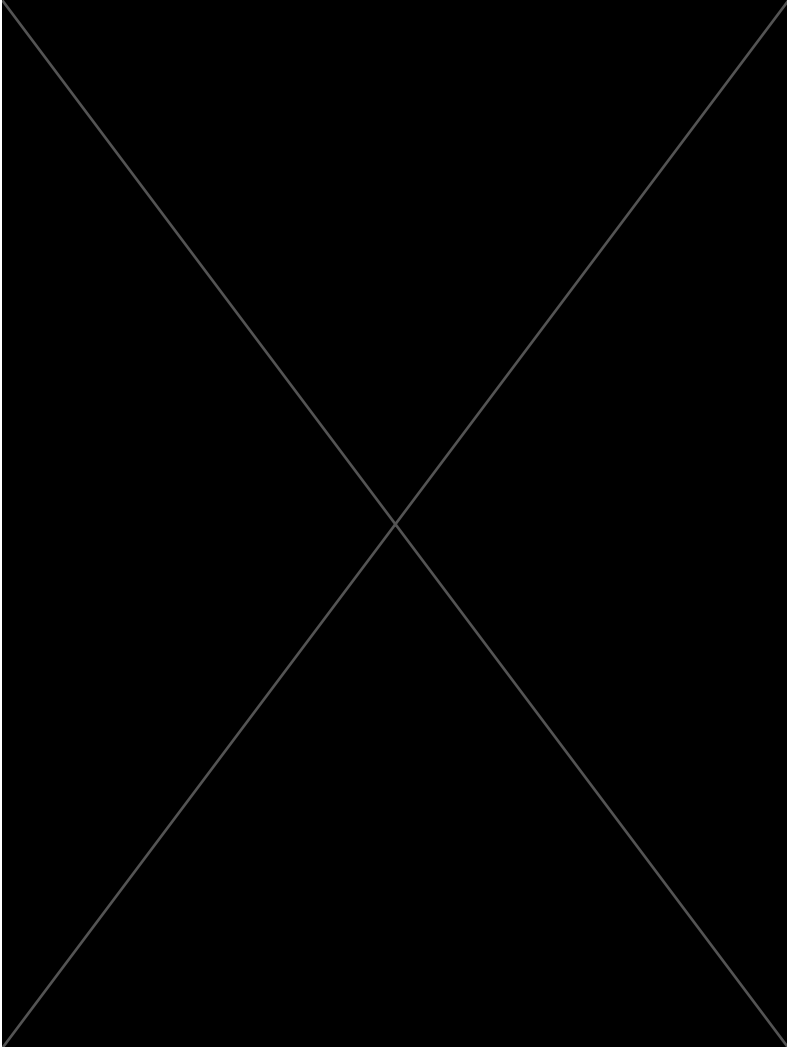
Mit der Integration des Score als einer zweiten musikalischen Ebene rekurrierte der frühe Tonfilm ästhetisch auf die Tradition der Bühnen-Operette bzw. des musikalischen Theaters im Allgemeinen. Mit den gleitenden Übergängen von realistischen Szenen in eine von der Musik bestimmte Welt jenseits der Prosa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

Die in gebundener, rhythmischer Rede in den Liedern vorgetragenen Bekundungen des Begehrens, die Fantasien von Zofen, Verkäuferinnen und Ladenmädchen, aber vor allem auch Momente der Selbstreflexion wurden in den Zwischenräumen hörbar: Teils blieben die Fantasien monologisch wie etwa in Max Neufelds musikalischer Komödie *EIN BISSCHEN LIEBE FÜR DICH* von 1932.⁴ Zumeist aber nahmen die Lieder und Tanzeinlagen die erzählte Welt vollständig in diese neue akustische Sphäre mit, ja, sie verleibten sich diese Welt ein. Beispielhaft dafür sind *DIE DREI VON DER TANKSTELLE*, dessen Wiener Gegenstück, Neufelds *SEHNSUCHT 202* (1932) oder – in perfektionierter Beweglichkeit – Reinhold Schünzels *VIKTOR UND VIKTORIA* (1933).

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

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

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



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

aus. Damit reiht sich der Film ein in die vielen Ehekomödien dieser Jahre, die auf der Theaterbühne und im Film immer neu die Frage nach Bleiben oder Gehen verhandelten. Hermann von Keyserlings *Ehe-Buch* aus dem Jahr 1925 widmete sich ausdrücklich dem Problem der „neuen Sinngebung“ ehelicher Verhältnisse; es ist ein Dokument für den allgemeinen zeitgenössischen Bedarf an Neulegitimation, die in den 1920er Jahren auch außerhalb der Literatur explizit betrieben wurde. So sehr sich die Beiträge der einzelnen Autoren, die vielfach sehr konservative Positionen vertraten, auch unterschieden – Keyserlings Haltung selbst liest sich im Rückblick wie ein ideelles Fundament, aus dem diese Ehekomödien ihre Spannung bezogen. Da heißt es, dass „die Ehe nie als statisches, sondern einzig als dynamisches Verhältnis aufgefaßt werden darf“ und „eine immer wieder neu zu erfüllende Aufgabe“ darstellt.⁵ Die gleiche Forderung hatte Georg Simmel schon 1906 erhoben.⁶ Analoge Konzepte fanden sich auch in den zentralen Schriften der Frauenbewegung um 1900.⁷ Mit Theodoor Hendrik van de Veldes Bestseller *Die vollkommene Ehe* von 1927 gewann dieser Legitimationsdiskurs zudem eine explizit sexualaufklärerische Komponente hinzu. Nur durch das Wissen um männliche und weibliche Geschlechtsidentitäten, die zudem ja selbst in den 1920er Jahren zur Disposition standen, konnten, so van de Veldes Spekulation, auf Dauer gestellte Geschlechterbeziehungen gelingen.

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

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

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

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

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

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

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

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

MADAME HAT AUSGANG

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

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

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

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

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