

## FILMBLATT 8 - Herbst 1998

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Renate Helker

Die Reihe „Wiederentdeckt“ war 1992 auf Anregung des Bundesarchivs eingerichtet worden, um sowohl selten gezeigte, zu Unrecht vergessene und übersehene Filme als auch neue Umkopierungen der Öffentlichkeit und einem filmwissenschaftlich und historisch interessierten Publikum entsprechend aufbereitet zu präsentieren. „FilmDokument“ mit Schwerpunkt auf dem deutschen Nonfiction-Film wurde im September 1997 mit der gleichen Zielrichtung etabliert.

In 70 Veranstaltungen der Reihe „Wiederentdeckt“ wurden bisher über 150 Filme, bei 15 „FilmDokument“-Terminen etwa 70 Filme vorgestellt und in Begleitpapieren dokumentiert - fast ausschließlich sogenannte „Mittelfilme“ der deutschen Filmgeschichte, die hier meist zum ersten Mal wieder aufgeführt wurden. Der allergrößte Teil dieser Filme stammte aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv.

Das Bundesarchiv-Filmarchiv hat nun zum 31. 12. 1998 die Zusammenarbeit an den Filmreihen „Wiederentdeckt“ und „FilmDokument“ eingestellt. Zur Begründung wird auf die Kostenverordnung des Bundesarchivs (BArchKostV) vom 29. September 1997 verwiesen. Das hat zur Folge, daß das Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums und das Kino Arsenal der Freunde der Deutschen Kinemathek, mit denen wir für diese Reihen zusammenarbeiten, die Filme des Bundesarchivs nicht mehr kostenlos ausleihen können. Auch die bisher kostenlose Recherche und Sichtung von Filmen für diese Reihen entfällt.

Darüberhinaus sieht die Kostenverordnung für die Filmausleihe Auslagen vor, die erheblich über denen der anderen Mitglieder des Kinemathekenverbundes liegen. Zudem gilt die bisherige Gebührenbefreiung für die Sichtung von Kinofilmen am Projektionstisch und von Videofilmen zu wissenschaftlichen Zwecken jetzt nur noch, wenn nicht mehr als eine Stunde Arbeitszeit aufgewendet werden muß.

Bleibt das Bundesarchiv-Filmarchiv bei seiner jetzt eingeschlagenen Linie, so steht der größte Teil der deutschen Filmgeschichte nur noch sehr eingeschränkt für Sichtungen und Vorführungen zur Verfügung, was ein herber Rückschlag für die Filmforschung und die Filmkultur insgesamt bedeutet. Die Verantwortlichen sollten sich auf die in Heft 1/1995 der „Mitteilungen aus dem Bundesarchiv“ formulierte Überzeugung besinnen: „Die Erhaltung und Sicherung des Filmerbes ist die erste Aufgabe des Filmarchivars. Diese Grundüberzeugung wird aber nur dann mit Sinn erfüllt, wenn dieses Filmerbe auch gesehen werden kann. Nur die Nutzung des Gesicherten gibt der konservatorischen Bearbeitung ihre endgültige Bedeutung.“

Zur Zeit finden innerhalb des Kinemathekenverbundes Gespräche statt, um die jetzt entstandene Situation aufzulösen. Wir jedenfalls hoffen, daß das Bundesarchiv-Filmarchiv recht bald auf der bisherigen Basis zu der bewährten Kooperation zurückkehrt.

FILMBLATT erreicht jetzt an die 500 Filmwissenschaftler und entsprechende Einrichtungen im In- und Ausland. Sie erhalten FILMBLATT weiterhin kostenlos. Wir bitten Sie aber, sich mit DM 20,- an den Herstellungs- und Vertriebskosten für den 3. Jahrgang 1999 zu beteiligen. Bitte beachten Sie bei Auslandsüberweisungen, daß nicht der Empfänger mit den Überweisungsgebühren belastet wird.

Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag unterstützen. Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird mit der nächsten Ausgabe zugesandt. FILMBLATT 1 - 7 sind restlos vergriffen.

*Wir bedanken uns für die freundliche Unterstützung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.*

Berlin, den 30. November 1998

CineGraph Babelsberg hat das Konto 13 22 56 18 bei der Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00

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

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

Hg. / Red.:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel. / Fax.: 030 - 785 02 82

Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

## **Wilhelminisches Qualitätskino Robert Wiene: *Furcht* (D 1917)**

**Wiederentdeckt 62, Zeughauskino, 27. März 1998**

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

**Einführung: Michael Wedel**

Im Sommer 1917 plante die Messter-Film zusätzlich zu den immens erfolgreichen Reihen von Henny-Porten- und Treumann-Larsen-Filmen eine weitere Schauspieler-Serie, in deren Zentrum der seit der Spielzeit 1916/17 am Deutschen Theater verpflichtete Bruno Decarli stehen sollte. Decarli (geb. 1877), der aus Leipzig nach Berlin gekommen war, hatte sich unter Max Reinhardt bald einen Ruf als ausgezeichnete Charakter-Darsteller (u.a. als Robespierre in ‚Dantons Tod‘) erworben und bereits während der Sommerpause 1916 bei dem Henny-Porten-Film *Das wandernde Licht* eine größere Nebenrolle übernommen. Der erste Film der Decarli-Serie 1917/18 war das psychologische Drama *Furcht*, das im September 1917 in die Kinos kam. Als ein Beitrag zum sogenannten Schauspielerfilm der späten 10er Jahre war das Geschehen wie in ähnlichen Filmen anderer Produktionsfirmen mit Albert Bassermann, Maria Orska oder Alexander Moissi ganz auf den Star zugeschnitten.

