FILMBLATT 16 **6. Jg. – Sommer 2001**
ISSN 1433-2051 8 Euro / 15,60 DM

Die Umstellung des FILMBLATTS auf Abonnement geht weiter. Wir würden uns sehr freuen, wenn noch mehr der bisherigen Bezieher das FILMBLATT abonnieren könnten, denn nur so lässt sich das Weiterbestehen unserer Zeitschrift sichern. Ein Bestellschein liegt bei; sie können aber auch gerne über E-Mail abonnieren.

Die nächste Ausgabe wird sich in mehreren Beiträgen mit der Geschichte des deutschen Animationsfilms beschäftigen. Als „Beiträge zur Filmgeschichte" erscheint zudem ein Beiheft über Paul N. Peroff, einen der wichtigsten Trickfilmer der späten zwanziger und dreißiger Jahre in Deutschland, der vor allem mit seinen Tierkarikaturen in den Beiprogrammfilmen, in Trickfilmen für das Heimkino sowie in der Werbung brillierte, der aber auch für die nationalsozialistische Film-Propaganda zeichnete. Abonennten des FILMBLATTS erhalten dieses Beiheft kostenlos.

Wir bedanken uns bei der DEFA-Stiftung und der Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung, die das FILMBLATT mit einer finanziellen Zuwendung unterstützen. Die Reproduktionen aus *Die Stadt der Millionen* und den Filmen von Albrecht Viktor Blum erfolgten mit freundlicher Genehmigung der Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung und des Bundesarchiv-Filmarchivs.

Berlin, den 30.6.2001

Impressum

FILMBLATT. Herausgegeben von CineGraph Babelsberg e.V., Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung. Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

Redaktion: Jeanpaul Goergen (Jeanpaul.Goergen@t-online.de), Michael Wedel (MiWedel@aol.com)

Korrespondenten: Egbert Barten (Niederlande), Francesco Bono (Italien), Horst Claus (Großbritannien), Chris Horak (USA)

Anschrift: FILMBLATT c/o Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin
Tel.: 030 - 785 02 82; Fax: 030 - 78 89 68 50; E-Mail: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

Abonnements: FILMBLATT erscheint dreimal jährlich. Abonnement-Bestellungen nimmt die Redaktion entgegen.
Einzelheft: 8 Euro (= 15,60 DM)
Jahresabonnement Inland: 20 Euro (= 39,12 DM) / Student: 15 Euro (= 29,34 DM)
Jahresabonnement Ausland: 30 Euro (= 58,67 DM)

Sie können die filmwissenschaftliche Arbeit von CineGraph Babelsberg auch mit einer Spende unterstützen.

Konto: CineGraph Babelsberg, Nr. 13 22 56 18, Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00

Bildschneider und Tatsachenfilmer
Filme von Albrecht Viktor Blum (1928-1930)

FilmDokument 32, Kino Arsenal, 26. Januar 2001
In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin, und dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
Einführung: Jeanpaul Goergen

Albrecht Viktor Blum (1888, Brünn - 1959, Mexico City) arbeitete für Erwin Piscator und die kommunistische Prometheus-Film, für den Evangelischen Preßverband und den Holzarbeiterverband und realisierte von László Moholy-Nagy hochgeschätzte Avantgarde-Filme. Blum verstand sich als „Bildschneider", der dokumentarisches Archivmaterial zu neuen Bedeutungen montierte. Zwischen 1927 und 1930 schuf er zahlreiche kürzere „Tatsachenfilme" für den Filmverleih der Kommunisten – engagierte Filme, soweit die Zensur es zuließ, und Versuche, eine proletarische Gegenöffentlichkeit zu schaffen.

Die wenigen erhaltenen Filme von Albrecht Viktor Blum ergeben zusammengenommen ein abendfüllendes Programm und veranschaulichen nicht nur die verschiedenen Facetten seiner Handschrift, sondern auch wichtige Konzepte der Jahre um 1930:
- das der kommunistischen Filmarbeit, vor allem des 1928 gegründeten Volksverbands für Filmkunst sowie des Film-Kartells „Weltfilm",
- des Montagefilms, der Archivmaterial zu einer neuen Bedeutung schnitt,
- der Film-Avantgarde, die durch die Einführung des Tonfilms in eine konzeptionelle Krise geraten war,
- des „Tatsachenfilms" als gesellschaftskritischem Dokumentarfilm.

Blum, von Hause aus Schauspieler und Kabarettist[1] , fand vermutlich über Erwin Piscator zur Filmarbeit: für dessen Theaterfilm zu „Hoppla, wir leben" (1927) – an dem neben Curt Oertel auch Walter Ruttmann mitarbeitete – zeichnete er für eine Wochenschaumontage verantwortlich. Ende 1928 entstand zusammen mit Leo Lania, als erster Film des Volksfilmverbandes, *Im Schatten der Maschine*, der wesentlich aus Material aus *Das elfte Jahr* (1928) von Dziga Vertov und *Zwenigora* (1928) von Dowschenko montiert war. Der in Deutschland weilende Vertov beklagte sich daraufhin öffentlich über die Unkenntnis seiner „Kino-Auge"-Filme: „Nur bei gänzlicher Unkenntnis dieser Tatsachen kann es geschehen, dass in Deutschland der letzte Teil des ‚Kino-Auge'-Films *Das elfte Jahr* oder der fünfte Teil von *Zwenigora* ungestraft unter dem Titel *Im Schatten der Maschine* als die Arbeit eines Herrn Blum vorgeführt werden darf. Man wird doch nicht zu einem ‚Vorgänger Wertoffs', wenn man Teile seiner Arbeit unbefugt unterm eignen Namen herausbringt."[2] Im Kontext dieser Kontroverse erklärte Blum den Sinn seiner Montage: „Die Ma-

schine, vom Menschen erfunden zu dem Zweck, dass sie dem Menschen dient, wird mehr und mehr zum Beherrscher des Erfinders. Ja, im Endresultat wird der Mensch nur noch ein Handlanger, ein Sklave der Maschine selbst."[3] In seinem Film selbst kommt diese Absichtserklärung nicht ganz so deutlich zum Vorschein; dennoch wird, etwa durch die Hervorhebung der Arbeitsunfälle, die Maschine eher negativ konnotiert, während in den sowjetischen Filmen Maschinen und Technik stets für Fortschritt und Sozialismus einstehen. Insgesamt dominiert in Blums Montage eine kritisch-skeptische Sicht auf die Schattenseiten der Industriewelt.

Blums Montagefilme waren aus der Not geboren: Filme, aus der Montage von Archivmaterial bzw. aus anderen Filmen gewonnen, waren erheblicher preiswerter herzustellen als neue Filme. Aus dieser Not wurde ein Programm: durch die „Um-Montage", durch eine andere Anordnung und neue Zwischentitel die Bilderwelt etwa der Wochenschau und des Kulturfilms propagandistisch umzuinterpretieren – die Fotomontage wird hierbei Pate gestanden haben. So entstanden die von Albrecht Viktor Blum für den Volksfilmverband montierte Zeitschau *Was wir wollen – Was wir nicht wollen* (1928; zusammen mit Béla Balázs) und die Wochenschau *Zeitbericht – Zeitgesicht*[4] (1928; zusammen mit Ernst Angel). Die Ziele einer geplanten proletarischen Monats-Film-Schau umriß Blum 1930 wie folgt: „Das Klassenbewusstsein der arbeitenden Menschen zu wecken, wachzurufen, das träge ‚moralische Empfinden' der Gegenwart zur Rechenschaft aufzurufen und der verlogenen, sich selbst auf das Niedrigste mit weltfernen Interessen belügenden Menschheit ihr wirkliches Spiegelbild im Film vor Augen zu rücken..."[5]

1929 plante Albrecht Viktor Blum zusammen mit der „Gruppe junger Schauspieler" eine Reihe von Tatsachenfilmen, die „lebenswichtige Tagesfragen (...) auf der Leinwand zur Diskussion" stellen sollten. Ideen zu diesen Kurzfilmen wollten sie aus dem Lokalteil der Tageszeitungen schöpfen: „Etwa warum erstickt eine Frau das Neugeborene mit einer Kornähre? Warum töten zwei Millionärssöhne ihren Schulkameraden?" Oder: „Wohnungselend an Tatsachen zu zeigen". Fritz Genschow, der Leiter der Gruppe, über ihr Konzept: „Erleben – was man bringt!".[6]

Der bekannteste Film von Albrecht Viktor Blum, ein Klassiker des proletarischen Films, ist der 1930 montierte Werbefilm *Tatsachen* für die Arbeiter Illustrierte Zeitung AIZ: weniger Montage der Gegensätze als vielmehr Umdeutung von typischen Wochenschausujets – Modeschauen, Faschingstrubel, Burschenschaftler, Paraden, Ministerauftritte – akzentuiert durch pointierte Titel. Ein Trickgrafik verdeutlicht die stetig steigende Auflage der AIZ. Für das Film-Kartell „Weltfilm" entstanden ferner Filme wie *Sprengt die Ketten!* (1930, für die Internationale Arbeiterhilfe) oder *Rot Sport marschiert* (über ein Treffen der kommunistischen „Roten Sportler" in Erfurt 1930), jeweils mit Slatan Dudow als Regieassistenten.

1929 schrieb Albrecht Viktor Blum angesichts der in den Archiven der Filmgesellschaften lagernden Ausschnitte: „Es bedürfte nicht einmal der Hand eines Künstlers, aus diesem Reichtum der Filmarchive Montagefilme herzustellen, die schon bedeutsame zeitgeschichtliche Darstellungen ergeben könnten, wenn sie nach ideellen Gesichtspunkten zusammengestellt würden. Den künstlerisch-ästhetischen Ehrgeiz könnte man ohne weiteres zurückstellen. Die Objekte an sich und in ihrer Wahrheit kommen schon zu ihrer vollen Geltung, wenn eine saubere und nervenzarte Hand sie folgerichtig aneinanderreiht."[7] Das „Märchen der Wirklichkeit"[8] sollte ebenfalls durch den Einsatz von Nicht-Schauspielern erreicht werden.

