

FILMBLATT 9 - Winter 1998 / 99

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

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

Das Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums hat derzeit für drei lange Jahre geschlossen; das Museum wird vollständig umgebaut. Damit pausiert auch unsere monatliche Reihe „Wiederentdeckt“ mit unbekanntem Spielfilmen der deutschen Filmgeschichte. Im Kino Arsenal der Freunde der Deutschen Kinemathek führen wir aber unsere Reihe „FilmDokument“ zum deutschen Nonfiction-Film weiter.

Im Arsenal können wir auch Sonderveranstaltungen präsentieren: Anfang März stellten wir das Programm „Energie aus Licht und Schatten“ mit restaurierten deutschen Filmen der 20er Jahre vor. Auf Filme aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv mußte dabei weitgehend verzichtet werden; noch immer gelten die hohen Auslagen der Bundesarchiv-Kostenverordnung vom 29. September 1997. Zwar wurden in den letzten Wochen Änderungsvorschläge diskutiert; Details sind aber noch nicht bekannt. Helmut Morsbach, stellvertretender Leiter des Bundesarchiv-Filmarchivs, stellt in einer Zuschrift die Sicht des Bundesfilmarchivs dar und informiert über den Stand der Dinge.

Wie auch immer die jetzt diskutierten Vorschläge aussehen: aus der Sicht der Filmwissenschaft muß unbedingt sichergestellt werden, daß die Benutzung zu wissenschaftlichen Zwecken von Gebühren befreit wird. Das gilt vor allem für das Sichten von Filmen auf dem Projektionstisch. Denn wie kann es eine Filmwissenschaft ohne das Betrachten von Filmen geben?

Leider sind viele Filme für immer verloren: das ist der traurige Teil der Filmgeschichte. Die erhaltenen Filme werden zum allergrößten Teil in Filmarchiven aufbewahrt, zu einem kleinen Teil auch von Privatsammlern. Die großen Archive können ihre Bestände häufig durch Kontakte mit Sammlern aufstocken und ergänzen. Das gelingt nicht immer, wie jetzt

mit zwei Berliner Sammlern, die für die Bereitstellung einiger kurzer Szenen aus *In Nacht und Eis* (D 1912, R: Mime Misu) sehr hohe finanzielle Forderungen stellten. Über die Restaurierung dieses Film durch die Stiftung Deutsche Kinemathek informiert Artem Demenok, Michael Wedel ergänzt die Biographie von Mime Misu um wichtige Punkte.

Ferner dokumentieren wir einen Text von Mime Misu aus dem Jahre 1913 über „Regiefehler im Film“. FILMBLATT 9 bringt zudem einen diesmal besonders umfangreichen Teil mit Rezensionen neuerer Filmliteratur.

Das FILMBLATT erreicht jetzt 500 Filmwissenschaftler und entsprechende Einrichtungen im In- und Ausland. Sie erhalten das 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 Gebühren 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 I - 8 sind restlos vergriffen.

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

Berlin, den 31. März 1999

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

„Marlitt auf Rügen“ Sturmflut (D 1927, R: Willy Reiber)

Wiederentdeckt 66, Zeughauskino, 31. Juli 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Jeanpaul Goergen

Dieses Drama in sechs Akten mit dem Untertitel „Schicksal des Menschen - wie gleichst du dem Meere!“ ist ein ambitioniertes Schaustück der Emelka, und das nicht nur wegen einer trick- und kameratechnisch beeindruckend gelösten Sturmszene auf hoher See „wie man sie packender im deutschen Film noch nicht sah.“ (Ernst Jäger, Film-Kurier 231, 30. 9. 1927) Im Fernduell mit der Berliner Ufa konnten hier die Münchner zweifellos Punkte sammeln. Aber auch Regie (Willy Reiber) und Buch (Hermann Barkhausen) dieses Mittelfilms brauchten sich nicht hinter vergleichbaren Produkten aus Babelsberg zu verstecken. Zwar läßt das Manuskript Tiefe und Differenzierungen vermischen - „Marlitt auf Rügen“ kommentierte bissig die Süddeutsche Filmzeitung (42, 14. 10. 1927).

Die Grundkonstellation des Plots ist jedoch nicht ohne Reiz: Karen (Dorothea Wieck) verleugnet ihre Freundschaft mit ihrem Jugendfreund Nils (Oskar Marion), mit dem sie so gut wie verlobt ist, und der Rußlandflüchtling Andrej (Harry Hardt) „vergißt“ seine Freundin Wera (Helen von Münchhofen), die er in der Ferne zurückgelassen hat. Aber die beiden, die sich ineinander verlieben, werden immer wieder an diesen „Verrat“ erinnert, sei es durch Briefe, sei es durch die Rückkehr von Nils in sein Heimatdorf. Leider werden die psychischen Spannungen, die in den Hauptpersonen arbeiten müssen, nur selten auch entsprechend visualisiert; die Inszenierung bleibt meist an der Oberfläche der Charaktere.

Die Szenen sind zudem fast durchgängig starr und frontal abfotografiert, die Anordnung der Personen im Raum ist so, daß daraus kaum Bedeutung erwächst (Bauten: Ludwig Reiber). Dabei gibt es durchaus Ansätze zu einer differenzierteren Inszenierung: etwa als der Pfarrer Karen die Nachricht vom Tod ihres Vaters, eines Tiefseeforschers (Dr. Manning), überbringt. Der alte, von Arbeit und Wetter gezeichnete Freund der Familie (Carl Platen) verläßt das Zimmer, durch ein Fenster in der Tür erkennen wir im Hintergrund Karen und den Pfarrer, dann Schnitt auf eine Nahaufnahme des traurigen alten Mannes im Freien. Eigentlich ist damit das Tragische der Situation eindringlich ausgedrückt, aber die nächste Szene springt wieder in Karens Zimmer zurück und verdoppelt die Erzählung: der Pfarrer erzählt, Karen bricht in Tränen aus. Bemerkenswert - neben den eindringlichen Sturmszenen - einige schöne und

stimmungsvolle Aufnahmen der Küstenlandschaft, die Szenen auf einem Segelschulschiff und von einem Tauchgang auf dem Boot des Tiefseeforschers (Kamera: Franz Koch). Auch das Tempo ist einem Mittelfilm angemessen.