Die Hauptfigur des Films, ein von der Sammelleidenschaft besessener, ansonsten aber lebenslustiger junger Graf, kehrt merkwürdig verstört und durchgreifend verändert von einer Weltreise auf sein heimatliches Schloß zurück. Zum Befremden seiner Bediensteten befiehlt er ihnen, jeden Besuch abzuweisen und alle Türen und Fenster geschlossen zu halten. Erst allmählich wird deutlich, woher dieser Sinneswandel rührt: während seines Aufenthaltes in Indien hatte der Graf aus einem Tempel eine dort als Heiligtum verehrte Buddha-Statue entwendet und lebt nun in der Angst vor der Rache der bestohlenen Priester. Tatsächlich erscheint ihm in der folgenden Nacht der indische Priester (Conrad Veidt). Es kommt zu einer im besten Wortsinne ‚unheimlichen‘ Begegnung im Garten des Schlosses, deren Status bewußt zwischen objektivem Geschehen und subjektiver Imagination in der Schwebe gehalten wird. Der Graf bittet den Priester um den Tod, da das Leben in ständiger Angst ihm unerträglich geworden ist, der Inder kennt jedoch keine Gnade und besinnt sich auf einen Fluch, der die Qualen noch verstärken soll, weil er die Angst multipliziert: erst in sieben Jahren soll der Graf von der Hand sterben, die ihm die liebste ist.

Der Graf entschließt sich, die verbleibende Zeit zu nutzen. Zunächst öffnet er sein Schloß wieder der Gesellschaft und veranstaltet ausschweifende Feste mit Glücksspiel, Wein und Tanz. Anschließend stürzt er sich in die Arbeit

und erntet wissenschaftlichen Ruhm mit einer chemischen Entdeckung, die er jedoch sofort nach der öffentlichen Präsentation wieder vernichtet. Schließlich widmet er sich der Liebe und romantischen Zweisamkeit mit einer Frau (Mechthildis Thein) - deren Idylle mit Ablauf der Frist von Zweifel und Mißtrauen gestört wird. Aber nicht nur die um ein Haar mit einem Schuß niedergestreckte Geliebte, auch die Hand seines langjährigen Dieners (Bernhard Goetzke) gerät in Verdacht, dem Grafen die liebste zu sein, die das Verhängnis bringt. Aus Liebe zur Frau, von deren Arglosigkeit er sich überzeugen läßt, will er schließlich nun doch weiter leben. Erst als sein Versuch mißlingt, die Statue im Fluß zu versenken und so den Fluch in letzter Minute zu brechen, begeht er verzweifelt Selbstmord. Ein weiteres Mal erscheint der indische Priester, der die Statue wieder an sich nimmt.

Als „vertiefte Psychologenarbeit“ wurde der Film von der Kritik aus dem übrigen Angebot - teils lobend, teils warnend - hervorgehoben: „Ein Drama (...), welches im Rahmen einer psychologischen Studie durch seine Romantik und Mystik, aber auch durch das absonderliche Gemisch von Schönem und Grauenhaftem die Zuschauer tief in seinen Bann zieht.“ (Der Film 39, 29. 9. 1917; vgl. LBB 38, 22. 9. 1917 und Kinematograph 561, 26. 9. 1917)

Der Gleichnis-Charakter der Handlung ist offensichtlich und wird zusätzlich dadurch deutlich, daß auf individuelle Personennamen verzichtet wird und lediglich sinnbildliche Bezeichnungen wie ‚Der Graf‘, ‚Der Inder‘ oder ‚Die Frau‘ verwendet werden.

Für das Buch zu dieser Mixtur aus verschiedenen spät-wilhelminischen Sensibilitäten, in der Okkultismus-Begeisterung und naturwissenschaftlicher Rationalismus ebenso den Zeitgeschmack würzen wie Hysterie, Verfolgungswahn und moderne Psychologie neben gefühlsseliger Gartenlauben-Idylle, zeichnet der Regisseur Robert Wiene nach einem Entwurf von Arzen von Cserépy (unter dem Pseudonym Konrad Wieder) verantwortlich. Angesichts der populären Ingredienzien sollte sich der Film in erster Linie durch den Zuschnitt auf die darstellerische Präsenz der Hauptfigur als Qualitätsproduktion ausweisen, was sich vor allem im ersten Akt zu einer in langen Einstellungen ausgeführten, kaum von anderen Figuren unterbrochenen Inszenierung Decarlis niedergeschlagen hat.

Ein weiteres Qualitätsmerkmal bestand neben einer ausdrucksstarken Lichtgebung im abgedunkelten Schloß und der effektvollen Viragierung der Nacht-szenen in der Möglichkeit einer aufwendigen Ausstattung der Handlungsorte - vor allem des mit Kunstgegenständen überfüllten hochherrschaftlichen Schlosses und des indischen Tempels - durch den bekannten Maler und Architekten Ludwig Kainer.

Obwohl die filmische Gestaltungsform über weite Strecken deutlich hinter die gestische und mimische Darstellung Decarlis zurücktritt, weist der Film

doch zwei voneinander abgesetzte Narrationsmerkmale auf, die auf der formalen Ebene subjektive Imagination von fiktiver Realität trennen. So wird in den Sequenzen, in denen der indische Priester erscheint, mit Doppelbelichtungen und Überblendungen das phantastische Element herausgearbeitet, während das übrige Geschehen, und hier vor allem die Liebesgeschichte, in klassischen Anschlußmontagen dargeboten wird. Auch in anderer Hinsicht ist die Gestaltung des filmischen Raums von dramaturgischer Bedeutung: die durch Nahaufnahmen und die Beherrschung des Vordergrunds dominierende Funktion der Hauptfigur wird in der Inszenierung der nächtlichen Begegnung mit dem indischen Priester durchbrochen, der nun seinerseits um diese privilegierte Position konkurriert und am Ende des Films mit dem Besitz der Buddha-Statue auch den Aktions-Raum des Grafen endgültig für sich gewonnen hat.

Ein Kulminationspunkt dieser psychologisch aufgeladenen Erzählstrategie stellt die Nahaufnahme des Priesters während der Begegnung im Schloßgarten dar, bei der lediglich noch das Augenpaar Conrad Veidts sichtbar ist und der konventionelle Effekt einer solchen Einstellung um ein vielfaches intensiviert wird. Man ist versucht, in dieser expressiven Verwendung eine Vorstufe zu Cesares hypnotisch-hypnotisierten Fixierung des Kameraauges in *Das Cabinet des Dr. Caligari* zu erkennen, noch dazu bei der identischen Personenkonstellation im Falle des Darstellers und des Regisseurs beider Filme.