Auch in dem 1931 für den Evangelischen Preßverband für Deutschland hergestellten Film *Der große Strom. Ein Film von Mutter und Volk* verfolgte Blum diesen Ansatz, „das Leben selbst" sprechen zu lassen: „Dieser Film will hinweisen auf das Recht der Mütter, der Trägerinnen des Lebens eines Volkes. Keine Schauspielkunst zeigt in diesem Film Vorgänge. Keine Dichtung spricht von den Müttern – – sondern das Leben selbst. Unsere Mitarbeiter waren die Mütter auf der Straße, auf dem Feld, bei der Arbeit, die Kinder beim Spiel und in ihrer großen Einsamkeit. Die Kulissen waren die Straßen die Großstädte, die Weite des Landes, die Enge der Häuser, Fabriken und Büros, die Tore der Kirchen und Wälder."[9] Dieser Film ist aber auch ein Beleg dafür, dass Filmschaffende um 1930 sowohl für Piscator als auch für die Evangelische Frauenhilfe arbeiten konnten.

László Moholy-Nagy begeisterte sich an Blums unpolitischen Montagefilmen, von denen nur *Hände* und, unvollständig, *Wasser und Wogen* erhalten sind. Der als „Studie" ausgewiesene Film *Hände* entstand vermutlich um 1928, eine Zensur war aber nicht nachzuweisen. Die Montage – Hände bei der Arbeit – erfolgt per Analogie; der Film erinnert somit an vergleichbare Theater- und Film-Experimente des italienischen Futurismus.

Nach dem gleichen Montageprinzip entstand 1929 der von den Zeitgenossen fast überschwänglich rezipierte Kurzfilm *Wasser und Wogen. Ein Querschnittsfilm*: „...traumhaft schöne Bilder von dem Wasser in seiner vielgestaltigen Tätigkeit; mit dichterischer Grazie versteht es hier die Bildmontage, die urewige Melodie des kreisenden Wassers bildhaft zu interpretieren."[10] Das stand im Film-Kurier, und die Licht-Bild-Bühne schrieb, „dass die Filme von Blum in ihrer psychologisch bis ins letzte fein durchdachten und erfühlten Montage, ihrem ungemein feinfühlig nuancierten Rhythmus, ihrem eindrucksvollen Wechsel zwischen sich steigerndem und verebbendem Tempo Musterbeispiele dafür sind, was der Film sein kann, wenn wissenschaftlich fundierte Montageprinzipien und – künstlerische Phantasie sich vereinen. Kaum je sah man Kinobesucher vor einem Kulturfilm mit so gespannter Aufmerksamkeit sitzen und so hingerissen applaudieren wie etwa vor diesem Kreislauf des Wassers. Hier sind in der Tat Vorbilder und Anfänge für den Film der Zukunft, aber mit

Tatsachen (D 1930, R: Albrecht Viktor Blum)
Fotos: Marian Stefanowski

der Filmtheorie Moholy-Nagys haben sie herzlich wenig zu tun."[11] Auch in Frankreich wurde dieser Film begeistert aufgenommen: Der Pariser Filmklub „Club de l'écran" bezeichnete *Wasser* als den feinsten Film.[12] Und Jean Prévost schrieb: „Dieses Gedicht gesellt sich zu den wunderbaren Photobüchern wie „Die Welt ist schön", die zur Zeit auf der anderen Rheinseite sehr beliebt sind." Vom Rhythmus dieses poetischen Films war er allerdings nicht so überzeugt; er charakterisierte ihn als eher bedeutungsarm und uneinheitlich („discontinuité un peu vide").[13]

1929 scheiterte Albrecht Viktor Blum bei dem Versuch, zum Spielfilm zu wechseln: Die Regie von *Jenseits der Straße* (Produktion: Prometheus) mußte er nach einer Erkrankung an Leo Mittler abtreten; die Außenaufnahmen in Holland konnte er noch abschließen.

Das Drehbuch zu *Jenseits der Straße* beruht auf dem oben angeführten Konzept der „Gruppe junger Schauspieler" – ein Tatsachenfilm, der von einer Zeitungsnotiz ausgeht. Blum konnte später nur noch Restmaterial oder am Rande der Dreharbeiten entstandene Dokumentaraufnahmen zusammenstellen. Erhalten sind aus dieser Folge von fünf kurzen Vorprogrammfilmen zu Rotterdam nur zwei, allein *Holländische Reise* (1930) ist auch vorführbar: gut gesehene Einstellungen aus Rotterdam und Amsterdam, zum Teil mit dem Hauptdarsteller aus *Jenseits der Straße*. Die Montage allerdings ist eher uninspiriert.

Im Schatten der Weltstadt (1930) kontrastiert den wohlhabenden Berliner Westen mit der Wirklichkeit des Berliner Ostens und bringt seltene Bilder des sozialen Elends: graue Hinterhöfe, von harter Arbeit ausgelaugte Gesichter und, in dunklen Ecken, die Ärmsten der Armen. Der unverbindliche Schluss – „Unermüdlich dröhnt der Rhythmus der Arbeit" – entschärft allerdings die soziale Anklage und huldigt einem Arbeitsethos, das seltsam unpolitisch imaginiert wird.

Im Schatten der Maschine. Ein Montagefilm.
P: Filmkartell-Weltfilm, Berlin / Verleih: Weltfilm GmbH / Regie, Montage: Albrecht Viktor Blum und Leo Lania / Zensur: 8.11.1928, B 20743, Jf., 35mm, s/w, stumm, 2 Akte, 494 m / Anerkennung als künstlerisch: 12.11.1928, K 629,28
Uraufführung: 9.11.1928, Berlin (Tauentzien-Palast, Veranstaltung des Volksfilmverbandes, im Vorprogramm zu *Das Dokument von Shanghai*)
Kopie: 35mm, s/w, stumm, 488 m

Hände. Eine Studie.
Regie, Montage: Albrecht Viktor Blum, vermutlich um 1928 / Keine Zensur nachweisbar.
Kopie: 35mm, s/w, stumm, 231 m

Wasser und Wogen. Ein Querschnittsfilm. [Früherer Titel: Kreislauf des Wassers.]
P: Filmkartell-Weltfilm, Berlin / Verleih: Weltfilm GmbH / Regie, Montage: Albrecht Viktor Blum / Zensur: 14.2.1929, B 21976, Jf., 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 328 m / Anerkennung als künstlerisch und volksbildend am 4.4.1929, K und V 731,29

Uraufführung: vor dem 19.3.1929, München (Rathauslichtspiele, im Rahmen eines Vortrags von László Moholy-Nagy zum Thema „Der Film der Zukunft") / Weitere Aufführung: 24.(?) 5.1929, Berlin (Terra-Lichtspiele Mozartsaal, im Vorprogramm zu *Der Spion von Odessa*)
Kopie: 35mm, s/w, stumm, 225 m (Fragment)
Anmerkungen: Die Titeländerung erfolgte am 7.6.1929. – Die von „Weltfilm" verliehene Kopie war ausweislich der Verleihliste nur 308 m lang. – Ende 1929 wurde der Film in Frankreich unter dem Titel *L'eau* über die Avantgarde-Firma „Studio-Film" verliehen.

Holländische Reise. Ein Filmbericht.

P: Prometheus Film-Verleih und Vertriebs GmbH, Berlin / Verleih: Prometheus Film / Regie: Albrecht Viktor Blum / Kamera: Friedl Behn-Grund / Musik: Georg Fiebiger / Zensur: 26.9. 1930, B 26955, Jf., 35mm, s/w, Tonfilm, 1 Akt, 212 m
Kopie: 35mm, s/w, stumm, 260 m
Anmerkung: Nur als stumme Kopie überliefert.

Tatsachen.

P: Filmkartell-Weltfilm, Berlin / Regie, Montage: Albrecht Viktor Blum / Zensur: 22.2.1930, B 25172, Jf., 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 145 m, nach Ausschnitten: 139,70 m
Kopie: 35mm, s/w, stumm, 181,2 m
Anmerkung: Auch bekannt unter dem Titel *Tatsachen – Das zeigt Euch seit 10 Jahren die AIZ - Werbefilm für die „Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ).* – Es handelt sich um eine erweiterte, 1931 oder später herausgekommene Fassung, die aber nicht neu zensiert wurde. Eine Statistik gegen Ende des Films zeigt die Auflagenentwicklung der AIZ von 1921 bis 1931.

Im Schatten der Weltstadt.

P: Prometheus Film-Verleih und Vertriebs GmbH, Berlin / Regie, Montage: Albrecht Viktor Blum / Zensur: 26.2.1930, B 25240, Jf., 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 328 m
Kopie: 35mm, s/w, stumm, 327 m

Alle Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

---

[1] Bio- und Filmografie in: CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München: edition text + kritik 1984ff. – Vgl. auch: Jeanpaul Goergen: Klarheit und Sachlichkeit der Idee. Montagefilme von Albrecht Viktor Blum. In: film-dienst, Nr. 16, 5.8.1997, S.14f.

[2] Dziga Vertov: Mein Film. In: Die Weltbühne, Nr. 30, 23.7.1929, S.140f.

[3] Thomas Tode und Alexandra Gramatke (Hg.): Dziga Vertov: Tagebücher / Arbeitshefte. Konstanz: UVK Medien 2000, S.24f.

[4] Laut Zensurkarte B 18404 vom 20.3.1928 hatte der Film folgende Credits: „*Zeitbericht – Zeitgesicht* statt einer Wochenschau gezeigt von Ernst Angel, Viktor Blum." (Bundesarchiv-Filmarchiv).

[5] A.V.B. [d.i. Albrecht Viktor Blum]: Über die Aufgaben einer proletarischen Monats-Film-Schau. In: Arbeiterbühne und Film, Juni 1930, H.6, S. 30f, hier S.31.

[6] Junge Schauspieler suchen den Tatsachenfilm. In: Film-Kurier, Nr. 18, 19.1.1929.

[7] Albrecht Viktor Blum: Dokumentarischer und künstlerischer Film. In: Film-Kurier, Sondernummer, 1.6.1929.

[8] Ebenda.

[9] Zensurkarte B 31004 vom 6.2.1932 (Bundesarchiv-Filmarchiv). Blum zeichnete bei diesem Film für Regie und Kamera verantwortlich.

[10] A.F. Stenzel: Die Zukunft des Films. In: Film-Kurier, Nr. 68, 19.3.1929.

[11] h.s.: Der Film der Zukunft. In: Licht-Bild-Bühne, Nr. 70, 23.3.1929, S.20.

[12] Internationale Lehrfilmschau, Rom, 2. Jg., Nr. 2, Februar 1930, S.230.

[13] Jean Prévost: Le Cinéma. In: La Nouvelle Revue Française, August 1929, S.283ff. Kritik eines Filmprogramms im „Studio 28"; gezeigt wurden ferner *Un Chien Andalou* von Luis Buñuel und *Gratte-Ciel* (*Skyscraper Symphony*) von Robert Florey.