Die Drehbuchautorin Hermanna Barkhausen (25. 7. 1875, Hamburg - 14. 2. 1957, Rotenburg, Hann.) hatte in München Malerei studiert und kam 1916/17 zum Film. Ihr erstes Drehbuch war 1918 die Komödie *Der vertauschte Oberleutnant* mit Paul Heidemann in einer Doppelrolle. Als Mitarbeiterin der dramaturgischen Abteilung der Emelka unter Ernst Iros schrieb sie zwei Dutzend, nach anderen Angaben fast 50 Drehbücher. Ihr Gebiet war der unterhaltsame Mittelfilm: *Die kleine Inge und ihre drei Väter* (R: Franz Osten, 1926), *Das Geheimnis von Genf* (R: Willy Reiber, 1927), *Amor auf Ski* (R: Rolf Randolph, 1928); einige ihrer Bücher zeichnete sie auch mit Herma E. Barker (etwa *Die Galgenbraut*, R: Josef Berger, 1924).

Zum Vorprogramm:

Die Emelka-Woche Nr. 2 vom 4. 1. 1928 wurde bereits einen Tag später durch zwei Sonderdienste über ein U-Boot-Unglück in Amerika, das 39 Menschenleben forderte, sowie über eine Gasexplosion in der Landsberger Allee in Berlin ergänzt, die in die überlieferte Kopie integriert wurden. Auch damals wurde Aktualität großgeschrieben, insbesondere, wenn es sich um Katastrophen handelte. Und auch damals schon spielte es keine Rolle, daß die vorgeführten Bilder - hier der U-Boot-Katastrophe - das Unglück selbst nicht und auch von den Rettungsversuchen kaum etwas zeigen konnten. Wie andere Wochen-schauen auch präsentiert sich die Emelka-Woche als bunter Bilderbogen und Kino-Illustrierte: Heinrich Zilles 70. Geburtstag, der neue Chef der Marineleitung, Versuche mit einem ferngeleiteten Auto in Hamburg sowie „Vermischtes“ vor allem aus Amerika.

Der Zeichentrickfilm *Herr und Hund* (1929) von Curt Schumann und Werner Kruse wirbt für NSU-Motorräder. Während der Herr sich über sein kaputtes Rad ärgert, rast sein Hund in die Stadt und kauft ein neues Motorrad: ein NSU. In der Umsetzung eher schlicht, ist die kurze Story als andere als originell. Auch die Pointe - der Hund ist schlauer als sein Herr - ist weder inhaltlich begründet noch optimal plaziert. Auf der Kopie dieses Films fand sich noch der Schluß eines weiteren Werbefilms für NSU-Motorräder, der (nach einem Hinweis von Günter Agde) aufgrund der Zensurkarte als Teil des Fischerkoesen-Films *Unerschütterlich* von 1928 identifiziert werden konnte. Fischerkoesen überzeugt durch stärker ausgearbeitete Szenen, individualisiertere Figuren, filmische Blickwinkel und eine verblüffende Pointe: ein junges Pärchen rast auf einem NSU durch eine holprige Baugrube und wird von einem Schutzmann gestoppt, der es jedoch nicht verwarnt, sondern ebenso verblüfft wie andere Neugierige der Werbebotschaft lauscht: „So zuverlässig, dauerhaft und betriebssicher ist nur NSU 200 ccm. Steuer- und führerscheinfrei.“

Der Vorspannfilm (Trailer) zu *Die Geliebte auf dem Königsthron* - der in dieser Form in Deutschland nicht zensiert wurde - wirbt realiter für Friedrich Feher's *Die Geliebte des Gouverneurs* (D 1927, D: Fritz Kortner, Magda Sonja) und überliefert so immerhin einige Einstellungen aus diesem verschollenen Film.

Alle Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

Sturmflut

Produktion: Münchener Lichtspielkunst A.-G., München

1. Zensur: 15. 9. 1927, M 2652, Jv., Format: 35mm, s/w, stumm, 6 Akte, 2478 m

2. Zensur: 7. 10. 1927, M 2681, G., Format: 35mm, s/w, stumm, 6 Akte, 2400 m

Uraufführung: 29. 9. 1927 (Berlin, Emelka-Palast)

Kopie: 35 mm, s/w, stumm, 2217,3 m (= 81' bei 24 Bilder/Sekunde)

Restaurierung: „Als Ausgangsmaterial diente eine Nitrokopie, die das Bundesarchiv im Januar 1981 vom damaligen Ceskoslovensky Filmovy Ustav - Filmovy Archiv (heute: Narodni Filmovy Archiv) in Prag tauschte. Das stumme Safety-Dupnegativ wurde im November 1981 im Kopierwerk auf dem Ehrenbreitstein gezogen. Stummes Dup-Positiv und die entsprechende Kopie fertigte dann im Februar 1982 die Internationale Film-Union (IFU) in Remagen an. Mit 2217,3 m fehlen der Umkopierung 261 m gegenüber der 1. Zensurlänge. Ergänzendes Material war bei den FIAF-Partnern nicht zu ermitteln.“ (Helmut Regel, Bundesarchiv-Filmarchiv)

Emelka-Woche Nr. 2 / 1928

Zensur: 4. 1. 1928, B 17806, Jf. / Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 207 m

Sonderdienst der Emelka-Woche

Zensur: 5. 1. 1928, B 17819, Jf. / Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 47 m

Emelka-Woche, Sonderdienst Gasexplosion

Zensur: 5. 1. 1928, B 17823, Jf. / Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 26 m

Die unter *Emelka-Woche Nr. 2, 1928* archivierte Kopie enthält alle drei einzeln zensierten Titel. Kopie: 35mm, s/w, stumm, 272 m (= 10' bei 24 Bilder/ Sekunde)

Herr und Hund

Prod.: Werbekunst „Epoche“ Reklame GmbH, Berlin

Zensur: 19. 6. 1929, B 22742, Jf. / Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 32 m

Kopie: 35mm, s/w, stumm, 30,5 m (= 1' bei 24 Bilder/Sekunde).

Unerschütterlich

Fischerkoesen-Film der Epoche / Prod.: Werbekunst „Epoche“ Reklame GmbH, Berlin

Zensur: 13. 8. 1928, B 19748, Jf. / Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 33 m

Als Fragment auf der Kopie von *Herr und Hund*: 35mm, s/w, stumm, 17,5 m (24 Bilder/ Sekunde)

Die Geliebte auf dem Königsthron / Draga Maschin

Kopie: 35mm, s/w, stumm, 57 m (= 2' bei 24 Bilder/Sekunde). Unvollständig.