Es wäre sicher problematisch, zwischen den Formelementen der Wilhelminischen Qualitätsfilme und den Stilmerkmalen des Weimarer Expressionismus eine lineare Entwicklung entdecken zu wollen; und doch kann sich vielleicht über die biographischen Verbindungen hinaus anhand von Filmen wie *Furcht* der Blick für die historische Genese eines alternativen Formenarsenals schärfen, die die Herausbildung des Weimarer Autorenkinos ermöglichte.

Im Gegensatz zu Robert Wiene, Conrad Veidt oder Bernhard Goetzke gehörte Bruno Decarli nicht zu den späteren Protagonisten dieses Weimarer Kunstkinos. Bereits vor der Jahreswende 1917/18 stellte die Messter-Film ihre Bruno-Decarli-Serie wegen fehlender Popularität wieder ein. (Der französische Absatzmarkt, der die Anerkennung des Weimarer Kunstkinos entscheidend beeinflussen sollte, stand dem wilhelminischen Qualitätskino der Kriegsjahre natürlich nicht offen.)

Es folgte auf *Furcht* lediglich noch ein weiterer Film im November 1917, ebenfalls eine psychologische „Charakterstudie, die leicht zu Übertreibungen verführen kann“ (Kinematograph 569, 21. 11. 1917) mit dem Titel *Der Richter*. Auch nach Einstellung seiner eigenen Serie blieb Decarli bei der Messter-Film unter Vertrag und kehrte 1918 zu Nebenrollen in Filmen der weitaus populäreren Henny-Porten-Serie unter der Regie von Rudolf Biebrach zurück (*Das Geschlecht derer von Ringwall*, *Das Maskenfest des Lebens*, *Die Sieger*, *Die*

*Heimkehr des Odysseus*). 1919 übernimmt er für Conrad Tietzes Macht-Film die Hauptrolle in *Das Gift im Weibe*, bei dem er einigen Quellen zufolge auch selbst Regie geführt haben soll. Noch 1920 ist seine Verpflichtung für verschiedene Filmprojekte im Gespräch, scheint aber in keinem Fall zustande gekommen zu sein. 1924 wechselt Decarli ans Schauspielhaus des Hoftheaters Dresden und kehrt somit auch der Filmindustrie den Rücken. In Dresden ist er bis 1944 als Mitglied des Ensembles geführt. Nach Kriegsende läßt sich Decarli in Tiverton (England) nieder, wo er am 31. Mai 1950 stirbt.

*Furcht.*

Produktion: Messter-Film GmbH, Berlin (Film-Nr. 9446)

Zensur: Prüf.-Nr. 40922, Berlin, September 1917, 4 Akte, 1496 m, Jv.

Prüf.-Nr. B 6920, 17. 1. 1923, 4 Akte, 1361 m, Jv.

Format: 35mm, viragiert, 1:1.33, stumm

Uraufführung: 21. 9. 1917, Berlin (Mozartsaal)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (35mm, 1469 m, Farbe, dänische Zwischentitel)

Vorführungsgeschwindigkeit: 18 B/Sek.

Erstaufführung der restaurierten Fassung: 1. 7. 1996, Bologna (Il Cinema Ritrovato)

## **Naturalistische Filmarchitektur Gerhard Lamprecht: *Zwischen Nacht und Morgen* (D 1931)**

**Wiederentdeckt 63, Zeughauskino, 24. April 1998  
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und  
dem Deutschen Historischen Museum  
Einführung: Claudia Lenssen**

Das Melodram *Zwischen Nacht und Morgen* geht auf ein Theaterstück von Wilhelm Braun zurück und ist zudem eine Neuverfilmung des berühmten Stummfilms *Dirnentragödie* (1927) von Bruno Rahn, in dem Asta Nielsen die Hauptrolle der alternden Dirne Auguste spielte. Asta Nielsen sollte ursprünglich auch in *Zwischen Nacht und Morgen* mitwirken. Es kam jedoch zu keinem Vertragsabschluß, weil sie auf Mitspracherechten bestand. In ihren Memoiren „Die schweigende Muse“ beschreibt sie ihre und die Situation des späten deutschen Stummfilms anschaulich, wenn auch chronologisch und filmografisch nicht bis ins Details präzise. Sie beschwert sich über die kurzen Produktionszeiten, nichtssagende Figuren, geflickte Drehbücher usw., um damit zu erklären, daß sich die Qualitätsmaßstäbe der deutschen Filmproduktion für ihre künstlerischen Ansprüche zum schlechteren entwickelt hatten, seit 1925 durch den Parufamet-Vertrag zwischen Ufa und Paramount der Einfluß von

Hollywood sich als Produktionsdruck auch auf kleinere Filmfirmen niederzuschlagen begann. Aus Asta Niensens Enttäuschung über den Niedergang der Firma „National-Film“, bei der sie zuvor mit Franz Eckstein *Die Schmetterlingsschlacht* und *Hedda Gabler* gedreht hatte, aus ihren selteneren und kleineren Rollen bis 1927 und dem Boykott gegen sie bis zu ihrem Karriereende 1932 lassen sich mögliche Gründe für ihren Dissens mit Gerhard Lamprecht, rekonstruieren. Die Rolle der alternden Dirne, die im Tonfilm Emma heißt, übernahm schließlich die norwegische Schauspielerinnen Aud Egede Nissen, die Asta Nielsen ähnlich sieht. Der einzige Schauspieler, der in beiden Filmen spielte, ist Oscar Homolka in der finsternen Rolle des eifersüchtigen und um seine Privilegien betrogenen Zuhälters Anton.

Gerhard Lamprecht war zu Beginn der Tonfilm-Ära bereits ein versierter und bekannter Spielfilmregisseur. Er hatte mit einer Serie von schnell gedrehten, kommerziell erfolgreichen „Frauenbeichten“ begonnen und erzielte seinen ersten großen Erfolg 1923 mit der Verfilmung des Thomas-Mann-Romans „Die Buddenbrooks“. Danach wurde er mit *Die Verrufenen* ein Spezialist der sogenannten Berliner „Milljöh“-Filme, z.B. *Menschen untereinander* und *Die Unehelichen*.