Bildschnitt (1928)

von Viktor Blum

Der Bildschneider hat dieselbe Aufgabe wie der schöpferische Humorist: die Langeweile zu bekämpfen. Jeder, der im Kino schon einmal eingeschlafen ist, weiß also, wie wichtig und verantwortungsvoll diese Funktion ist. Aber es wäre ungerecht, für jeden Schlummer im Kino dem Bildschneider böse oder dankbar zu sein, umso ungerechter als er bei einem großen Teil der laufenden Filme gar keine selbständige Arbeitsmöglichkeiten hatte, oder, wie es allzuoft in unserer heimischen Industrie der Fall ist, vom Regisseur des Films selbst ersetzt wird. Dieser aber hat selten genug die Fähigkeit zur objektiven Betrachtung seiner Produktion, weil der Aufwand an Arbeit, die Mühe und Not während derselben, sowie die Überwindung ungezählter Hindernisse und die Tücke der Mechanik ihn mit einer Anzahl von Aufnahmen allzusehr menschlich verbinden. Dabei kommt eine Anhäufung von entbehrlichem Bildmaterial zustande, die den Fluss der filmischen Erzählung hemmt.

Um eine Erklärung für die praktische Arbeit des Bildschneiders zu geben: Von einem Meter Film, der beispielsweise mit 2000 Metern vor dem Publikum erscheint, werden 6000 bis 20000 Meter gedreht. Aus diesen Gesamtmetern eine Auswahl von verschiedenen Gesichtspunkten zu treffen, und diese ausgewählten Teile organisch so zu binden, dass aus dem photographischen „Nebeneinander" der Aufnahmen ein „Gegeneinander" und – worauf es im Wesentlichen ankommt: ein „Ineinander" der Bildfolge entsteht, das ist die oft schwierige Aufgabe des Bildschnitts.

Die Gesamtmeter des Films vor dem Bildschnitt verhalten sich zu denen nach der Auswahl und Zusammensetzung wie der Stoff, der zu einem Kleide bestimmt ist, zu dem fertigen Kleide selbst. Der Bildschneider wird deshalb auch in Amerika in richtiger Beurteilung seiner Funktion „Cutter" (Zuschneider) genannt. Welche Rolle dieser amerikanische Cutter spielt, beweist der für diese Produktion gültige Maßstab: die Bezahlung. Der hervorragende Cutter wird in Amerika ebenso hoch bezahlt wie der hervorragende Regisseur selbst.

Die größte Rolle aber spielt der Bildschnitt in der russischen Produktion. Die Russen haben uns zum erstenmal die Bedeutung der Folge von Ruhe und Bewegung in der Bilderzählung gezeigt, die Wechselwirkung von Dynamik und Statik, die unabhängig von der Dramatik des Films ist und nur letzten Endes den dramatischen Atem der Handlung zu beschleunigen bestimmt ist. Dort wird die Dynamik zum Einatmen – die Statik zum Ausatmen... dazwischen kann eine Atemlosigkeit der Erschütterung liegen.

Der Film *Im Schatten der Maschine* hat sich diesen russischen Bildschnitt zur Vorbild genommen.

(Film und Volk. Jg. 2, H. 2, Dezember 1928/Januar 1929, S. 9. Reprint. Köln: Verlag Gaehme, Henke 1975)

Die Angst vor dem Dokumentarischen

Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins (D 1925, R: Adolf Trotz)

FilmDokument 33, Kino Arsenal, 23. Februar 2001

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin, dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, der Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung, Wiesbaden und der Transit Film, München

Einführung: Jeanpaul Goergen

Nach langem Bemühen ist *Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins* wieder auf der Leinwand zu sehen. Der etwa 83 Minuten lange Film der Ufa-Kulturabteilung von 1925 ist ein wichtiges Filmdokument, um die Herausbildung des abendfüllenden Städtefilms und der Stadtsinfonien der späten zwanziger Jahre besser zu verstehen.

Der erste längere Film über Berlin entstand bereits 1922: *Berlins Entwicklung. Bilder vom Werdegang einer Weltstadt* (R: Willy Achsel, 663 m). Auch dieser Film wurde von der Kulturabteilung der Ufa hergestellt, allerdings nicht für eine Kinoauswertung, sondern als Lehrfilm für Schulen und sonstige Bildungszwecke. Sehr um klare Informationen und Allgemeinverständlichkeit bemüht, arbeitete er vorwiegend mit Kartentricks, um an Hand von Stadtplänen die Entwicklung Berlins von der Blockhütte zur modernen Großindustrie zu visualisieren. Es ist anzunehmen, dass dieser Film mit einem Begleitvortrag ausgeliefert wurde.

1925 hatte die Kulturabteilung der Ufa aber ein anderes Publikum im Visier: den gewöhnlichen Kinobesucher. Jetzt ging es ihr um die unterhaltende Be-

lehrung bzw. belehrende Unterhaltung eines breiten Publikums, auch um Werbung für Berlin im In- und Ausland.

Die Stadt der Millionen war der erste Versuch, einen abendfüllenden Kulturfilm über Berlin zu drehen. Der Städtefilm der frühen zwanziger Jahre ist kaum erforscht – wir wissen eigentlich nur, dass es ihn gegeben hat, und zwar massenhaft. Ein zeitgenössischer Beobachter klagte gar über eine Stadtfilmseuche und meinte damit die schnell und billig hergestellten Städtefilme als lukratives Filmgeschäft.[1] An welchen Vorbildern konnte der Regisseur Adolf Trotz sich also orientieren? Er entschied sich für eine Betrachtungsweise nach dem Muster Alt/Neu, dem viele Berlin-Bildbände, auch Berlin-Beschreibungen, folgen: Altes Berlin/Neues Berlin, Berlin-Mitte/der neue Westen, das moderne Berlin/das alte Berlin oder auch das Gegensatzpaar Urbanität/Natur, mit der Gegenüberstellung der Hinterhöfe der Mietskasernen mit den Parks und Berlins Seenlandschaft.

Adolf Trotz geht aber noch einen Schritt weiter und baut „lebende Bilder", stellt das alte Berlin als Kostümfilm nach. Der starke Einsatz von Spielfilm-Elementen mutet in einem Film, den wir uns heute mit der Erwartungshaltung ansehen, einen Dokumentarfilm gezeigt zu bekommen, befremdlich an. Tatsächlich gehörten aber Spielszenen zum Standard zumindest der aufwändigeren Ufa-Kulturfilme der zwanziger Jahre. Auch durch seine Uneinheitlichkeit in der Stil-Vielfalt war *Die Stadt der Millionen* ein typischer Ufa-Kulturfilm: dokumentarische Elemente, fast immer auch Spielszenen, graphische Darstellungen (Kartentricks) und sonstige Zeichentrickelemente sowie Trickaufnahmen aller Art (Zeitraffer, Zeitlupe, Mehrfachbelichtungen usw.) waren die Zutaten, aus denen die Ufa ihre großen Kulturfilme montierte. So bot die Kulturabteilung auch bei *Die Stadt der Millionen* alles auf, was gut und teuer war: neben den zahlreichen Spielszenen insbesondere die ganze Palette der Trickaufnahmen von Mehrfachüberblendungen bis Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen.

Die Akttitel von *Die Stadt der Millionen* lassen einen Städtefilm vermuten, der tatsächlich wichtige Topoi der Großstadt aufgreifen will: „Quer durch Berlin", „Berlin bei Nacht", „Des Tages Arbeit", „Der Sonntag des Berliners".[2] Modern in der Tat die erste Szene, mit langen Luftaufnahmen – eine Seltenheit damals – vom Berliner Westen und der historischen Stadtmitte. Dann: eine inszenierte Stadtrundfahrt (mit Berliner Original und humorigen Einlagen), das erprobte und standardisierte dramaturgische Mittel, um die Stationendramaturgie eines Städtefilm aufzulockern.

Gleich bei der ersten Station wird aber ein Ton angeschlagen, auf den Adolf Trotz im folgenden immer wieder zurückgreifen wird. Zum Brandenburger Tor und einer seltenen Teleobjektiv-Aufnahme der Quadriga setzt er den Titel: „Der Siegeswagen, nach 7jährigem ‚Aufenthalt' in Paris, 1814 von Blücher wieder zurückgebracht...." Dann: Die Straße Unter den Linden. „Von diesem

historischen Eckfenster aus grüßte der alte Kaiser die mittags aufziehende Wache." Und ein Schauspieler in der Gestalt von Wilhelm I. zieht die Vorhänge zur Seite, die Wache marschiert auf, Volk jubelt dem Kaiser zu. In bunter Folge dann: Schloss, Museumsinsel, Dom, Staatstheater, Straßenverkehr, das Schild „Friedrichstraße".

Unmittelbar darauf folgt eine Szene, die, leicht abgewandelt, auch in Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) auftaucht: Ein Vorhang wird zur Seite gezogen, und wir blicken aus einem Kaffeehaus auf den Bürgersteig, sehen die Beine einer jungen Frau, die auf- und ab trippelt (die Friedrichstraße war nicht nur das Zentrum der Filmindustrie, sondern auch der Straßenprostitution), ein Mann kommt hinzu - und ganz schnell fällt der Vorhang. (Abb. S.14)

So finden sich in der Eingangssequenz bereits alle Momente wieder, die diesen Film prägen, ohne ihm aber eine durchgängige Struktur zu verleihen: modernste Aufnahmeverfahren (Luftaufnahmen, Teleobjektiv), tradierte Städtefilm-Dramaturgie (Stadtrundfahrt), die Beschwörung von Berlins glorreicher Vergangenheit (Blücher, Wilhelm I., Aufzug des Wachregiments), auf Zwischentiteln erklärte „vues" der wichtigsten Sehenswürdigkeiten, Volkstümliches und Zille-Figuren (ein sehr dicker Tourist, der nur mit Mühe in einen Bus einsteigen kann; ein anderer Tourist, der lieber mit seiner Nachbarin flirtet als die Sehenswürdigkeiten zu betrachten), die ständige Kontrastierung von dokumentarischen und Spielszenen, aber auch eine Aufnahme, die (mit versteckter Kamera?) wirkliches Leben einfängt.