Es handelt sich um einen Vorspannfilm der Mondialfilm für *Die Geliebte des Gouverneurs* (D 1927, Prod.: National-Film AG, R: Friedrich Feher, D: Fritz Kortner, Magda Sonja). Er ist aber nicht textidentisch mit dem am 1. 11. 1927 unter Prüf-Nummer B 17137 zensierten *Vorspannfilm: Die Geliebte des Gouverneurs*.

Jugend zwischen Authentizität und Klischee ***Unter 18 (Noch minderjährig)*** **(Ö 1957, R: Georg Tressler)**

Wiederentdeckt 67, Zeughauskino, 28. August 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Jochen Meyer-Wendt

Mit seinem ersten abendfüllenden Spielfilm hatte Georg Tressler 1956 für Furore gesorgt. *Die Halbstarken*, als deutsche Antwort auf die aus den USA herüberschwappende Marlon-Brando- und James-Dean-Welle gedreht, wurde einer der größten bundesdeutschen Nachkriegserfolge. 1957 realisierte Tressler seinen nächsten Film in Wien für die Produktionsfirma der Schauspielerin Paula Wessely: *Unter 18 (Noch minderjährig)*. Doch wer sich von diesem Titel eine Fortsetzung des *Halbstarken*-Films verspricht, wird enttäuscht. Schon in einem Gespräch anlässlich der Dreharbeiten stellte Tressler klar, daß nicht jeder Film, der „sich mit Jugendproblemen befaßt, Wurlitzer-Orgeln spielen und Polizei eingreifen läßt, ein Halbstarken-Film“ ist.

Im Mittelpunkt des Films steht die Arbeit einer Sozialfürsorgerin in Wien, die sich um das Wohl und Wehe ihrer Schützlinge kümmert. Vor allem zwei Schicksale werden erzählt, das eines kleinen Jungen und das einer 17jährigen, die in die Prostitution abzurutschen droht.

Das Drehbuch verfaßten Emil Burri, ein früherer Brecht-Mitarbeiter, und Johannes M. Simmel, die in den 50er Jahren zahlreiche gemeinsame Filmvorlagen schrieben. In einem Drehbericht wird bewundernd erwähnt, Burri und Simmel hätten wochenlang die Archive des Jugendgerichtes auf der Suche nach einer wahren Story durchstöbert. Doch man sollte vorsichtig damit sein, dies schon als Ausweis eines wie auch immer verstandenen Realismus zu nehmen. Zwar wird im Drehbuch auf den Einsatz der gewohnten spannungssteigernden Erzähltechniken wie mehrgleisige Handlungsführung oder Verschachtelung paralleler Szenen verzichtet; der Film hat vielmehr einen eher episodischen Charakter. Aber die zahlreichen Klischees stehen einer vielleicht intendierten Authentizität der Geschichte entgegen. Etwa die Männer, die auf eine attraktive Frau reflexartig mit voyeuristisch-gierigen Blicken reagieren. Oder die geschiedene Mutter des kleinen Jungen, der das Kartenspiel mit der Nachbarin wichtiger ist als ihr Kind. Es gibt zahlreiche solcher thesenhafter Verkürzungen, wo der moralische Diskurs wichtiger ist als das Interesse an einer Figur oder Szene und der erhobene Zeigefinger, mit dem auf die Ursachen für die Verwahrlosung und sittliche Gefährdung der Jugend hingewiesen wird, keinen Raum läßt für die glaubwürdige Entfaltung einer Situation.

Freilich verleihen die zahlreichen Außenaufnahmen des Films, die verwahrlosten Mietskasernen, die belebten Einkaufsstraßen in Wien, dem Film eine Atmosphäre, wie man sie in den meisten deutschen Produktionen dieser Jahre vergebens sucht. Auch die unverbrauchten Gesichter der beiden jungen Hauptdarsteller Peter Parak und Vera Tschechowa tragen dazu bei. Und Paula Wessely war berühmt für den Eindruck von Natürlichkeit, den sie ihren Rollen zu verleihen verstand.

Auch der Gebrauch von zum Teil sehr langen Einstellungen, das Inszenieren verschiedener paralleler, ineinandergreifender Aktionen in einer durchgehenden Szene ohne Schnitt, die Staffelung zweier gleichzeitiger Vorgänge in die Tiefe des Raums durch Tiefenschärfe des Bildes stellen Bezugspunkte her zu einem Kino, das oft als realistisch definiert wird. Die zeitgenössische Kritik – zumindest die, die immer nur an der Moral von Filmen interessiert war – lehnte den Film mehr oder weniger empört ab. Der Grund dafür lag in ein paar Nackttanz- bzw. Entkleidungsszenen des Films. Eine attraktive junge Frau vollführt in einer Nachtbar einen Striptease. Man sieht nicht nur den gutgebauten Körper der Frau, die sich mit aufreizenden Bewegungen den Blicken des Publikums und der Kamera darbietet, sondern auch die Verdoppelung ihres Bildes in einem Spiegel – ein Hinweis der Inszenierung auf das voyeuristische Moment dieser Situation.

In einer anderen Szene sehen wir Vera Tschechowa, die in einem luxuriösen Modegeschäft heimlich und zunächst vom Personal unbemerkt ein elegantes Kleid anprobiert. Die Position der Kamera in einem Spalt zwischen Vorhang und Wand macht auch hier den Voyeurismus bewußt. Die moralische Be- und Verurteilung, die das Drehbuch ständig vornimmt, wird so auf der Ebene der Inszenierung aufgegriffen und fortgeführt. Doch gleichzeitig erscheint Vera Tschechowa in dieser Szene, wenn wir sie dann auf einmal in dem eleganten Kleid sehen, so schön und glamourös und begehrenswert wie nie zuvor in dem Film. Sie gehört zu Recht in diese Welt der Oberfläche und des schönen Scheins, begreift man.

Gegen die Moral der Geschichte behauptet der Körper sein Recht auf Sinnlichkeit und Erotik. Wenn Vera Tschechowa am Ende des Films zur Besinnung und Einsicht kommt und auf den rechten Pfad der Tugend zurückfindet, zeichnet sich unter ihrem Pullover deutlich der nackte Busen ab. So bleibt ein Überschuß, der sich der verordneten Sittsamkeit des Happy-Ends nicht so recht fügen will.