Lamprecht gründete 1927 seine eigene Produktionsfirma und bildete einen festen Mitarbeiterstab um sich, zu dem der Kameramann Karl Hasselmann und der Komponist Giuseppe Becce gehörten. *Zwischen Nacht und Morgen* entsprach als Genrestück aus dem Prostituiertenmilieu einer erprobten Produktionslinie von Gerhard Lamprecht und seiner Firma. (Allerdings sollte der Kinderfilm *Emil und die Detektive* nach dem Roman von Erich Kästner, im selben Jahr gedreht, bis heute zu Lamprechts größtem Erfolg werden.)

*Zwischen Nacht und Morgen* ist ein Atelierfilm mit wenigen Schauplätzen: eine gekrümmte Straße mit Hauseingängen, eine Spelunke im Souterrain, das Zimmer mit Nebengelaß der Emma. Gerhard Lamprecht ließ diese naturalistischen Schauplätze von J. Fenneker entwerfen. Der Film erzählt die Geschichte der Dirne Emma, die nicht mehr jung und leichtsinnig genug für ihr Milieu ist. Sie versorgt den drohnenhaften Zuhälter Anton hausmütterlich; er betrugt sie dafür mit der jungen Blondine Clarissa, der lebenslustigen und skrupellosen Freundin und Mitbewohnerin von Emma. Clarissa, gespielt von Dorit Ina, ist in diesem, 1931 gedrehten Film, ein deutliches vulgär-sinnliches Double von Marlene Dietrich aus dem *Blauen Engel*. Ina hat einen großen Auftritt auf der Bühne der Dirnen-Spelunke „Bimbam“, wo sie das Lied „Ich hab die schlanke Linie“ singt.

Emma nimmt den hungernden Studenten Paul (Rolf von Goth) mit nachhause, der Geld seines Vaters verspielt hat und nicht mehr zurückkehren kann. Emma versorgt ihn und beginnt, ihre Liebe für ihn zu entdecken. Sie will mit ihm aus ihrem Milieu heraus und versucht zunächst, ihn wieder mit seinen

Eltern zu versöhnen. Diese (Eduard von Winterstein und Olga Limburg) weisen sie jedoch ab. Emma kauft sich für dreihundert Mark von ihrem Zuhälter Anton frei und macht sich auf den Weg, um für Paul und sich Fahrkarten zu kaufen - in Kopenhagen will sie mit Paul ein neues Leben beginnen.

Der verwöhnte Paul fühlte sich dagegen angewidert von den Lebensumständen und der armseligen Einrichtung Emmas. Der Zuhälter Anton, der den Verlust seiner bequemen Einkünfte fürchtet und das Geld bereits ausgegeben hat, kehrt mit Racheplänen in Emmas Behausung zurück. Er macht den Studenten mit der aufreizenden Clarissa bekannt, der dem Mädchen auch sofort verfällt. Als Emma in ihr Zimmer kommt, muß sie erkennen, daß sie sich in Paul getäuscht hat. In ihrer Verzweiflung stiftet sie Anton dazu an, das Mädchen umzubringen. Auch ihre späte Reue kann nicht mehr verhindern, daß der Zuhälter Clarissa hinter der Bühne des „Bimbam“ ersticht. Emma zeigt sich selbst bei der Polizei an.

Daß *Zwischen Nacht und Morgen*, der zur Premiere gute Kritiken erhielt, in Lamprechts Filmografie selten ausführlich gewürdigt wurde, ist vielleicht die späte Folge seiner Aufführungsgeschichte, wurde er doch zu Beginn der Nazi-Zeit, am 2. Mai 1933, als ein Film aus dem Prostituiertenmilieu verboten. Heute macht er Eindruck wegen seiner naturalistischen Filmarchitektur, die jedoch deutlich einen retrospektiven Touch in die Straßenfilme der zwanziger Jahre besitzt.

Die Dietrich-Imitation von Dorit Ina ist der unterhaltsamste Teil des Films. Aud Egede Nissen, nach ihren Stummfilm-Erfolgen hier in einer großen Sprechrolle, ist mit einem melancholischen skandinavischen Akzent zu hören. Was die zeitgenössische Kritik jedoch in Anlehnung an Asta Nielsen als verinnerlichtes Spiel beschrieb, ist schwere Theaterkunst. Das Wissen der Schauspielerin um ihre tragische Rolle bestimmt bereits im vorhinein jedes Detail des Spiels - als melodramatischer Appell zum Mitleid, nicht als naturalistische Charakterstudie. Oscar Homolka ist der beeindruckendste Schauspieler in dieser Version des Stoffs, eine Studie von Eifersucht, Gekränktheit und Hinterlist.

### *Zwischen Nacht und Morgen*

Produktion: Biograph-Film GmbH, Berlin

8 Akte, 2176 m, 35mm, s/w, Ton, Zensur: 1. 6. 1931, Prüf-Nummer: B 29134

Uraufführung: 11. 9. 1931, Berlin (Titania-Palast)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Magazin-Nr. 18605, 35mm, s/w, Ton, 2108 m = 77'

Zur Kopie: „Als Ausgangsmaterial für die Restaurierung im Bundesarchiv-Filmarchiv in Koblenz konnten lediglich zwei 35mm-Kinokopien (Nitromaterial) bei der Cinémathèque Suisse in Lausanne ermittelt werden. Hervé Dumont, Direktor der Cinémathèque Suisse, war sofort bereit, beide Kopien nach Koblenz auszuleihen, wo im April 1997 mit der Bearbeitung begonnen wurde; Anfang Juni 1997 war die Restaurierung abgeschlos-



sen. Beide Kopien erwiesen sich als zeitgenössisch und normal abgespielt. In die längere Kopie (2098 m, Sign. 54.A.18) wurden einige fehlende Meter aus der kürzeren Kopie (1945 m, Sign. 56.A.24) eingefügt; ferner mußten einige schlecht erhaltene Passagen gegen entsprechende bessere aus der zweiten Kopie ausgetauscht werden. Die jetzt unter der Magazin-Nr. 18605 im Bundesarchiv verfügbare Umkopierung weist eine Länge von 2108 m auf und kommt bis auf 56 m an die Zensurlänge vom Dezember 1932 heran.“ (Helmut Regel, Bundesarchiv-Filmarchiv)