Einem Droschkenkutscher liegt das moderne Auto-Taxi – durch Doppelbelichtung sichtbar gemacht – schwer im Magen. (Abb. S. 15) Lessing und Mendelssohn verabreden sich im Weinkeller, Wilhelm Raabe zieht an seiner Pfeife, an der Humboldt-Universität hält Fichte seine „Reden an die deutsche Nation": „Noch immer hält der Feind das Land besetzt..." Zwei napoleonische Soldaten auf Wache – aber 1925 denkt man an das Rheinland und Fichte wird ganz aktuell: „... Ihr sollt an Deutschlands Zukunft glauben, An Eures Volkes Auferstehn, Laßt Euren Glauben Euch nicht rauben, Trotz allem, allem, was geschehn!" (Abb. S. 15)

Immer wieder werden dokumentarische Aufnahmen von derartigen Spielszenen durchbrochen, die wesentlich die „gute alte Zeit" beschwören: Einem Hauskonzert im Biedermeier („Wie hatten es unsere Großeltern verstanden, häusliche Gemütlichkeit zu pflegen!") wird eine Radio-Familie gegenübergestellt, die kopfhörerbewehrt ganz locker am Tisch sitzt. Auch der Foxtrott in den Berliner Tanzpalästen wird negativ konnotiert, wenn ein Lebemann seufzt: „Wenn ich endlich wieder einmal einen alten deutschen Walzer tanzen könnte." In einer weiteren Spielszene macht sich der Film über die Republik lustig: der Nachtredakteur einer Tageszeitung hat just die Rede eines Ministers ins Blatt gehoben, als dieser bereits wieder zurückgetreten ist. Auch

Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins (D 1925, R: Adolf Trotz)
Fotos: Marian Stefanowski

dies eine Spielszene: Ein nächtlicher Einbrecher wird auf frischer Tat ertappt: die Ufa belehrt ihre Zuschauer, dass es eine der wichtigsten Aufgaben des Staates sei, den Verbrechern „möglichst energisch ihr dunkles Handwerk zu legen." All diese Inszenierungen legen sich als interpretatorische Folie über die von Eugen Hrich fotografierten dokumentarischen Aufnahmen; ihm gelingen einige bemerkenswerte Einstellungen (Abb. A. 14).

Der 4. Akt „Des Tages Arbeit" setzt mit dem morgendlichen Erwachen der Arbeit ein, um sich dann bei der Aufzählung einiger Betriebe (u.a. des Ufa-Aufnahmegeländes in Tempelhof) und vor allem von städtischen Einrichtungen (Zentralviehhof, Zentralmarkt, Krankenhäuser, Obdachlosenheime, Feuerwehr usw.) zu verzetteln. Der Zwischentitel „...und in dem Rhythmus der Maschinen erbraust die gewaltige Symphonie der Arbeit" bleibt Rhetorik und wird an keiner Stelle durch die Filmbilder, geschweige denn durch eine entsprechend rhythmisierte Montage visualisiert. Ein Kritiker sprach zurecht vom „Pferdedroschken-Tempo" des Films.[3] Auch dieser Akt kann ohne historischen Rückgriff nicht auskommen: wir sehen den Großen Kurfürsten, wie er die Hugenotten in Berlin willkommen heißt.

Zwischentitel wie „Die groß angelegte soziale Fürsorge hat Musteranstalten der öffentlichen Gesundheitspflege geschaffen" lassen vermuten, dass die Stadt Berlin der Auftraggeber dieses Films war. Dazu passt, dass im letzten Akt schließlich der damalige Oberbürgermeister Böß als „der unermüdliche Vorkämpfer für die Ertüchtigung der Jugend" vorgestellt wird. Und es ist gewiss auch kein Zufall, dass zu Beginn des Films die Berliner Filiale der „Hamburg-Amerika-Linie" in zwei aufeinanderfolgenden Einstellungen überdeutlich ins Bild gerückt wird.

Der letzte Akt handelt vom „Sonntag des Berliners" und zeigt die Berliner Seenlandschaft, erneut durchsetzt mit Spielszenen eines Kleinbürgerausflugs in Grüne sowie einer fidelen Herrenpartie am Himmelfahrtstag – offenbar wurde hier versucht, „Zille-Milieu" darzustellen. Tatsächlich wurde *Die Stadt der Millionen* von der Ufa als „Zille-Film" vermarktet, mit einem von Heinrich Zille gezeichneten Plakat, auf dem seine typischen Milieu-Figuren das Rote Rathaus umtanzen.[4] Zu guter Letzt lässt die Ufa noch Friedrich den Großen auf den Treppen von Sanssouci auftreten.[5]

Der Film schließt mit einem patriotischen Ausblick, der mit symbolischen Bildern und Zwischentiteln gekonnt zugespitzt wurde. Diese Schluss-Sequenz beginnt mit Aufnahmen des Reichstags („das größte Symbol des geeinigten Deutschlands") und des Bismarck-Denkmals („...das Denkmal des Schöpfers der deutschen Einheit"). Es folgen Wochenschau-Aufnahmen von Friedrich Ebert (bei der Verfassungsfeier am 11. August 1924) und Paul von Hindenburg (als neuer Reichspräsident 1925). Die weitere Montage: „Unter der Pikkelhaube, in Zeiten der Größe..." (Paradeaufmarsch eines wilhelminischen Reiterregiments) – „...unter dem Stahlhelm, in Zeiten der Not..." (Infanterie-

Aufzug, bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs?) – „...unerschütterlich bleibt der Glaube an Deutschlands Zukunft..." (jubelnde Menschenmenge) – „...der Wille zur Arbeit..." (zwei Schmiede am Amboss) – „...der Wille zur Tat." (drei Einstellungen eines Zeppelin, darunter eine, die das Luftschiff über dem Reichstag zeigt und so beide Symbole miteinander verklammert).

Die „kitschigsten Reminiszenzen" werden nicht nur von Heinz Pol in der Vossischen Zeitung kritisiert: „Aber die Spekulation ist verfehlt: glücklicherweise hat das Berliner Kinopublikum nun endlich von Filmen mit sogenanntem ‚nationalen Einschlag' genug, und so rührt sich dieses Mal keine Hand. Die ‚Ufa' soll sich nicht wundern, wenn das Ausland bei der Vorführung dieses Films, der für die Hauptstadt des Deutschen Reiches werben soll, seinem Unmut über Taktlosigkeiten etwas deutlichen Ausdruck gibt."[6] Und der Film-Kurier fragte: „Ist es notwendig, in einen Film dieser Art Szenen anzubringen, wie die Gegenüberstellung der Militärmacht von einst und jetzt? Das Lichtspieltheater ist nicht der Ort, zum Paukboden für den Kampf politischer Leidenschaften zu dienen, die durch solche Gegenüberstellungen leicht angefacht werden können. Also in Zukunft weg mit solchen politischen Apercus."[7]

Gezeigt werden sollte „Berlin, wie es wirklich ist."[8] Ansätze, sich dieser Wirklichkeit zu nähern, werden aber im Film selbst immer wieder ausgebremst. Es ging der Ufa in diesem Großfilm letzten Endes um die Bändigung der Moderne durch ihre Anbindung an die tradierten Werte der Vormoderne und des Kaiserreichs. „Im ganzen aber ist die Weltstadt durch das Auge eines Idyllikers gesehen, der sich im Berlin der Väter wohler als in dem von heute fühlt."[9]

Mit seiner Angst vor dem Dokumentarischen ist *Die Stadt der Millionen* typisch für den Stil der Ufa-Kulturfilmabteilung, typisch für den Kulturfilm generell, der nicht soziale Wirklichkeit einfangen und bewerten wollte, sondern unverfängliche, populär gehaltene Belehrung anstrebte, einzig darauf ausgerichtet, die Anerkennung als Lehrfilm zu bekommen: Die Kinobesitzer verlangten diese prädikatisierte Kulturfilme für ihr Beiprogramm, da sie ihnen, ab Mitte 1926, eine Ermäßigung der Lustbarkeitssteuer einbrachten.

Die *Stadt der Millionen* könnte man auch als *Metropolis* der Ufa-Kulturabteilung bezeichnen. Dies gilt sowohl für die stilistische Unentschiedenheit als auch für die Versöhnungsmetaphorik beider Filme: hier die Betonung der deutschen Einheit, dort der Ausgleich der Klassen per Handschlag. Beide Filme schließlich erarbeiten sich zeitgleich – mit unterschiedlichen Mitteln – das Thema Großstadt. Eine lustige Zeichentrick-Einlage im ersten Akt von *Die Stadt der Millionen* über Berlin „im Jahre 2000" zitiert zudem die Monumentalbauten von *Metropolis:* ein Insider-Scherz der Ufa-Kulturabteilung, aber auch ein Hinweis darauf, dass sich die Mannschaft um Adolf Trotz der Parallelen zwischen beiden Filmen bewusst war.

Walter Ruttmann wird *Die Stadt der Millionen* gekannt haben. Erstmals ist es jetzt möglich, seinen Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* im Kontext seiner Filmgeschichte – also in der Entwicklung des Städtefilms als Genre – zu rezipieren.

Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins.
Produktion: Kulturabteilung der Ufa, Berlin, 1925 / Manuskript: Willy Rath, Emil Endres / Regie: Adolf Trotz / Photographische Leitung: Eugen Hrich / Bauten: Arthur Günther / (Begleit-)Musik komponiert und zusammengestellt von Luiz Brago
Zensur: 28.5.1925, B 10626, 4 Akte, 2021 Meter, Jf.; 25.6.1925, B 10800, 5 Akte, 2027 Meter, Jf.
Uraufführung: 28.5.1925, Berlin (Tauentzien-Palast)
Arbeitstitel: „Die Großstadt"
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 1931 m = 83' bei 20 Bilder/Sekunde

---

[1] Walter Günther: Städtefilme. Berlin 1928 (= Bildwart-Flugschriften, Flugschrift 3).

[2] Laut Zensurkarte B 10800 vom 25.6.1925. Der Zensurentscheid B 10626 vom 28.5.1925 führt den Akttitel „Quer durch Berlin" nicht auf. Beide Zensurkarten befinden sich im Bundesarchiv-Filmarchiv.

[3] K.Gl.: Berlin, wie es nicht aussieht. 1925. Unidentifizierter Zeitungsausschnitt, Bundesarchiv-Filmarchiv.

[4] Kinematograph, Nr. 954, 31.5.1925, Reklamebeilage.

[5] Wilhelm II. kommt allerdings nicht vor.

[6] H. Pol: Schlecht verfilmtes Berlin. Kulturkino ohne Kultur. In: Vossische Zeitung, Nr. 129, 30.5.1925.

[7] M-s.: *Die Stadt der Millionen.* In: Film-Kurier, Nr. 125, 29.5.1925.

[8] *Die Stadt der Millionen.* In: Film-Kurier, Nr. 124, 28.5.1925. In diesem Heft S. 18-20.