Unter 18 (Noch minderjährig)

Produktion: Paula Wessely-Filmproduktion GmbH, Wien / Regie: Georg Tressler / Kamera: Sepp Riff / Länge: 98' (A), 96' (BRD) / Uraufführung: 18. 10. 1957, Bonn (Hansa-Theater); Erstaufführung Österreich: 15. 11. 1957, Wien (Löwenkino)

Kopie: Münchner Filmmuseum

Rollenspiel - Puppenspiel Einbrecher (D 1930, R: Hanns Schwarz)

**Wiederentdeckt 68, Zeughauskino, 25. September 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Jeanpaul Goergen**

Nicht direkt eine Wiederentdeckung, aber selten gezeigt, bringt diese musikalische Ehekomödie der Erich-Pommer-Produktion der Ufa nicht nur herrliche Nonsense-Texte von Robert Liebmann und Friedrich Hollaender, sondern gibt auch eine erstaunlich laxen Sittenschilderung. Spannend zudem der politische Zeitkontext: *Einbrecher* wird am 16. Dezember 1930 im Berliner Gloria-Palast uraufgeführt, drei Tage später ist Premiere von *Das Flötenkonzert von Sansouci* - vor dem Kino: Schutzpolizei, im Saal: Proteste, Zwischenrufe, Unterbrechungen, Verhaftungen. Eine Reaktion der Linken auf die Nazi-Proteste vom 5. Dezember zu *Im Westen nichts Neues*, die das Verbot des Films einleiteten. Gegen dieses Verbot sowie das Verbot von Döblins Theaterstück „Die Ehe“ und insgesamt „gegen die Vergewaltigung der geistigen und künstlerischen Freiheit, wie sie in letzter Zeit in immer steigenderem Maße auftritt“, protestierte am gleichen Tag der Kampfausschuß gegen Zensur. (BT 592, 16. 12. 1930)

Mit der Institution der Ehe wird auch in *Einbrecher* sehr leger umgegangen; die Operette durfte das. Die Ufa hatte die vorgestellte Libertinage vorsichtshalber im leichtlebigen Paris angesiedelt, dennoch erhielt der Film ein Jugendverbot - und das offenbar nicht nur weil Lilian Harvey bei ihrer Tanzeinlage zu Hollaenders Song „Ich laß mir meinen Körper schwarz bepinseln“ reichlich Bein zeigt.

Der Refrain „Ich bin ein Fidsche, will ein Fidsche sein“ ist dem Flaggenlied „Ich bin ein Preuße, will ein Preuße sein“ entlehnt - nicht die einzige Anspielung des Films. Auch die Rundfunkübertragung eines Tennisspiels - von der Harvey mit grotesken „Freiübungen“ kommentiert - ist als Parodie auf den „Lindberghflug“ von Brecht/Weill angelegt. Diese Szene spielt in Harveys Garderobe, die von Erich Kettelhut mit breiten Stehlampen auffällig als treppenförmige Lichterkette markiert wird, während seine übrigen Bauten sich zweckmäßig zurückhalten. Eine „Neger-Bar“ - Auftritt: Joe Sargent und die Sidney Bechet-Combo mit einer Reprise von „Ich laß mir meinen Körper schwarz bepinseln“ - dekoriert er allerdings auf „Urwald“ und „Affen“, was durchaus als negativer Kommentar zur modernen schwarzen Musikkultur zu interpretieren ist. „Was sich begibt? - Logik ade!“ (Deutsche Allgemeine Zeitung, 20. 12. 1930)

Lilian Harvey, Willy Fritsch, Heinz Rühmann, Ralph Arthur Roberts, Oskar Sima, Margarethe Koeppke, Gertrud Wolle, Kurt Gerron und Paul Henckels spielen nach einem Drehbuch von Robert Liebmann und Louis Verneuil (nach dessen Bühnenstück „Guignol ou le cambrioleur“): Ein Spielwarenfabrikant will seine Frau (Lilian Harvey) loswerden - was ihm schließlich auch gelingt, zumal ein vermeintlicher Einbrecher von Willy Fritsch gespielt wird.

Gleitende Übergänge zwischen Songs und Handlung sowie Friedrich Hollaenders „Klein-Musikmalerei“, wie ein Kritiker die musikalisch interpretierten Signale (das Läuten der Taschenuhr, eine Klingel, Hupen, Pfliffe, das Umfallen eines Tisches) nannte, sorgen für eine durchgehende Musikalität. Einige lange und recht statische Szenen blockieren jedoch dieses Tempo.

Bemerkenswert übrigens die zum Teil sehr kuriosen beweglichen Puppen (Künstlerfiguren) aus den Werkstätten Baitz in Berlin, die einen Teil der Handlung tragen. Puppen dieser Art waren damals als Werbefiguren vor allem in der Schaufenstergestaltung äußerst beliebt; in seinem *Berlin*-Film (1927) hatte Walter Ruttmann einige davon in einer Montage zu einem ironischen Kommentar auf das eheliche Glück zusammengestellt.

Die Berliner Filmprüfstelle hatte zunächst die Reklamefotos 32, 36 und 37 zu *Einbrecher* verboten. Die Filmoberprüfstelle hob jedoch nach dem Einspruch der Ufa das Verbot mit der Begründung auf, daß „von der öffentlichen Zurschaustellung der drei Photos keine entsittlichende oder die Phantasie Jugendlicher überreizende Wirkung zu befürchten“ sei. (0.1250 vom 12. 12. 1930) Dies als Hinweis, daß die Zensur der Filmfotos und -plakate bisher kaum erforscht ist. Die so beanstandeten Fotos sind, soweit bekannt, leider nicht erhalten.

Einbrecher. Eine musikalische Ehekomödie.

Produktion: Erich Pommer-Produktion der Ufa

1. Zensur: 28. 11. 1930, B 27526, Jv., künstlerisch, Format: 35mm, s/w, Ton, 11 Akte, 2810 m = 103'

2. Zensur: 29. 12. 1930, B 27788, Jv., künstlerisch, Format: 35mm, s/w, Ton, 11 Akte, 2714 m = 99'

3. Zensur: 15. 4. 1931, B 28724, Jv., Format: 35mm, s/w, Ton, 10 Akte, 2923 m = 106' Uraufführung: 16. 12. 1930, Berlin (Gloria-Palast)

Kopie: Deutsches Filminstitut (DIF), 35mm, s/w, Ton, 2.633 m = 96'. Die Kopie wurde 1975 von Gosfilmofond erworben. Es fehlen 6 Minuten gegenüber der Erstzensur.