## **Filmischer Leitartikel**

### **Eduard Kubat: *Die Meere rufen* (DDR 1951)**

**Wiederentdeckt 64, Zeughauskino, 29. Mai 1998**

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

**Einführung: Ralf Schenk**

*Die Meere rufen* aus dem Jahre 1951 lag bisher nur als Nitrokopie vor; vor kurzem hat ihn das Bundesarchiv-Filmarchiv als letzten DEFA-Spielfilm umkopiert und somit benutzbar gemacht. Das ist ein Grund, ihn in unserer Reihe zu zeigen, obwohl die künstlerische Qualität eher gegen eine Wiederaufführung spricht. Ein anderer, wichtigerer Grund besteht darin, daß es sich bei *Die Meere rufen* um ein zeitgeschichtliches Dokument handelt: eine Arbeit, die die Phase der Stagnation und des Schematismus bei der DEFA Anfang der fünfziger Jahre so deutlich wie kaum eine andere illustriert – mit Ausnahme vielleicht von Kurt Maetzig's *Roman einer jungen Ehe* von 1952.

Nach ihren relativ undogmatischen Anfängen hatte sich die DEFA 1948/49 auf den in der Sowjetunion bis zum Exzeß praktizierten Kurs des „sozialistischen Realismus“ begeben. Niemand wußte, was das eigentlich war, aber die „lernbegierigen Genossen schlingerten zwischen den Versuchen, Theorie und Praxis einigermaßen in Übereinstimmung zu bringen. Wollte ein Filmemacher einen Stoff realisieren, so durchschritt er gewissermaßen einen Gang mit geheimen Klingelkontakten. Und es klingelte, wenn er in die Nähe kam von: Formalismus, Praktizismus, Opportunismus, Revisionismus, Funktionalismus, kritischem Realismus, Surrealismus, Schematismus, Bürokratismus, Psychologismus.

Zu bedenken waren dazu noch das ‚Typische in der Kunst‘ und die ‚Konfliktlosigkeit im Sozialismus‘, die ‚Kunst als scharfe Waffe‘ und die ‚Erziehung unserer Menschen‘. Die vielen Ismen löschten zunächst viele schöpferische Funken. Es gab kaum noch Einfälle und demzufolge keine Drehbücher.“ (Richard Groschopp im Gespräch mit Ralf Schenk, 1987)

Die Drehbücher, die bei der DEFA entstanden, wurden seit 1950 von der Filmkommission beim ZK der SED auf politische „Sauberkeit“ geprüft. Aus Angst vor Fehlern regierte dabei allenthalben die Vorsicht – sowohl in dieser Kommission als auch in der DEFA-Leitung und den Dramaturgenbüros. Diese Vorsicht und der vorauseilende Gehorsam der Drehbuchverfasser gebar freilich keine Kunst, sondern filmische Leitartikel.

Jan Petersen und Otto Bernhard Wendler, die Autoren von *Die Meere rufen*, klaubten zum Beispiel alle Probleme zusammen, die ihnen und ihren Auftraggebern politisch wichtig erschienen: den Aufbau einer unabhängigen Volkswirtschaft im Osten, hier in Form eines Fischereikombinates; die Anziehungskraft östlicher Kollektivarbeit auf westdeutsche Einzelfischer, die zudem noch dem ungebremsen Konkurrenzdruck westeuropäischer Fischer ausgeliefert waren; die Spionage amerikanischer Geheimdienste in der Sowjetzone; die Gründung von Jugendbrigaden etc. pp. Ost und West wurden unter anderem mit Hilfe der Schicksale zweier Umsiedler-Mädchen gegenübergestellt: Die eine, die nach dem Westen geht, verkommt in dunklen Bremerhavener Kaskemmen und endet als Gespielin eines zwielfichtigen Amerikaners; die andere, im Osten, findet ihre Liebe und das Jugendkollektiv. Zwar macht sie zwischendurch, aus Lust am Abenteuer, bei Nacht und Nebel einen Abstecher nach „drüben“, begreift aber bald, wo ihre wahre Zukunft liegt. So wurden alle Fragen „parteilich“ zu Ende geführt; und sei es auf dem Wege billigster Kolportage.

Zum erregendsten Part in *Die Meere rufen* hätte der Konflikt des Fischers Ernst Reinhardt (Hans Klering) werden können, der bei seiner Bewerbung verschweigt, einst Mitglied der NSDAP gewesen zu sein, und seinen Fragebogen fälscht. Als er die Wahrheit bekennt, vergibt man ihm jedoch schnell: hopplahopp im Sauseschritt wird die Seelenpein des Mannes dramaturgisch glattgebügelt. *Die Meere rufen* blieb übrigens der einzige DEFA-Film, der den Umgang mit ehemaligen NSDAP-Mitgliedern beim Aufbau der „neuen Gesellschaft“ thematisierte. Aber ausgerechnet dieses wichtige Thema wurde in Kritiken nach der Premiere als „gestrig“ abgetan.

Für die damalige Regiemannschaft der DEFA spricht, daß zunächst niemand das Drehbuch verfilmen wollte. Schließlich erbarmte sich der altgediente Produktionsleiter Eduard Kubat, der bei der Tobis schon Veit Harlans *Jugend* (1938) betreut hatte, dieses Stoffes. *Die Meere rufen* wurde das Regiedebüt des Sechzigjährigen. Kubat inszenierte viele Szenen an Originalschauplätzen an der Ostsee, doch selbst dort blieben die Kulissen so hölzern wie die Handlung. Die Schauspieler trugen teils emphatisch, teils gelangweilt ihre papierernen Texte vor und agierten vor billigen Rückproaufnahmen.