[9] Wie Anm. 7.

Die Stadt der Millionen (1925)

Der folgende Text, ganz offensichtlich eine Werbezuschrift der Ufa-Kulturabteilung zur Uraufführung ihres Film *Die Stadt der Millionen*, wurde am 28. Mai 1925 vom Film-Kurier (Nr. 124) veröffentlicht. Wir dokumentieren ihn, mitsamt einigen stilistischen Unebenheiten, als einen frühen konzeptionellen Beitrag zur Schaffung eines Städtefilms. (JpG)

Die Weltstadt im Film als lebender Riesenorganismus ist ein Filmvorwurf, der sich nicht lediglich mit selbst der besten Bildfolge von verkehrsreichen Straßen und Plätzen, staatlichen und kommunalen Monumentalbauten, von Häuserreihen und Parkgeländen, Bahnhöfen, Hafen- und Industrieanlagen sowie der allbekannten Wahrzeichen bewältigen lässt. Der reinen Bildfolge muss sich ein Erkennen auch der Lebensbedingungen und Ziele der Weltstadt, ein ahnendes Verstehen ihrer Seele zugesellen und in prägnanten Bildern aus-

drücken. Vereinigen sich doch in einem solchen Film vier Millionen Menschen grundverschieden im Denken und Fühlen in einem Ganzen, das aus einem Guss geschaffen sein muss.

Das alles hat Regisseur Ludwig [recte: Adolf] Trotz von der Kulturabteilung der Ufa unter unsagbaren Schwierigkeiten geformt und festgehalten in dem neuen Ufa-Kulturfilm *Die Stadt der Millionen*.

Schon beim Manuskript benötigten stetig wachsendes Gesamtmaterial, sowie unzählige Einzelcharakteristiken von Stadtbild und -leben ganz neue Wege zur Bewältigung der anfangs unlösbar scheinenden Aufgabe; denn die gewohnte Praxis des Stadtfilms versagte völlig. Ein Durchflechten der Bildfolge mit einer Spielhandlung brachte auch keine Förderung. So schälte in der Kulturabteilung der Ufa sich aus langwierigem und mühseligem Experimentieren die einzig mögliche Kulturfilmbasis heraus. Berlin musste sich durch sich selbst offenbaren.

Die Stadt ists rastloser Arbeit und nimmer matten Vorwärtsdrängens in Wirtschaft und Kultur. [sic] Tausend mal tausend Hände sind tagaus tagein, von früh bis spät unermüdlich tätig, in Fabrik und Kontor, Lager und Warenhaus, Laden und Werkstatt. Überall, wo auch der Kurbelkasten hinsieht, im ganzen riesenweiten Bannkreis der Metropole rauchen die Essen, stampfen die Maschinen, surrt der Motor, klappert die Schreibmaschine, klirren die – Kassen. Während im Zentrum Geschäftshäuser und Bureaus die Fabriken überwiegen, haben sich diese vornehmlich im Norden und im Osten zu Fabrikvierteln zusammengeschlossen, die sich wiederum an der Peripherie im Verein von Verwaltungs- und Wohnhausgruppen zu richtigen Mittelstädten auswuchsen.

Auch in ihr kann die Arbeit nicht gänzlich ruhen. Güterzüge rollen heran, Nachrichten aus aller Welt durchsummen die Telegraphen, die Bahnpost sortiert, die Zeitung wird geschrieben, gesetzt und gedruckt. Straßenpflaster, Bahngeleis und Oberleitung wird an den verkehrsreichsten Stellen ausgebessert und erneuert. In Gas-, Wasser- und Elektrizitätswerken läuft der Betrieb, wenn auch eingeschränkt, weiter. Die Feuerwehr ist des Anrufs gewärtig. Polizei- und Wachtdienst sind auf dem Posten, wie auch – Spanner, Knacker, Fassadenkletterer und Überfallkommando. Bis in die späten Morgenstunden, wenn die ersten Stadtbahnzüge die Arbeitermassen wieder zur Stadt rollen.

Da flutet die gewaltige Welle des Großstadtverkehrs herein. Menschenströme ergießen sich aus Bahnhöfen, quellen aus den Untergrundtreppen; Straßenbahn und Omnibus werfen immer neue Scharen in den Strudel. Die Bürgersteige sind schwarz voll Menschen und unzählige Autos rasen über den Asphalt. Tagsüber wird dieses Gewimmel nicht viel lichter. Wohl ebbt es etwas ab, doch nur, um sich stoßweise noch toller zu verdichten und zu verquirlen. Verkehrsturm und Verkehrsschupo bieten dem Berliner an den Zentren dieses Tohuwabohus den einzigen Schutz für Leib und Leben.

Der Riesenapparat mit seinen vieltausend Händen auf Güterbahnhof und Hafenquai und der Zentralmarkthalle, im Schlachtviehhof usw., alles das lebt in diesem Film. Er führt uns weiterhin zu immer neuen Entdeckungen und angenehmen Überraschungen, zeigt Berlin als die bestgepflegte und hygienischste Kommune, die Fremdenstadt par Exzellence und als – den größten Binnenhafen, nicht nur Deutschlands, sondern ganz Europas, der sogar in absehbarer Zeit durch den Großschiffahrtsweg zum Seehafen von Rang aufrükken wird. In überaus interessanten Bildern sieht man die Tätigkeit der städtischen Kranken-, Siechen-, Irren-, ganz besonders aber der Jugend- und Kinderpflege, die mit ihren zahllosen erstklassigen Institutionen als fast einzigartig in der ganzen Welt gilt. Der Magistrat wird als der größte Rittergutsbesitzer in Deutschland vorgestellt, dessen hohe Bodenkulturen einen beträchtlichen Teil des großen Gemüsebedarfs Berlins decken. Wundervolle Aufnahmen lassen die herrliche Umgebung in immer neuen Schönheiten erstehen. Potsdam, die Wiege besten Preußentums, Sanssouci, des großen Königs Schöpfung, und die Pfaueninsel, das Paradies der Mark usw.. Humorvoll und im Grunde genommen naiv und bescheiden enthüllt sich das Sonntagsvergnügen des richtigen Berliners.

Mit immer noch mehr „Reklamelichtern und Flammenschriften" empfangen ihn das Häusermeer, die Theater, die Kaffees, Tanzpaläste, Lichtspieltheater usw..

Das „schöne Berlin", von Ignoranten so oft verleugnet, offenbart seine fast unbekannten Bauwerke, Denkmäler und Anlagen von anno dazumal bis zum heutigen Tage. Alte längst begrabene Zeiten schlagen die Augen auf und wandern in den würdigsten und markantesten Vertretern ihres Geistes, in Humboldt, Raabe, A.T. Hoffmann [sic] und vielen anderen am Auge des Zuschauers vorüber. Fridericus Rex mit Biche, seiner vierbeinigen Vertrauten, auf den Terrassen von Sanssouci.

Der greise Kaiser Wilhelm I. grüßt sein Volk beim Aufziehen der Schlosswache vom historischen Eckfenster aus.

Die Entwicklung Berlins vom Fischerdorf bis zur Weltmetropole schildert Bilderreihe nach Bilderreihe. Mit allen möglichen und fast unmöglich erscheinenden Kunstmitteln, Griffen und Kniffen, mit Tele-Objektiv, Überblenden, Übereinanderkopieren usw., hat er ein lebenpulsierendes Bild ohnegleichen geschaffen. Es zeigt dem Spreeathener, den Deutschen, der Welt, Berlin, wie es wirklich ist: Berlin, die Stadt der Millionen.

Dresdner Lehrjahre

Eine kleine Königstragödie (D 1935) und andere frühe Dokumentar- und Werbefilme von Richard Groschopp

FilmDokument 34, Kino Arsenal, 30. März 2001

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

Einführung: Ralf Forster

Am 8. Juli 1996 stirbt der Regisseur Richard Groschopp, neunzigjährig, in Kleinmachnow bei Berlin. Bleibende Spuren hat er vor allem in der DEFA-Geschichte hinterlassen; seine Spielfilme *Ware für Katalonien* (1959) und vor allem *Die Glatzkopfbande* (1963) gelten als die wenigen Beispiele gelungener Kriminalfilme in der DDR. Das Western-Genre konnte Groschopp ebenso qualitätsvoll bedienen (*Chingachgock – Die große Schlange*, 1967) wie die Filmkomödie (*Modell Bianka*, 1951). Von 1953 bis 1958 arbeitete er – zunächst federführend – an einem ungewöhnlichen DEFA-Projekt mit: der satirischen Kurzfilmproduktion unter dem Markenzeichen „Das Stacheltier".

Richard Groschopp beherrschte die unterschiedlichsten Spiel- und auch Dokumentarfilmtechniken, das filmische Handwerk hatte er sich selbst beigebracht – als Filmamateur. Ab 1929 drehte er in Dresden, neben seinem Beruf als Konditorgehilfe, in Eigenregie Schmalfilme im Format 9,5mm und 16mm. Nach den internationalen Erfolgen von *Eine kleine Königstragödie* (1935) wurde der größte sächsische Werbe- und Kulturfilmhersteller, die Boehner-Film, auf ihn aufmerksam und verpflichtete ihn zunächst für einen Film über Dresden (*Elbestadt bei Nacht*, 1937). Bis Februar 1945 gehörte Groschopp, nachdem seine Gesellenstücke filmisch überzeugten, zum festen Stamm der Firma.

Für Boehner drehte er dokumentarische Reisewerbefilme meist im Auftrag der HAPAG (*Bommerli fährt ins Mittelmeer*, 1938), aber auch zahlreiche kurze Werbefilme sowie Lehrfilme für die 1935 gegründete Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (*Trajektverkehr Deutschland – Schweden*, 1938). Ein weiterer Auftraggeber, die Marine-Hauptfilmstelle, verschaffte der Boehner-Film ab 1941 den Status der Kriegswichtigkeit und Richard Groschopp bewahrten diese Produktionen vor dem Fronteinsatz (*Lerne Kriegsschiffe kennen*, 1944).

1946 stellte er sich nach seinem Eintritt in die SED der „demokratischen" Filmproduktion in Dresden zur Verfügung und drehte unzählige Sujets für die DEFA-Wochenschau „Der Augenzeuge", ferner aufklärende und politisch werbende Kurzfilme, etwa für die Abstimmung zur Enteignung der Nazi-Kriegsverbrecher.