Video: UFA, BMG 1995, Bestell-Nr.: 4197 (Reihe: Die großen Ufa-Klassiker), ca. 93' (laut Cover)

Neuer Kurs: deutsche Begegnungen **Die Sieben vom Rhein (DDR 1954, R: Annelie und Andrew Thorndike), Ein Strom fließt durch Deutschland (DDR 1954, R: Joachim Kunert)**

FilmDokument 10, Kino Arsenal, 11. Juni 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und den Freunden der Deutschen Kinemathek
Einführung: Ralf Schenk

Die Jahre 1952/53 nahmen für die Filmpolitik der DDR zunächst einen verheerenden Verlauf. Die Produktion der DEFA-Studios sank auf eine Zahl von Arbeiten, die kaum noch nennenswert war. Die Inhalte der Drehbücher wurden von der SED-Filmkommission auf ihre propagandistischen Zwecke hin überprüft und nur dann freigegeben, wenn damit irgendein Teil der aktuellen Agitation abgedeckt werden konnte. Die 2. Parteikonferenz der SED im Juli 1952 setzte den Aufbau des Sozialismus und einen damit verbundenen verschärften Klassenkampf auf die Tagesordnung. Die folgenden Monate waren von einem rigiden innenpolitischen Kurs gekennzeichnet, der weite Teile der DDR-Bevölkerung gegen die SED aufbrachte.

Ein Grund dafür lag nicht zuletzt darin, daß die Partei versuchte, Kontakte nach Westberlin und Westdeutschland, dem „Vorposten des amerikanischen Imperialismus“, als unerwünscht zu erklären und zu unterbinden. Diese Doktrin wurden kurz nach Stalins Tod, wenige Tage vor dem Aufstand des 17. Juni 1953 von der DDR-Führung selbst aufgebrochen. „Neuer Kurs“ hieß nun die Parole, die auch das Verhältnis zur Bundesrepublik betraf und die sich, logischerweise zeitversetzt, auch im DEFA-Film widerspiegelte.

„Neuer Kurs“ bei der DEFA bedeutete unter anderem, daß Anton Ackermann, der Leiter der neugeschaffenen Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur, die Studios dazu aufforderte, Verbindungen in den Westen wieder aufzunehmen. Bei der DEFA sei durchaus Platz für „demokratische“ Künstler aus der Bundesrepublik, die mit ihrer Arbeit den humanistischen, gesamtdeutschen Charakter der DDR-Filmkunst unterstrichen.

Vor allem im DEFA-Spielfilm kam diese neue Linie zum Tragen: westdeutsche Regisseure und Schauspieler wie Eugen York, Hans Müller, Henny Porten, Eva Kotthaus, Leni Marenbach und andere drehten in Babelsberg. Von ihnen erwartete niemand politische Tendenz-, sondern gängige Unterhaltungsfilm, die nicht zuletzt den Zweck hatten, die verlorengegangenen Zuschauer zurück ins Kino zu holen und die DEFA-Produktion für den westdeutschen und internationalen Markt zu öffnen.

Auch im DEFA-Dokumentarfilm hinterließ der „Neue Kurs“ seine Spuren. Zwei Arbeiten aus dem Jahr 1954 belegen prototypisch, daß Westdeutschland von nun an nicht mehr ausschließlich als „Hort des Bösen“ gesehen werden sollte, sondern – wenngleich durchaus im Sinne der SED – differenzierter. So drehte Joachim Kunert, der später wichtige DEFA-Spielfilme wie *Das zweite Gleis* (1962) und *Die Abenteuer des Werner Holt* (1965) inszenierte, ein halbstündiges, geschickt zwischen Impression und Agitation oszillierendes Essay unter dem Titel *Ein Strom fließt durch Deutschland*. Sein Gegenstand war die Elbe; sein Thema nicht nur die Schönheit der Landschaft an den Ufern des Flusses, sondern auch die Kraft friedlicher Arbeit, die von Menschen geleistet wurde, um die im Krieg zerstörte Heimat wieder aufzubauen. Kunert blieb dabei nicht auf die DDR beschränkt, sondern schlug einen Bogen, der gleichsam von Schmilka und Dresden bis nach Hamburg reichte, über Stationen wie Meißen, Schloß Pillnitz, Torgau, Roßlau, Magdeburg und das Schiffshebewerk Rothensee. Die Teilung des Vaterlandes schien für einen kurzen filmischen Moment nicht für alle Ewigkeit zementiert. *Ein Strom fließt durch Deutschland* entsprach ganz direkt der Aufforderung von Studiodirektor Günter Klein, bei der Darstellung beider deutscher Staaten „jede Schwarz-Weiß-Malerei zu vermeiden. (...) Die Autoren werden beauftragt, unnötige Schärfen, Kontraste und Härten zu beseitigen.“

Ebenfalls 1954 verbreiteten Annelie und Andrew Thorndike die Utopie – oder Illusion? – eines „volksdemokratischen“ Gesamtdeutschland, als sie ihr strikt propagandistisches Œuvre mit *Die Sieben vom Rhein* fortsetzten. Vorbereitungen zu dieser abendfüllenden Dokumentation hatten schon im Herbst 1953 begonnen, als die Regisseure während der Leipziger Messe Gespräche mit westdeutschen Arbeiterdelegationen führten, um zu testen, ob es opportun sei, deren Meinungen über die DDR in einem Film zu präsentieren. Für die Dreharbeiten wurde dann allerdings keine kompakte, sondern eine geschickt zusammengesuchte Gruppe ausgewählt: ein Former, ein Rangierer, zwei Bergleute, ein Walzwerker, der zum Invaliden wurde, zwei Amateursportler. Politisch bestand die Gruppe aus einem Sozialdemokraten, einem Kommunisten, einem FDJ-Mitglied und vier Parteilosen. Einer der Männer war seit langem arbeitslos – etwas, was es in der DDR nicht mehr gab.

Diese *Sieben vom Rhein* wurden für sechs Wochen ins Stahlwerk Riesa eingeladen. Sie erhielten kein Honorar, wohl aber ein Tagegeld von 25 Mark – und sahen sich dafür, begleitet von einer schweren 35-mm-Kamera, in verschiedenen Situationen gestellt, die vorher von den Thorndikes so genau wie möglich kalkuliert wurden. Dennoch waren Unwägbarkeiten nicht ausgeschlossen; vorsichtshalber hatte Andrew Thorndike vor Drehbeginn an die DEFA-Direktion geschrieben: „Wir gehen in einen Film, von dem wir wissen, daß er einer berechtigten Kritik unterliegen wird (...) mit der Belastung, daß uns später als Künstlern die Verantwortung für ein teilweises Mißlingen gegeben wird.“

Gezeigt wurde unter anderem, wie die Arbeiter aus dem Westen eine Poliklinik und ein Kulturhaus, Sportanlagen und eine Kantine besuchen. Sie nahmen an Produktionsberatungen und einer Schicht beim Bau eines Rohrwerkes teil. Außerdem brachte sie die DEFA mit Fritz Selbmann, dem Minister für Schwerindustrie, und dem ehemaligen SPD-, jetzt SED-Arbeiterveteranen Otto Buchwitz zusammen.