Ernsthaft gefährdet waren die Dreharbeiten, als kurz vor deren Beginn der als Hauptdarsteller vorgesehene Lutz Moik (*Das kalte Herz*) aus dem Projekt

ausstieg, vermutlich von dem Gedanken geplagt, mit einem solchen Propagandaopus im Nacken seine Karriere in Westberlin zu verbauen. Beim Publikum fiel der Film dann weitgehend durch und wurde schon wenige Wochen nach der Premiere im Dezember 1951 nur noch selten gespielt.

Seine staatliche Zulassung verlor *Die Meere rufen* allerdings erst Anfang der sechziger Jahre. Begründung der Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur der DDR: „Erstens: Die künstlerische Gestaltung entspricht nicht den heutigen Anforderungen. Zweitens: (...) Die Darstellung des Komplexes ‚Bremerhaven‘ kann zu unerwünschten Diskussionen Anlaß geben.“ Geschrieben wurde das am 12. Dezember 1962, vier Monate nach dem Mauerbau.

### *Die Meere rufen*

Produktion: DEFA 1951

Regie: Eduard Kubat

Länge: 2355 m = 85', schwarz/weiß

Premiere: 14. 12. 1951, Berlin (Babylon und DEFA-Filmtheater Kastanienallee)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

## **Fabulier-Linien für Rabitzwände Zeichnungen von Hans Poelzig zu *Der Golem, wie er in die Welt kam* (D 1920, R: Paul Wegener )**

**Wiederentdeckt 65, Zeughauskino, 26. Juni 1998**

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

**Einführung: Günter Agde**

Die kleine Sensation ist beinahe untergegangen: das Frankfurter Filmmuseum, das sich immer mehr auf Sammlung und Präsentation deutscher Filmszenographie spezialisiert, erwarb ein umfangreiches Konvolut von über 70, bislang völlig unbekanntem Zeichnungen des bedeutenden deutschen Architekten Hans Poelzig (1869 - 1936) und präsentierte sie 1997 in seinen Räumen, begleitet von einem opulenten Katalog, der Poelzigs „Bauten für den Film“ detailliert darstellt.

Diese Blätter Poelzigs bilden ein einmaliges Zeugnis und einen variantenreichen und erstaunlich vielgestaltigen Blick in die Werkstatt eines „normalen“ und öffentlich erfolgreichen Architekten, der nun für den Film arbeitet. Es sind Schmierskizzen, vage Studien, auch Formenspielereien, quasi „Kritzeleien auf dem Bierdeckel“, die das visuelle Denken und architektonische Fabulieren auf die Film-Schauplätze hin festhalten, allesamt Vor-Formen dessen,

was der Architekt später dann für den Film fixierte und auf dem Ufa-Gelände bauen ließ.

Solche zeichnerischen Annäherungen an einen Film sind selten überliefert. Die erhaltenen Szenographie-Entwürfe deutscher Filmarchitekten formulieren immer weitgehend konkrete, „baufähige“ und „baufertige“ und dann auch gebaute End-Punkte ihrer Phantasie. Die Fabulier-Stadien „bis dahin“ fehlen. Das Frankfurter Poelzig-Konvolut schließt diese Lücke für Poelzig, und das ist das Sensationelle daran. Umso mehr, als es sich bei *Der Golem, wie er in die Welt kam* bekanntlich um ein filmhistorisch bedeutsames Werk handelt. Genauso bekannt ist die Freundschaft, die langjährig zwischen Poelzig und Hauptdarsteller und Regisseur Paul Wegener bestand: Wegener war das Golem-Film-Projekt so sehr persönliches Anliegen, daß er großes eigenes Risiko einging. Man kann ohne weiteres gedankliche und fabulierende Nähe zwischen den beiden Männern „in statu nascendi“ dieses Projekts unterstellen. Wegener hat denn auch Poelzigs Bau der Judenstadt, dem zentralen Schauplatz des Films, höchstes Lob gezollt: „...eine Stadt-Dichtung, ein Traum, eine Paraphrase zu dem Thema ‚Golem.‘“ Immerhin hat Poelzig für diese Judenstadt 54 mehrstöckige mittelalterliche Häuser mit Seitenstraßen, Brunnen, Treppen, Schrägen, Brücken, Türen, Pollern, Simsens u. dgl. entworfen und bauen lassen, die allesamt begehbar waren und - siehe Film - auch bespielt wurden. Das Frankfurter Filmmuseum hat schon vor Jahren ein Modell der Stadt nachbauen lassen: man kann also die Skizzen Poelzigs an den fertigen Film und zusätzlich an das Modell anlegen.

Poelzigs Strich mit dem Kohlestift zeigt sich fordernd, drängend, energisch. Seine Suche ist zugleich auch ein Testen der Möglichkeiten und Grenzen. Das Dach ist als Haupt eines Gebäudes gesetzt, die Addition mehrerer zur Silhouette einer Stadt gruppiert - die Häuser lehnen sich, die Dächer neigen sich gegeneinander an, werden spitz und gewölbt. Prompt nutzt der Film diesen Vorschlag für Fabel-Ruhepunkte der Verharrung: die Nacht-Silhouette der Stadt mit dem funkelnden Sternenhimmel. So gibt es vielerlei weitere Korrespondenzen, die man nun entdecken und interpretieren kann: die Spannungen zwischen Bögen und Spitzen, alle Treppen innen und außen, die oft mit Symbolik aufgeladen werden und allemal mehr sind als technische Mittel zur Gefälle-Überwindung (Studenten der FU Berlin entdeckten in der muschelförmigen Öffnung der Rabbi-Innen-Wendeltreppe gar Vaginales...), die Fabulier-Linien von Gewächsen (Akanthus-Blätter, Ranken) zu Bögen und Gewölben („vegetabilisch“ nennt das Claudia Dillmann, die Poelzigs Blätter im Katalog interpretiert). Zugleich stimmt auf den Skizzen die Bröcklichkeit des Stiftes auf die Materialien ein, die Poelzig beim Bau der Entwürfe von den Handwerkern der Atelier-Werkstätten verwenden ließ: Lehm, Holz, die seinerzeit in der Filmarchitektur bautechnisch reussierenden Rabitzwände. Manche Wechselspiele zwischen dem Hochformat etlicher Blätter und dem späteren Quer-

format der Kinoleinwand amüsieren freilich auch. Poelzigs Diktum „Architektur ist Raumkunst“ gilt auch für seine Arbeiten für den Film, denen man mittels der Frankfurter Skizzen näher und differenziert auf die Spur kommen kann. Abbildungen von Poelzigs Entwürfen, Skizzen und Vorstudien aus dem Frankfurter Ausstellungskatalog, per Dia vor dem *Golem* gezeigt, akzentuierten die markantesten Korrespondenzen.