Die Aufhellung der frühen Biografie Groschopps verband sich mit dem Gedanken, eng eingegrenzte Beispiele der vermeintlich unpolitischen und eher sachbezogenen Kultur- und Werbefilmproduktion im Nationalsozialismus auf ihre ideologischen Implikationen hin zu befragen. Brisanz erhält dieser personenbezogene Zugang gerade deshalb, weil Richard Groschopp stets versicherte, kein Nazi gewesen zu sein und diese Aussage durch antifaschistische Positionen in seinen Filmen nach 1945 einerseits, aber auch mit seinem politischen Engagement in der DDR andererseits zu stützen suchte.

Richard Groschopp hat einen möglichen ideologischen Gehalt seiner Filme vor 1945 nie thematisiert, sie vielmehr als neutrale Dokumentarfilme mit Spielhandlung beschrieben und auf technische Details abgehoben.[1] Dass seine Filme bis 1945 gänzlich unpolitischer Natur waren, konnte das Programm aber nicht bestätigen.

Deutlich wird dies vor allem an den Tourismuswerbefilmen *Karlsbader Reise* (1940) und *Kleine Elsaßfahrt* (1943), die beide eine dezente Zustimmung für das deutsche Expansionsstreben intendieren. In *Karlsbader Reise* unternehmen die beiden Schauspieler Liselotte Schaak und Erik Ode (bekannt durch seine 97 Kriminalfolgen als „Kommissar") eine Reise auf Goethes Spuren von Weimar nach Karlsbad mit einem KdF-Wagen (Volkswagen) der Nullserie. Während der beschwingten Autofahrt in die im Ergebnis des Münchner Abkommens Anfang Oktober 1938 von Deutschland besetzten tschechischen Gebiete (Frantiskovy Lázne, Cheb und Karlovy Vary) zitieren die Reisenden ständig aus Goethes „Karlsbader Reise" und heben auf die geschichtliche Normalität eines solchen Ausfluges (natürlich ohne Grenzschranken) ab. Cheb (Eger) wird als „alte Reichsstadt (...) von Kaiser Barbarossa erbaut" bezeichnet, die jüngste Geschichte dagegen verschwiegen, stattdessen an einer sauberen deutschen Shell-Niederlassung getankt (die deutsche Tochter der Shell, die Rhenania-Ossag, finanzierte den Film mit). Der zweite Weltkrieg brachte eine Ausrichtung der Volkswagen-Produktion auf den militärischen Sektor (Kübelwagen-Herstellung) mit sich. *Karlsbader Reise* wurde von der Realität eingeholt; der Film erinnerte jetzt an nicht mehr einlösbare Versprechen der Nationalsozialisten. Nach Ablauf der Zulassungsgültigkeit zum 31.12.1943 wurde er nicht mehr zu einer Neu-Zensur eingereicht.

1943 greift auch der Agfacolor-Farbfilm *Kleine Elsaßfahrt* auf Goethe zurück. Um die Annektion des Elsasses im Juni 1940 als historische Kontinuität darzustellen, blendet der Film zu Beginn folgenden Vers ein: „Auf den Höhen... wiederholt sich dem Auge das herrliche Elsass, immer dasselbe und immer neu. – Deutsche Kultur und deutsche Sitten überwiegen, und keine der französischen Superstitionen wird jemals dort tiefe Wurzeln schlagen (Goethe im Jahre 1820)."

Wie die *Karlsbader Reise* zeigt auch dieser eine touristische Autofahrt durch Städte und Landschaften, hier allerdings ohne Off-Kommentar. Vorgestellt

werden friedliche Sommerlandschaften, dörfliche Idyllen, alte Bauten in alten Städten, Handarbeit und Bewohner in sauberen Trachten. Groschopp arbeitet mit der nationalsozialistischen Kulturfilmtypologie, die Modernität zunehmend (insbesondere in Agfacolor-Filmen) aussparte und dafür behagliche Bilder „deutscher Heimat" produzierte.

Kleine Elsaßfahrt verweist aber auch auf erste Auswirkungen des Krieges: die Hauptdarstellerin, eine junge Frau, fährt allein, ohne männliche Begleitung durchs Elsass, allerdings noch im eigenen Pkw – nicht im KdF-Wagen! Bemerkenswert, dass sie sich 1943 diese „Traumreise" noch erlauben kann, und – vielleicht nicht ganz unwichtig – auch ein Film über eine finanziell unabhängige und selbständige Frau. Offenbar wurde auch der teure Farbfilm von der Wirklichkeit eingeholt. 1943 sollte die deutsche Bevölkerung nicht mehr an friedliche Urlaubswelten erinnert werden – und so erhielt der Film nur für interne Veranstaltungen der Werbeorganisation der Reichsbahn RDV (Reichsbahnzentrale für den deutschen Reiseverkehr) eine Zulassung. Aber warum wurde der Film 1942 noch in Auftrag gegeben? Wurde er etwa für die Zeit nach dem „Endsieg" konzipiert und hergestellt?

Einen starken Kontrast zur glatten und künstlichen Agfacolor-Ästhetik bringt der 16mm-Werkfilm *Wir Mädels von Arwa* (1940, schwarz/weiß, stumm). Viel authentischer als in einem durchgestalteten Kulturfilm erscheint das hier dokumentierte Internatsleben der Mädchen in Auerbach/Voigtland – nicht nur wegen der fehlenden Tonebene: Kommentar und Musik können hier den Bildern keine Bedeutungen aufzwingen.

Natürlich enthält auch dieser Film inszenierte Passagen, die Mädchen bewegen sich oft auf Kommando an der Kamera vorbei (z.B. beim Einrücken vom Frühsport). Und sie sucht aus, was zu einem Internatsleben im „Dritten Reich" gehören sollte, wie ein Wandspruch von Hitler („Wollen wir als Gemeinschaft bestehen, dann müssen wir das Trennende überwinden") oder ein akkurat geführtes Anschlagbrett mit einer „Einteilung zum Kehr- und Korridordienst". Vermögen sich in solchen Räumen Menschen anders zu bewegen als auf Kommando? Zwar liegt auch diesem „Dokumentarfilm" eine Auswahl von Motiven zugrunde, doch bleibt die Kulisse real, konnte für diesen Film kaum verändert werden – das Hitlerzitat im Speiseraum, das Nähzimmer, die Lernküche, der Werkbus – in dem die Mädchen am Wochenende die Heimfahrt antraten.

Auch dieser Film lässt Fragen offen, z.B. warum wurde er überhaupt bestellt? Zugelassen nur für interne Vorführungen „vor Angehörigen der Betriebsgemeinschaft Arwa-Werke" (Zensurkarte), enthält er noch eine längere, produktwerbende Sequenz: Mädchenhände halten die Arwa-Strümpfe groß in die Kamera und zum Schluss wird die Unternehmensadresse – wie in Werbefilmen üblich – eingeblendet. Ein Berufswerbefilm? Ein Film, der den Eltern der Lehrlinge das Internatsleben vorstellen sollte? Ein Messefilm, dem die Zu-

lassung für öffentliche Aufführungen versagt blieb? Parallel zu *Wir Mädels von Arwa* stellte Richard Groschopp einen zweiten, nicht überlieferten Auftragsfilm für die Auerbacher Strumpffabrik A. Robert Wieland her: *Wir von der Strumpfwirkerei* (Zensur: 26.10.1940, Prüfnummer: B 54432, 16mm, 227 m) über den Tagesablauf der ebenfalls in einem Wohnheim untergebrachten männlichen Lehrlinge des Betriebes.

Von frischer Virtuosität präsentieren sich dagegen Groschopps Filme vor 1939. Sie sind geprägt von der erzählenden Kamera des Noch-Filmamateurs, von intelligenten Bildmontagen und tricktechnischen Meisterstücken, dabei sachlich und nicht ideologiebehaftet. Der „tragische Trickfilmversuch"[2] *Eine kleine Königstragödie* stellt Schachfiguren als menschliche Charaktere dar und abstrahiert die gewöhnliche Schachpartie zum Modellfall eines Krieges mit Siegern und Besiegten. Vor allem der kluge Wechsel von Totalen und extremen Nahaufnahmen bringt diesen „einfachen" Film zur Wirkung, schafft eine Identifikationsmöglichkeit mit den Figuren und ist gleichzeitig weit genug von ihnen entfernt, um die kunstvollen Bilder nicht als Trauerspiel erstarren zu lassen. Leider ist diese Mischung aus Puppenanimation und Sachtrick nur in der von Groschopp bei Boehner auf 35mm neugedrehten Version erhalten, die den Kritikern damals „zu nobel, zu ausgeleuchtet, (...) nicht mehr so schlicht wie die erste, schmale und stumme Fassung"[3] erschien. Trotzdem bleibt der Film eines der wenigen erhaltenen Beispiele der in dieser Zeit schon breit gefächerten Amateurfilmbewegung.

Die Gestaltung von *Elbestadt bei Nacht* (1937) besticht in ihrer frischen episodischen Dramaturgie. Der einzige nur aus Nachtaufnahmen bestehende Städtefilm Dresdens vor der Zerstörung am 13./14.2.1945 streift durch die belebten Geschäftsstraßen der Altstadt, fährt vorbei an den hell erleuchteten architektonischen Höhepunkten (Zwinger, Schloss, Schauspielhaus) und verweilt an abendlichen Kunstdarbietungen (Zirkus „Sarrasani", Ausstellung „Garten und Heim", Theateraufführung von „Die Entführung aus dem Serail", Freilichtkonzert im Zwingergarten). Geschickt fügt Groschopp die Szenen aneinander, etwa indem er von der Großaufnahme einer Wunderkerze, die ein Paar auf dem Rummel angezündet hat, zu einer Totalen aufblendet, die das Höhenfeuerwerk anlässlich des hundertsten Jubiläums der Elbeschiffahrt einfängt. Auch tricktechnische Spezialitäten hat *Elbestadt bei Nacht* zu bieten, die für den Zuschauer unsichtbar bleiben sollten: Die mit Flutlichtstrahlern beleuchteten Barockbauten hatte Groschopp als „Einzelbilder von einer Fahrschiene aus aufgenommen. Dabei durften aber innerhalb der Bilder keine Bewegungen stattfinden (Fahnen, Wolken usw.), auch die erleuchtete Rathausuhr musste angehalten werden."[4]

Einmal mehr tritt in *Don Sulforado* (um 1942), einem Werbefilm für das Bayer-Schlafmittel Adalina, die Personalunion von Regie und Kamera positiv hervor, bleibt doch der spanischsprachige Film für den deutschen Kinozu-

schauer heute verständlich, weil Groschopp hier ebenfalls in der Lage war, mit der Kamera zu erzählen. Was für ein Unterschied zum ländlichen Elsass – dort dörfliche Gemütlichkeit, hier die hektische Metropole. Groschopp greift grotesk-komisch die spanische Mentalität auf, übersetzt die Dynamik einer Großstadt in schnelle Schnittfolgen und spart auch Blicke auf moderne Stadträume nicht aus (Hotel mit blinkender Leuchtreklame, Siedlung im Bauhaus-Stil). War dies sein Konzept oder das des Auftraggebers, der Firma Bayer, die eine offene und moderne Produktpräsentation verlangte?