Zum emotionalsten Moment des Films wurde jene Szene, in der das westdeutsche SPD-Mitglied seinen ostdeutschen Genossen Buchwitz umarmt. Ansonsten bestanden *Die Sieben vom Rhein* aus zahlreichen Deklarationen und steifen Dialogen, die offensichtlich vorher geprobt worden waren und zum Teil an völlig unpassenden Stellen absolviert wurden – etwa wenn ein junger westdeutscher Gast beim Tanzabend über Aufbauleistungen schwärmt anstatt zu tanzen. Am Schluß des Films, der insgesamt auf eine weitgehend unkritische Übereinstimmung der westdeutschen Arbeiter mit der Linie der SED hinauslief, spricht ein Bergmann aus dem Ruhrgebiet die pathetischen Sätze: „Ihr habt viel zu verteidigen, viel Schönes, was wir gar nicht kennen zu Haus. Ihr müßt daran denken, daß das erkämpft ist durch Arbeiter. Ich möchte sagen: Werdet nicht sorglos, bleibt wach. Ihr müßt uns auch helfen in unserem Kampf, dann tut ihr etwas Großes.“ Die Ereignisse vom 17. Juni 1953 kamen in *Die Sieben vom Rhein* nicht zur Sprache.

Nach der Premiere des Films, der als erste DEFA-Dokumentation mit Direktton arbeitete, entzündete sich in der DDR-Presse eine Debatte über „nachgestellte“ Szenen, also das Inszenierte im Dokumentarfilm. Kein Geringerer als Joris Ivens griff in diese politisch-ästhetische Debatte ein und legte seine Ansicht vom „parteilichen“ Filmemachen dar, das durchaus auf inszenierte Momente zurückgreifen dürfe.

Weniger subtil näherte sich Karl-Eduard Schnitzler den *Sieben vom Rhein*. Er erklärte im Programmheft des Progress-Verleihs unumwunden, der Film sei „eine unschätzbare Waffe im Kampf um die Einheit unseres Vaterlandes. (...) Er zeigt, daß der Weg, den wir unter der Führung unserer Regierung eingeschlagen haben, richtig ist und sich bewährt hat. Er verpflichtet uns, gemeinsam und fester noch um unsere Regierung geschart, auf diesem Wege fortzuschreiten – unseren Brüdern und Schwestern im Westen helfend, uns selbst zum Nutzen, zum Wohle unseres Volkes!“

In Westdeutschland wurden *Die Sieben vom Rhein* offiziell nie gezeigt; und in der DDR verschwand das hölzern-pathetische Opus relativ schnell aus den Kinos – in denen die Bevölkerung sehr viel lieber den fast zeitgleich gestarteten, locker-leichten westdeutschen Heimatfilm *Moselfahrt aus Liebeskummer* (Regie: Kurt Hoffmann) oder Gérard Philipe als *Fanfan der Husar* (Regie: Christian-Jacque) sehen wollten.

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

Die Sieben vom Rhein

Produktion: DEFA 1954. Regie und Drehbuch: Annelie und Andrew Thorndike / Text und Sprecher: Karl-Eduard von Schnitzler / Kamera: Kurt Stanke, Waldemar Ruge
Format: 35mm, s/w, 2118 m = 77'
Anlaufdatum: 10. 9. 1954

Ein Strom fließt durch Deutschland

Produktion: DEFA 1954. Regie: Joachim Kunert / Drehbuch: Gustav Wilhelm Lehmbruck, Joachim Kunert / Text: Franz Hammer
Format: 35mm, Farbe, 834 m = 30'
Anlaufdatum: 1. 10. 1954

Das Wunder des gezeichneten Tons. Die „tönende Handschrift“ von Rudolf Pfenninger (D 1932)

FilmDokument II, Kino Arsenal, 7. Juli 1998

In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und den Freunden der Deutschen Kinemathek
Einführung: Jeanpaul Goergen

1932 realisierte der Trickfilmzeichner Rudolf Pfenninger (1899 - 1976) für die Münchner Emelka fünf Kurzfilme mit künstlichem Ton. Die „tönende Handschrift“, wie Pfenninger seine Entwicklung nannte, beruhte auf der Überlegung, die in der Vergrößerung als Zacken erkennbaren Abbildungen des Lichttons nachzuzeichnen und so Töne und Klänge ohne Mikrophon herzustellen. Auf langen Papierrollen zeichnete er eine Abfolge von genau berechneten Zacken, die er nach ausgedehnten Vorstudien über den Zusammenhang zwischen den Ausformungen der Zackenschrift einerseits und Tonhöhe, Tonstärke und Klangfarbe andererseits ermittelt hatte. Diese Zeichnungen wurden abgefilmt und auf die Tonrandspur des Lichttonfilms übertragen.

In seinem Dokumentarfilm *Tönende Handschrift, das Wunder des gezeichneten Tones* (1932) gibt Pfenninger auch mit Hilfe von Trickzeichnungen eine sehr anschauliche Erklärung seines Verfahrens. Zu stimmungsvollen Wolkenaufnahmen interpretiert er dann - als erstes gezeichnetes Konzert - das „Largo“ von Händel. Pfenninger begleitete mit diesen „Tönen aus dem Nichts“ auch zwei Puppentrickfilme der Gebrüder Diehl (*Serenade, Barcarole*), einen Ballettfilm (*Kleine Rebellion*) sowie einen Zeichentrickfilm (*Pitsch und Patsch*). Diese fünf Kurztonfilme mit einer Musik ohne Instrumente wurden am 19. 10. 1932 in München und einen Tag später in Berlin (Marmorhaus) uraufgeführt. Mit dem Zusammenbruch der Emelka wurden auch Pfenningers Experimente eingestellt.