Die Frankfurter Poelzig-Ausstellung wurde öffentlich in Deutschland kaum wahrgenommen, geschweige denn weitergegeben. Unbegreiflich, daß sich in Berlin niemand fand, sie zu zeigen - immerhin gibt es in Berlin noch zwei große Bauten Poelzigs original in natura zu sehen: das Haus des Rundfunks in der Masurenallee, Sitz des Senders Freies Berlin (wenn man nett ist und höflich, kommt man ohne Komplikationen an der Pforte vorbei und kann ohne Eintrittsgeld den komfortablen Innenhof des Gebäudes ansehen, der auf so sehr verblüffende, überredende Weise der Negativ-Abdruck seines Äußeren ist) und das Kino Babylon in Berlin-Mitte am Rosa-Luxemburg-Platz, das in ein (um die Ecke abgerundetes) Wohnhaus eingefügt ist und dessen Entree nebst Leuchtreklame kürzlich nach Poelzigs Original denkmalsgerecht rekonstruiert wurde.

Keine deutsche Stadt hat ähnliches aus Poelzigs Werkstatt aufzuweisen. Aber Berlin hat die Frankfurter Ausstellung von Poelzigs Nachlaß-Arbeiten zu Film ignoriert. Weder der Sender noch das Kino noch irgendjemand sonst in der Hauptstadt haben die Gunst dieser Exposition für eine kostengünstige, kultur- und filmgeschichtliche Geste der exquisiten Art und als Beitrag zur Erinnerungskultur genutzt.

#### *Der Golem, wie er in die Welt kam*

Produktion: Produktions-AG Union („PAGU“) Berlin. Regie: Paul Wegener, Carl Boese, Drehbuch: Paul Wegener, Henrik Galeen, Kamera: Karl Freund, Guido Seeber, Kamera-Assistenz: Robert Baberske, Bauten: Hans Poelzig, Kurt Richter, Kostüme: Rochus Gliese  
Zensur: 21. 10. 1920, B. 613, Jv., 5 Akte, 1922 m  
Uraufführung: 29. 10. 1920, Berlin (Ufa-Palast am Zoo)  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv: (35mm, s/w, 1762 m, englische Titel)

#### Weitere Kopien:

Bundesarchiv-Filmarchiv: 35mm, s/w, 1963 m, deutsche Titel (nicht benutzbar)  
Stiftung Deutsche Kinemathek: 35mm, s/w, 1966 m, Ton, deutsche Titel (Teleclub-Fassung des DDR-Fernsehens; für die Verleihkopie wurde der Teleclub-Vorspann ausgehängt)  
Deutsches Institut für Filmkunde: 35mm, s/w, 1826 Meter, deutsche Titel; 16mm, s/w, 695 Meter, deutsche Titel  
Filmmuseum München: 35mm, viragiert, 1954 m, deutsche Titel. Rekonstruktion auf der Grundlage einer viragierten Nitrokopie aus Mailand.

## **Der Weg zum guten Ziel Die Windrose (DDR 1957, künstlerische Oberleitung: Joris Ivens)**

**FilmDokument 6, Kino Arsenal, 6. Februar 1998**

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

**Einführung: Ralf Schenk**

Wie kein anderer Filmemacher steht Joris Ivens für die Widersprüche dieses Jahrhunderts. Das Werk des am 18. 11. 1898 Geborenen bewegte sich zwischen den Polen von Politik und Poesie, experimenteller Freiheit und Agitprop. Ivens begeisterte sich für die Ideen von einer besseren Welt und glaubte an die Revolution – bis er spürte, daß auch in den Ländern seiner Hoffnung, die wie er selbst den Antifaschismus aufs Schild gehoben hatten, Despotismus und Menschenverachtung zur Regel wurden. Er sei nie Stalinist gewesen, sagte er später über seine Arbeit in der Sowjetunion und anderen sozialistischen Staaten. „Aber ich wollte der Arbeiterklasse helfen.“

Wie war es konkret zum Engagement des „Fliegenden Holländers“ in den Ländern „hinter dem Eisernen Vorhang“ gekommen? Im November 1944 wurde er von der aus dem britischen Exil agierenden holländischen Regierung zum Filmbeauftragten für Niederländisch-Indien berufen. Sein Ziel war es, nach der Befreiung Indonesiens von der japanischen Okkupation dazu beizutragen, eine eigenständige indonesische Filmkultur etablieren zu helfen. Ivens reiste nach Australien, um bei Kriegsende unmittelbar vor Ort zu sein, mußte aber erleben, daß die Niederlande gar nicht daran dachten, dem indonesischen Volk des Recht auf Selbstbestimmung zuzugestehen. Er legte sein Amt nieder und drehte im Auftrag der australischen Hafentarbeiter-Gewerkschaft den zwanzigminütigen Dokumentarfilm *Indonesia Calling*, in dem er die Solidarität der australischen Arbeiter mit den Indonesiern zeigte. Daraufhin entzog ihm seine Regierung den Reisepaß und erklärte ihn zur Persona non grata. Ivens nahm die Einladung des Tschechoslowakischen Staatsfilms an, den Aufbau in den jungen osteuropäischen Volksdemokratien zu filmen.