Richard Groschopps sachliche Arbeiten bis 1939 einerseits und seine mit NS-Ideologie angereicherten Filme nach 1939 andererseits lassen sich als persönlichen Kompromiss deuten, in verschärfter gesellschaftlicher Situation sein Handwerk weiter ausüben zu können und sich auf diese Weise vor dem Wehrmachtsdienst und damit vor der Todesgefahr an der Front zu retten.

1946 ist auch Groschopp wieder in der Realität angekommen: Arbeiter und einfache Leute, ausgemergelte Gestalten mit vom Krieg gezeichneten Gesichtern, sind die Hauptdarsteller seines SED-Wahlwerbefilms *Soziologie des Coupés* (1946). Im überfüllten Eisenbahnabteil sitzen aber auch zwei „Schiebertypen", die sich über die Mitreisenden empören und nur darauf bedacht sind, ihre feine Kleidung nicht zu beschmutzen. Die Schaffnerin bereinigt die Situation: sie bedeutet den „Herrschaften", die keine gültigen Fahrkarten vorweisen können, dass sie im falschen Zug sitzen. Schließlich klärt einer der Arbeiter die Zuschauer darüber auf, wohin der „richtige" Zug (der Zeit) fährt, indem er ein Schild umdreht: zum Arbeitseinsatz der SED.

Eine kleine Königstragödie.

Buch, Kamera und Regie: Richard Groschopp / Musik: Fritz Wenneis
Zensur: 14.5.1936, B 42464, 35mm, s/w, Ton, 191 m
Zweitzensur: 18.12.1943, B 59741, 35mm, s/w, Ton, 196 m

Auszeichnungen: 1. Preis = 1. Internationaler Deutscher Amateurfilm-Wettbewerb 1935, 1. Preis = 4. Internationaler Amateurfilm-Wettbewerb 1935 Barcelona, Großer Preis (St. Stefans Pokal) = Ungarischer Internationaler Amateurfilm-Wettbewerb 1935 Budapest

Anmerkung: Die stumme 16mm-Fassung von 1935 wurde offenbar nicht zensiert; sie wird erstmalig Anfang April 1935 in der Filmfachpresse erwähnt (Film-Kurier, Nr. 77, 1.4.1935). Die 35mm-Version drehte Richard Groschopp 1936 bei der Boehner-Film nach, sie wurde aber nicht als Boehner-Film zur Zensur vorgelegt.

Elbestadt bei Nacht. Ein abendlicher Streifzug durch Dresden. Ein TOBIS-Kulturfilm.

Produktion: Boehner-Film / Regie: Richard Groschopp / Kamera: Walter Conz / Musik: Werner Eisbrenner
Zensur: 2.9.1937, B 46106, 35mm, s/w, Ton, 1 Akt, 347 m

Anmerkung: In der Presse wird die Filmlänge mit 412 m angegeben (Film-Kurier, Nr. 263, 11.11.1937; Der Film, Nr. 45, 27.11.1937).

Kopie: 35mm, s/w, Ton, 334 m

Don Sulforado.

Produktion: Boehner-Film, um 1942 / Regie: Richard Groschopp
Werbefilm für das Beruhigungsmittel „Adalina" der Bayer AG.
Keine deutsche Zensur. 35mm, s/w, Ton (spanisch), 185 m

Bemerkung: Im Bundesarchiv-Filmarchiv auch unter den Titeln „Der gereizte Herr" und „Herr Aufgeregt" geführt.

Karlsbader Reise. Im Volkswagen auf Goethes Spuren von Weimar nach Karlsbad.

Produktion: Boehner-Film (in Verbindung mit der Shell Rhenania-Ossag) / Regie: Richard Groschopp / Kamera: Fritz Lehmann / Musik: Werner Eisbrenner / Kinderchor: Emmy Goedel-Dreising / Darsteller: Liselotte Schaak, Erik Ode
Zensur: 9.12.1940, B 54481, 35mm, s/w, Ton, 464 m

Wir Mädels von Arwa. Ein Werkfilm der Arwa-Betriebsgemeinschaft.

Produktion: Boehner-Film / Kamera und Regie: Richard Groschopp
Zensur: 26.10.1940, B 54431, 16mm, s/w, stumm, 137 m. „Der Film darf nur vor Angehörigen der Betriebsgemeinschaft Arwa-Werke, Auerbach im Erzgebirge, auch vor Jugendlichen, vorgeführt werden."
Kopie: 16mm, s/w, stumm, 95 m

Kleine Elsaßfahrt.

Produktion: Boehner-Film / Kamera und Regie: Richard Groschopp / Musik: Rudolf Perak
Zensur: 15.1.1943, B 58425, 35mm, Ton, Agfacolor, 420 m. „Der Film darf nur in Veranstaltungen der Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr, auch vor Jugendlichen, vorgeführt werden."

Soziologie des Coupés.

Produktion; Boehner-Film (DEFA-Produktion Sachsen), 1946 / Regie: Richard Groschopp
35mm, s/w, Ton, 50 m
Wahlfilm der SED für die Gemeindewahlen am 20. 10. 1946
UA: 15.8.1946

Alle Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv. Die Kopienlänge wurde nur bei einer Abweichung von über 10 m/35mm zur Zensurlänge vermerkt. Dank an Frau Karin Kühn, Bundesarchiv-Filmarchiv, für die Umkopierung des Films *Wir Mädels von Arwa.*

---

[1] Richard Groschopp: Faszination Film. Ein Gespräch. In: Aus der Theorie und Praxis des Films. Heft 3, 1987.

[2] Ebenda.

[3] Film-Kurier, Nr. 218, 17.9.1936.

[4] Wie Anm. 1.

Entdeckerfreude und Schaulust
Berlin – Freiburg – Trier. Kurzfilme des Kaiserreichs

FilmDokument 35, Kino Arsenal, 27. April 2001

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin, dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, dem Filmmuseum München, dem DFG-Projekt „Dokumentarischer Film in Deutschland 1895 bis 1918" und KINtop, dem Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Buchvorstellung: „KINtop 9: Lokale Kinogeschichten"

Einführungen: Martin Loiperdinger, Uli Jung, Jeanpaul Goergen

1. Lokalaufnahmen aus Trier
von Martin Loiperdinger

Wie Uli Jung in seinem Beitrag über „Städtebilder und Lokalaufnahmen der Kaiserzeit" in FILMBLATT 14 ausgeführt hat, ist die Unterscheidung zwischen Städtebildern und Lokalaufnahmen nicht an den überlieferten Filmen selbst, das heißt nicht an den aufgenommenen Sujets und ihrer filmästhetischen Gestaltung zu treffen, sondern am Gebrauch, der von den Filmaufnahmen gemacht wird – im Unterschied zu Städtebildern werden Lokalaufnahmen weder verkauft noch verliehen.[1] Sie werden für das Publikum vor Ort hergestellt und sind für eine oder zwei Wochen im Programm des lokalen Kinematographentheaters, das die Aufnahmen hergestellt oder in Auftrag gegeben hat.

Für die Geschichtsschreibung des frühen Kinos sind Lokalaufnahmen ein besonders schwieriger Fall. Eine auch nur annähernd stichhaltige Zahlenschätzung der zwischen 1907 und 1914 in Deutschland gezeigten Lokalaufnahmen erscheint unmöglich. Da sie nicht für den Vertrieb bestimmt sind, wird in der Regel nur eine Positivkopie gezogen, die nach der lokalen Auswertung ihren kommerziellen Wert verloren hat.

Es versteht sich von selbst, dass für Lokalaufnahmen keine Anzeigen in der Branchenpresse geschaltet werden. Allenfalls Annoncen in der örtlichen Tagespresse geben Hinweise auf solche Lokalaufnahmen.

Angesichts dessen ist die Stadt Trier in einer vergleichsweise glücklichen Lage: Für die Jahre 1904 bis 1914 konnten bislang immerhin 16 Lokalaufnahmen ermittelt werden, von denen über die Hälfte erhalten ist. Wahrscheinlich haben von keiner anderen deutschen Stadt von der Größe Triers so viele Filmaufnahmen aus der Frühzeit des Kinos bis heute überlebt.[2]

Die erhaltenen Trierer Lokalaufnahmen gehen auf die Familie Marzen zurück. Ab 1898 ist „Marzen's Edison Elektrisches Theater" zwischen Metz, Idar-

Oberstein, Luxemburg, Trier und Koblenz, also in der heutigen Saar-Lor-Lux-Region, mit kinematographischen Vorstellungen unterwegs. Im März 1909 wird der Kinematograph im Trierer Central-Theater übernommen, ab Juni 1910 firmiert Peter Marzen als Inhaber dieses Kinematographen-Theaters. In den Lokalaufnahmen ist er auffallend häufig zu erblicken: als Aufnahmeleiter erteilt er beim Drehen sowohl den Menschen vor der Kamera als auch dem Mann hinter der Kamera Anweisungen oder geht einfach zu Beginn des Films durchs Bild und „signiert" auf diese Weise die Lokalaufnahme durch seine Präsenz im Bild.

Das Sujet der meisten Trierer Lokalaufnahmen sind Menschen und immer wieder Menschen: bei Prozessionen, Umzügen und anderen Gelegenheiten. „Hunderte von Menschen in natürlicher Größe und Bewegung" war bereits im Jahr 1896 ein zentraler Werbeslogan für die Vorführungen des Cinématographe Lumière durch den Kölner Schokoladenkonzern Stollwerck. Mehr als zehn Jahre später wirbt Marzens Central-Theater im Sommer 1909 für die Lokalaufnahme eines Umzugs des Männergesangsvereins „Eintracht" mit dem Hinweis: „Tausende Trierer in lebender Bewegung!"[3] Jetzt geht es allerdings nicht mehr darum, mit „lebenden Photographien" großer Menschenmengen die Leistung einer neuen technischen Erfindung unter Beweis zu stellen. Die ungebrochene Attraktivität des Sujets verdankt sich bei Lokalaufnahmen einem besonderen Umstand: Die Trierer Zuschauerinnen und Zuschauer können sich in der Menge auf der Leinwand „in natürlicher Größe und Bewegung" selbst erblicken.