Rudolf Pfenninger war ein begabter Tricktechniker und Animationsfilmer - er erfand und zeichnete auch die bizarren Fischlein *Pitsch und Patsch* und ihre unterseeischen Spielgenossen. Bereits 1925 hatte er in dem Werbefilm der Emelka-Kulturfilm-Gesellschaft *Zwischen Mars und Erde* seltsame Himmelserscheinungen gezeichnet und eine skurile Marsfigur animiert. Die „tönende Handschrift“ versuchte aber allzusehr, konventionelle Musik nachzuahmen. Nur in *Pitsch und Patsch* wurde sie als eigenes Medium verstanden, unabhängig von klassischen Vorgaben, und hier schmiegt sie sich, blubbernd und zirpend, kongenial den Abenteuern unter Wasser an.

Der Anteil von Pfenningers Mitarbeiter Jury Rony - auch Juryrony geschrieben - an der „tönenden Handschrift“ bleibt noch zu bestimmen. Der russische Filmjournalist und Schriftsteller galt als besonderer Kenner des Animationsfilms; ein angekündigtes Buch zu diesem Thema ist aber offenbar nicht erschienen. Jury Rony, der Pfenninger bei der Präsentation der tönenden Handschrift auf der 110. Sitzung der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft am 23. November 1932 vertrat, führte damals aus, Pfenninger „denke nicht im entferntesten daran, Bestehendes ersetzen zu wollen, wenn er es getan habe, so sei es lediglich unter dem Zwang der Verhältnisse geschehen. Das Ziel Pfenningers sei, eine abstrakte Tonkinematographie, abstrakte absolut synthetische Musik zu schaffen; er könne nicht nur durch Überlagerung von Grundtönen gefärbte Töne wiedergeben, sei vielmehr auch in der Lage, vollkommene Orchestertöne aufzuzeichnen. Es sei ihm durchaus möglich, Sprache zu zeichnen, er würde es indessen niemals tun; wohl aber beabsichtige Pfenninger, die Kurven der Tonaufzeichnung von Sängern so zu retuschieren, daß deren gesangliche Leistungen der eines Caruso ebenbürtig würden.“ (Kinotechnik, 5. 12. 1932, S. 415-418, hier: S. 418)

Experimente mit synthetischen Tönen unternahm 1932 auch Oskar Fischinger, der sich vordringlich für die Klangqualität von künstlerisch gestalteten graphischen Elementen interessierte. *Ornament Sound 1932* bringt einige Beispiele dieser Versuche, die Fischinger aber nicht zu einem vorführbaren Film kombinieren konnte.

Auch László Moholy-Nagy stellte um diese Zeit mit *tönendes abc* einen „Tontrickfilm“ mit synthetischen Tönen her, der heute leider verschollenen ist: er hatte offenbar mit den Buchstaben des Alphabets, mit Fingerabdrücken und Gesichtsprofilen als graphischem Material experimentiert.

In der Sowjetunion arbeiteten gar vier Forschergruppen an diesem Verfahren; erhalten ist der von der Ivvoston-Gruppe 1934 hergestellte Zeichentrickfilm *Wor (Der Dieb)* mit synthetischem Ton von Nikolai Woinow.

In den vierziger Jahren wurde das Verfahren des handgemalten Tons von Norman McLaren wiederaufgegriffen und begeistert bis heute immer wieder Filmkünstler.

Zwischen Mars und Erde. Seltsame Filmentdeckungen der Emelka-Kulturfilm-Gesellschaft München

Prod.: Emelka-Kulturfilm GmbH / Regie, Drehbuch: Dr. F. Möhl / Kamera: Gustav Weiss / Technische Leitung: P. Trost / Trickzeichnungen: Rudolf Pfenninger

1 Akt, 277 m, Format: 35mm, s/w, stumm, Zensur: M 1728, 30. 4. 1925

- Werbefilm für die Deutsche Verkehrsausstellung in München 1925 (Juni - Oktober 1925)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 16mm (35mm: 240 m)

„Tönende Handschrift“, das Wunder des gezeichneten Tones

Prod.: Münchener Lichtspielkunst AG, München / Realisation: Rudolf Pfenninger

1 Akt, 370 m, Format: 35mm, s/w, 1:1,33, Tonfilm, Zensur: 1932, M 4248, Jf.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 358 m = 13'

Pitsch und Patsch

Prod.: Münchener Lichtspielkunst AG, München / Tonspur und Trickfilm: Rudolf Pfenninger / Komposition: Friedrich Jung

1 Akt, 286 m, Format: 35 mm, s/w, 1:1,33, Tonfilm, Zensur: 18. 10. 1932, M 4250, Jf.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 286,5 m = 11'

Serenade. Aus der Serie: „Tönende Handschrift“ von Rudolf Pfenninger

Prod.: Münchener Lichtspielkunst AG, München / Verleih: Bayerische Film GmbH / Gestaltung (Puppenfilm): Gebrüder Diehl / Tönende Handschrift: Rudolf Pfenninger / Musik: „Ave Maria“ (Charles Gounod) / Musikalische Bearbeitung: Friedrich Jung

1 Akt, 200 m, Format: 35mm, s/w, 1:1,33, Tonfilm, Zensur: 18. 10. 1932, M 4251, Jf.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 195 m = 7'

„Barcarole“. Ein Kurztonfilm aus der Serie: „Tönende Handschrift“ von Rudolf Pfenninger

Prod.: Münchener Lichtspielkunst AG, München / Verleih: Bayerische Film GmbH / Gestaltung (Puppenfilm): Gebrüder Diehl / Tönende Handschrift: Rudolf Pfenninger / Musik: „Barcarole“ (Jacques Offenbach) / Musikalische Bearbeitung: Friedrich Jung

1 Akt, 183 m, Format: 35 mm, s/w, 1:1,33, Tonfilm, Zensur: 18. 10. 1932, M 4252, Jf.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 194 m = 7'

Kleine Rebellion

Prod.: Münchener Lichtspielkunst AG, München / Regie: Heinrich Köhler / Kamera: Gustav Weiss / Ballett: Deutsches Theater, München / Choreographie: Gustav Neuber /

Musik: „Rakoczy Marsch“ (Franz von Liszt) / Partitur: Friedrich Jung

1 Akt, 155 m, Format: 35 mm, s/w, 1:1,33, Tonfilm, Zensur: 1932, M 4253, Jf.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 149 m = 5' 30"

Ornament Sound 1932

Realisation: Oskar Fischinger

Kopie: Deutsches Filmmuseum, 35mm, 56 m = 2'

Wor (Der Dieb)