In den Jahren bis 1956 entstand eine Reihe von Arbeiten in der Tschechoslowakei (*Die ersten Jahre*, 1949), in Polen (*Der Frieden besiegt den Krieg*, 1951) und der DDR (*Freundschaft siegt*, 1952; *Friedensfahrt*, 1952; *Warschau-Berlin-Prag*, 1953; *Lied der Ströme*, 1954). Filme, die meist im Auftrag staatlicher Institutionen oder internationaler linker Organisationen wie dem Weltgewerkschaftsbund gedreht wurden und mitunter einem platten Protokollstil verfielen. Vertreter der Internationalen Demokratischen Frauenföderation regten 1953 auch *Die Windrose* an, in dem das Leben von Frauen rund um

den Erdball dargestellt werden sollte. Für die fünf einzelnen Episoden wurden Autoren und Regisseure aus den jeweiligen Ländern verpflichtet; die Drehbücher, die mit den nationalen Frauenorganisationen besprochen wurden, gingen dann nach Berlin, wo Ivens – und sein Freund und Mitarbeiter bei der Künstlerischen Oberleitung, Alberto Cavalcanti – die Teile aufeinander abstimmten. Das war freilich kein kontinuierlicher Prozeß: Zum Beispiel war die erste, chinesische Episode schon abgedreht, als das Szenarium für die letzte in Berlin eintraf.

Für die chinesische und die französische Episode hatten Frauen die Regie übernommen: Wu Kuo-yin und Yannick Bellon. Der chinesische Teil zeigte die Voreingenommenheit einer Dorfgemeinschaft, als es darum geht, den leitenden Posten einer Genossenschaft mit einer jungen Frau zu besetzen. Frankreich wiederum beteiligte sich mit einem kämpferischen Pamphlet über das Selbstbewußtsein, das eine mutige linke Lehrerin (Simone Signoret) den Bewohnern einer Siedlung gibt, die von Exmittierungen bedroht sind. Der italienische Regisseur Gillo Pontecorvo skizzierte im Stil der Neorealisten einen Streik und eine Fabrikbesetzung von Frauen gegen die drohende Entlassung; Alex Viary aus Brasilien drehte nach einem Szenarium von Jorge Amado die Geschichte einer Überland-Busfahrt von Landarbeitern und nahm mit seinem Film den Stil des Cinema Novo gleichsam vorweg. Sergej Gerassimow schließlich beschrieb die Liebesgeschichte zwischen einer jungen Frau, die ins Neuland aufbrechen will, und ihrem Freund, der ihr nicht zu folgen bereit ist.

Während sich andere Regisseure an die vorgegebene Länge hielten, lieferte Gerassimow ein einstündiges Opus ab, das radikal gekürzt werden mußte. Diese Arbeit übernahmen Ivens und Cavalcanti, natürlich in Abstimmung mit Gerassimow. Anschließend wurde in Berlin ein Prolog gedreht, in dem Helene Weigel in die Problematik des Films einführte: „Wir werden Szenen aus der Wirklichkeit fremder Länder sehen, kurze Episoden aus dem Leben von heute... Diese fünf Frauen unterscheiden sich eine von der anderen. Sie leben verschieden, sie handeln verschieden. Sie gehen jede einen anderen Weg – aber sie gehen zu einem großen Ziel. Ihre Herzen und Hirne weisen die Wegrichtung in die Zukunft. So, wie die Windrose allen Seefahrern, Piloten und Forschern, allen Suchenden den Weg zeigt, der zum guten Ziele führt...“

Das Pathos, das von diesen Sätzen vorgegeben wurde, fand sich im Film glücklicherweise nur in Spuren wieder. Vor allem die sowjetische und die thematisch überfrachtete französische Episode drängten zur pathetischen Überhöhung, während die brasilianische, aber auch die italienische Episode einen dokumentarischen Gestus aufwiesen. Gillo Pontecorvo hatte als einziger Regisseur konsequent nur mit Nicht-Schauspielern gearbeitet.

*Die Windrose* wurde am 8. März 1957, dem Internationalen Frauentag, in Berlin uraufgeführt. Zu diesem Zeitpunkt hatte Joris Ivens bereits seinen hol-

ländischen Paß zurückerhalten und nahm eine Einladung des französischen Filmkritikers Georges Sadoul an, einen impressionistischen Film in Paris zu drehen: *Die Seine trifft sich mit Paris*. Wie sehr diese Arbeit in Osteuropa verstört haben mag, illustriert ein Satz, mit dem der DEFA-Dokumentarist Karl Gass auf eine Vorführung während der Leipziger Dokumentarfilmwoche reagierte: „Joris, wo bleibt die Faust?“

Ende der sechziger Jahre wurde Joris Ivens dann auch in Osteuropa zur Persona non grata, als er sich gegen die Niederschlagung des Prager Frühlings und für den chinesischen Weg zum Sozialismus aussprach. In der Sowjetischen Enzyklopädie strich man drei Seiten über ihn ersatzlos; auf einem berühmten Foto, das ihn während des Spanischen Bürgerkrieges mit Ernest Hemingway und Roman Karmen zeigte, wurde er wegretuschiert. Und das Leipziger Festival, dessen Mitbegründer er war und das ihn regelmäßig als einen der Väter des internationalen Dokumentarfilms gefeiert hatte, besuchte er bis zum seinem Tod im Juni 1989 niemals wieder.

#### *Die Windrose*

Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme in Zusammenarbeit mit dem IDFF 1957

Künstlerische Oberleitung: Joris Ivens

Format: 35mm, s/w, 2.838 m

Premiere: 7. 3. 1957

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

## **Werklied von der Arbeit am Kulturfilm Edgar Beyfuß: *Die Wunder des Films* (D 1928)**

**FilmDokument 7, Kino Arsenal, 6. März 1998**

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

**Einführung: Jeanpaul Goergen**

Der von Edgar Beyfuß 1928 herausgebrachte Vortragsfilm *Die Wunder des Films*, der sich im Untertitel als ein *Werklied von der Arbeit am Kulturfilm* vorstellt und dem „unbekannten Kamermann“ gewidmet ist, kann als Schlüsselwerk zum Verständnis des Kulturfilms der späten zwanziger Jahre gesehen werden. Auch wenn Beyfuß es vermeidet, im Film selbst eine Begriffsbestimmung dieses wohl sehr deutschen Filmgenres zu geben (indirekt deutet er allerdings das Einfangen schöner und netter Bilder als Aufgabe des Kulturfilms an), so läßt sich doch in der Auswahl seiner Bildmotive die ganze Themenpa-