Prod.: Studio für künstlerische Trickfilme im Moskauer Kino-Kombinat, UdSSR 1934 /

Buch: Béla Balázs / Regie: Alexander Iwanow, Pantelemon Sasonow / Künstlerischer

Assistent: G. Filippow / Komponist: Lew Schwarz / Gezeichneter Ton: N. Woinow

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 270 m = 10'

Die freie Bewegung der Worte Reinhard Kahn, Michel Leiner: *Waldi* (BRD, 1979/80)

**FilmDokument 12, Kino Arsenal, 31. August 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
den Freunden der Deutschen Kinemathek
Einführung: Michael Wedel**

Wenn, wie Alexander Kluge einmal behauptete, es neben der offiziellen Geschichte des sogenannten neuen deutschen Films noch eine untergründige gibt, dann verbindet sich damit auch die Forderung, Produktionen aus dem experimentellen Untergrund des (west)deutschen Kinos der siebziger und achtziger Jahre einmal wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Ein geeignetes Beispiel für dieses ästhetische Experimentierfeld der offiziellen Filmgeschichte wäre Reinhard Kahns und Michel Leiners Filmmessay *Waldi* als eine ebenso programmatische wie unbekannt gebliebenen Umsetzung der kritischen Filmästhetik des Ulmer Instituts für Filmgestaltung.

Schon die Lebensläufe seiner Macher erscheinen im Rückblick exemplarisch für die Unwägbarkeiten, denen diese Generation ausgesetzt war: sowohl Kahn (geb. 1941 in Kassel) als auch Leiner (geb. 1942 in Augsburg) waren Studenten am Ulmer Institut (Leiner 1962/63 – 1966/67, Kahn 1963/64 – 1967/68), unternahmen 1966 ihre erste gemeinsame Filmarbeit und brachten es bis Mitte der achtziger Jahre auf 12 gemeinsame Filme; ferner weitere 4 Filme innerhalb der Produktionsgruppe Eppelwoi Motion Pictures (1968/69), der auch andere ehemalige Ulmer Studenten angehören, wie z. B. Jeanine Meerapfel und Ingeborg Nödiger.

Während Leiner seit 1970 hauptberuflich als Ausstattungsdesigner im Verlag Stroemfeld/Roter Stern tätig ist, geht Kahn im gleichen Jahr nach Berlin und schließt sich dort der Basisgruppe Spandau als Fräser und Schlosser an, um anschließend zu seiner Mutter nach Nidda im Taunus zu ziehen und sich nach eigenen Angaben als Hausmeister sowie mit dem Lesen von Kriminalromanen und Fernsehen zu beschäftigen. 1979 zieht Kahn nach Frankfurt, wo er auf Anregung Kluges die gemeinsame Filmarbeit mit Leiner wieder aufnimmt. *Waldi* ist somit der erste Film nach fast zehnjähriger filmischer Abstinenz.

Ausschlaggebend für den Rückzug aus dem Filmgeschäft waren vor allem die veränderten politischen Rahmenbedingungen des Filmemachens, die ebenso kritischen wie skeptischen Filmemachern wie Kahn und Leiner weder den Sprung in die kommerzielle Spielfilmsparte noch den Schritt zum politischen Agitationsfilm erlaubte. Konkret spielten laut Kahn aber auch Schwie-

rigkeiten in der Veröffentlichung der Eppelwoi Motion Picture-Produktion *Am Ama Am Amazonas* eine Rolle. „Als der Film 1970 fertig geschnitten war, machten wir uns mit der Rolle auf die Reise nach Berlin, wo wir vergeblich versuchten, den Film bei der Berlinale unterzubringen. Der Leiter Dr. Bauer reagierte wohlwollend und ratlos. Auf der Filmmesse durfte der Film einmal gezeigt werden. Im Zuschauerraum saßen dann ein ausländischer Besucher, der kein Wort Deutsch verstand, und eine ältere Dame, die nur rein zufällig vorbeikam und einen Blick riskierte und am Ende der Veranstaltung geweckt werden mußte.“

Auf weitaus größere Resonanz stieß zehn Jahre später *Waldi*, der im mittlerweile etablierten Internationalen Forums des Jungen Films auf der Berlinale gezeigt wurde und einige wache Interpreten fand: „Der Gefahr, in die abgetretenen Stereotypen des Naturalismus oder der harmonischen Naturidylle zu geraten, sind die Regisseure entgangen durch Montagen, Aufrauungen durch Zwischentexte, musikalische Motive und rhythmische Formen. So bildet sich ein Faszinosum, das sich weniger durch die Kraft einzelner Filmbilder als durch einen fließenden Sog der Montage herstellt zwischen Text und Bild. Ein Neubeginn für zwei Regisseure, aber auch für das Genre, das zur Zeit am meisten strapaziert wird: der Literaturverfilmung.“ (Gertrud Koch)

Das Buch zu *Waldi* entstand unter Verwendung von Textauszügen aus „Der Wald“ und „Lebenslauf“ von Robert Walser, sowie Waldbegriffen aus einem rückläufigen Wörterbuch und einem Bericht über Robert Walsers Tod in „Das Leben Robert Walsers“ von Robert Mächler.

Die kritische Auseinandersetzung mit den traditionellen Genres des Heimatfilms und der Literaturverfilmung führt in diesem filmischen Essay über den Zusammenhang von Lebensweg und Landschaftswahrnehmung des schweizer Schriftstellers Robert Walser zu einer doppelten Gattungs-Verschiebung: vom narrativen Spielfilm zur offenen Form des non-fiction und hinsichtlich der Stoffvorlage vom Roman oder der Novelle/Kurzgeschichte zu marginalen Prosaformen wie der Prosaskizze, der essayistischen Landschaftsbeschreibung bis hin zum begrifflichen Spiel mit Wörterbuch-Einträgen und medizinischen Befunden.

In der Absetzung vom traditionellen deutschen Erzählkino, seinen Illusionsformen und verkrusteten Gattungsunterteilungen entsteht eine Mischform, die erzählende und dokumentarische Elemente unter dem Primat der Transparenz der eingesetzten filmischen und literarischen Mittel verbindet und so beim Zuschauer eine kontemplative Aufmerksamkeit ohne Anspannung herstellt, die den freien Ablauf der Assoziationen und gedankliche Logiksprünge zuläßt.

Die ungewöhnliche Gattungsbezeichnung „Tonfilm“ verweist gleich zu Beginn des Films auf die Gebundenheit an die filmischen Ausdrucksmittel, die