Die Zugkraft von Lokalaufnahmen für das örtliche Publikum besteht darin, dass sich der lokalen Bevölkerung die Chance bietet, sich selbst im bewegten Bild auf der Leinwand zu sehen, sich selbst als ‚portrait vivant' bewundern zu können.

In einer katholischen Bistumsstadt werden Zusammenkünfte und Umzüge der lokalen Bevölkerung, die unter freiem Himmel stattfinden und deshalb ausreichend Licht zum Drehen bieten, vom Kirchenjahr geprägt. Unter den erhaltenen Lokalaufnahmen sind zwei Domausgänge von 1904 und 1909; außerdem gab es bei Marzen Fronleichnamsprozessionen zu sehen sowie die Umzüge zum Bischofsjubiläum von Felix Korum 1906 und zum Internationalen Marianischen Kongress 1912.

Da von den Trierer Lokalaufnahmen im Bundesarchiv-Filmarchiv keine vollständigen Sicherungen vorlagen, haben wir uns damit begnügt, zwei 16mm-Kopien von kirchlichen Anlässen zu zeigen: *Domausgang in Trier* (1904) sowie die noch nicht identifizierte Trierer Lokalaufnahme *Prozession in Trier*, ebenfalls von Peter Marzen.

Um 1910 bieten auch mehrere Firmen ihre Dienste für die Herstellung von Lokalaufnahmen an. Die meisten und ausführlichsten Annoncen im Branchenblatt „Der Kinematograph" schalten die beiden Freiburger Filmgesell-

schaften Express-Films und Welt-Kinematograph.

Lokalaufnahmen werden als probates Mittel angepriesen, um in der besuchsarmen Hochsommerzeit das Publikum dennoch in den Vorführsaal zu locken: „Die Frage, wie der Kinematographenbesitzer während der stillen Saison, das heisst während der Sommermonate, seine Einnahmen auf gleichem Niveau halten kann, ist schon allenthalben aufgetaucht und wurde schon des öfteren erörtert. Monopolfilms, andere Schlager, Lichtreklame, besondere Arrangements der Hausfront, dekorierte Schaufenster etc. etc. alles wurde schon versucht, scheint aber keine zufriedenstellenden Resultate ergeben zu haben."[4]

Zur Lösung des Problems bietet die Express-Films Compagnie Freiburg eine einfache und wirkungsvolle Lösung an: „Die einzige Möglichkeit, auch während der heissen Sommermonate ein gutes Geschäft zu machen und das Publikum anzuziehen, ist die Vorführung von Lokal-Aufnahmen. Lassen Sie von den in Ihrer Stadt veranstalteten festlichen Vergnügungen kinematographische Aufnahmen herstellen, welche Sie in Ihrem Theater vorführen, und Sie werden staunen, wie sehr sich Ihr Theater mit einem schaulustigen Publikum füllen wird, welches, neugierig gemacht, herbeiströmen wird, um diesen Film zu sehen."[5]

2. Freiburger Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg von Uli Jung

Während sich Berlin bereits als Zentrum der deutschen Filmproduktion etabliert hatte, formierte sich lange vor dem Ersten Weltkrieg auch im provinziellen Freiburg/Breisgau ein Bilderimperium, das für einige Jahre eine einflussreiche Filmproduktion aufrecht erhalten konnte.

Mit der Gründung der Firma Kosmograph im Jahre 1906, die sich nach nur einem Monat in Weltkinematograph umbenannte, wurde in Freiburg eine Kinounternehmung aktiv, der neben ortsfesten Kinos mindestens ein Wanderkinematograph zugehörte. Im Februar 1908 weitete die Firma ihre Aktivitäten auf die Filmproduktion und den Vertrieb von Fremdproduktionen aus.

Was den Weltkinematograph, der auch unter den Logos WKF und Welt-Film produzierte, jedoch von anderen Produktionsfirmen unterschied, war seine ausschließliche Spezialisierung auf nicht-fiktionale Filme, d.h. auf Städte- und Reisebilder sowohl aus der näheren Umgebung als auch von exotischen Orten, auf reportagehafte Verlaufs- und Industriefilme, auf Naturbeobachtungen und Aktualitäten und auf sogenannte Lokalaufnahmen. Vor allem letztere stellte der Weltkinematograph auch im Auftrag her. So zumindest geht es aus Annoncen in der Fachpresse hervor, mit denen die Firma Kinobesitzer zu animieren suchte, mit Filmen über lokale Ereignisse Zuschauer auch in der

mageren Sommersaison zu binden. Es ist anzunehmen, dass der Weltkinematograph gelegentlich entsprechender Aufträge auch Material für national oder international auswertbare Filme aufnahm. Da leider keinerlei Geschäftsunterlagen der Firma erhalten sind, lässt sich heute nicht mehr klären, ob es einen Zusammenhang zwischen Lokalaufnahmen-Aufträgen und dem Katalog des Weltkinematograph gab.

Lokalaufnahmen scheinen aber vor dem Ersten Weltkrieg ein lukratives Geschäft gewesen zu sein, denn auch eine zweite Freiburger Produktionsfirma, die Express Films, erbot sich in Inseraten ebenfalls, Aufträge für Lokalaufnahmen entgegen zu nehmen.

Die Express entstand 1910, nachdem sich ihr Gründer Bernhard Gotthart ein Jahr zuvor als Mitgesellschafter aus dem Weltkinematograph zurück gezogen hatte. Die Trennung Gottharts vom Weltkinematograph scheint nicht ohne Streit erfolgt sein, und es hat den Anschein, dass er die Verwertungsrechte an einigen WKF-Filmen seiner neuen Firma übertragen konnte. Als er im September 1909 dem Freiburger Stadtrat auf Express Films-Briefbogen eine Referenzliste einreichte, behauptete er selbstbewusst: „Unsere Operateure hatten schon die Ehre, folgende Aufnahmen machen zu dürfen."[6] Es folgt eine Liste von Filmen, die vor der Gründung der Express entstanden sind, darunter *Deutscher Radfahrer-Bundestag in München 1909* oder *Kaisertage 1908 in Straßburg*. Es muss sich dabei um Filme handeln, die vom Weltkinematograph produziert worden sind und deren Rechte an Gotthart übertragen wurden, als er seine Kapitalanteile aus der Firma zog. Dies ist wahrscheinlicher als dass er von anderen Firmen Filme zur Auswertung gekauft hätte, wiewohl der Zweck der Firma Express Films „die Fabrikation, Verkauf und Verleihen von Films, Apparaten, Platten, Photos etc. für fixe und kinematographische Projektionen"[7] war.

Auch die Express spezialisierte sich auf nicht-fiktionale Filme, aber ihre eigentliche Neuerung auf dem Filmmarkt war die Einführung einer täglichen filmischen Berichterstattung unter dem Namen „Der Tag im Film", die sie im November 1911 lancierte.

Der Gedanke von Wochenschauen war um diese Zeit nicht mehr völlig neu. Firmen wie Pathé oder Gaumont hatten bereits ab 1907 regelmäßig Aktualitätensujets aus aller Welt zusammen geschnitten, der Gedanke aber, zu einer ‚Tagesschau' überzugehen, während auf dem Kinomarkt eben der wöchentliche Programmwechsel als verbindliche Struktur eingeführt wurde, mutet abenteuerlich an. Express versuchte denn auch, mit originellen Werbemethoden die Kinobesitzer zum Abonnement zu bewegen. In einer halbseitigen Anzeige etwa hieß es: „Kein Aprilscherz! Telegramm! Soeben wurde im Reichstag durch die fortschrittlichen Parteien angeregt, den Beschluß zu fassen, das Zeitungslesen zu verbieten, weil ‚Der Tag im Film' sofort alle wichtigsten Vorgänge in lebenden Bildern und nicht in toten Buchstaben zu bringen in

der Lage ist."[8] Ein Abonnementspreis von 50 Pfennigen pro Meter lag ungefähr bei der Hälfte des Normalpreises, was ebenfalls als Anreiz für die Kinobesitzer zu werten ist.

Natürlich gelang es „Der Tag im Film" nicht, täglich zu erscheinen, doch war eine internationale Auswertung durch die in Paris ansässige Firma Raleigh & Robert[9] und durch ein eigenes Netz von Vertriebsagenturen in ganz Europa gewährleistet. Spätestens mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde die Produktion jedoch eingestellt.

Sowohl Weltkinematograph als auch Express existierten mit einem kaum unterscheidbaren Programm nebeneinander, wobei ersterer eine höhere Produktivität unterstellt werden darf. Wolfgang Dittrich zählt zwischen 1908 und 1911 nicht weniger als 280 Filme[10], deren Länge jeweils zwischen 80 und 200 Meter angenommen werden kann. Die Express hingegen produzierte wesentlich weniger Filme, die aber zwischen 1912 und 1913 beständig länger wurden.

Der Erste Weltkrieg, gemeinhin und zurecht als Katalysator der deutschen Filmindustrie angesehen, scheint beiden Firmen eher geschadet zu haben.

Der Weltkinematograph fuhr offenbar in seiner traditionellen Programmatik fort, senkte aber seine Produktivität zwischen 1912 und 1919 auf nur ca. 180 Filme.[11] Die Firma inserierte Ende 1916 zum letzten Mal in der Fachpresse. 1924 wurde sie endgültig liquidiert. Da einige WKF-Filme in den zwanziger Jahren von der Badischen Filmfabrik u. Kopierwerke AG mit Sitz in Freiburg erneut der Zensur vorgelegt wurden, ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Aktiva des Weltkinematographen auf die neue, bisher weitgehend unbekannte Firma übergegangen sind.

Der Balkankriegsfilm *Mit der Kamera in der Schlachtfront* (1913) der Express wurde unmittelbar nach Ausbruch des Krieges in der Fachpresse noch als Beispiel für eine vorbildliche Berichterstattung von Kriegsereignissen zitiert.[12] Doch auch die Produktivität dieser Firma wurde in den nächsten Jahren entscheidend zurückgefahren. 1915 löste Robert Schwobthaler, einer der Gründer der Firma Raleigh & Robert,[13] Bernhard Gotthart als Geschäftsführer ab. Er war aber seit Oktober 1914 als „Inspektor des Lichtbildwesens" bei der Armee. Auch Bernhard Gotthart war beim Militär und hatte den offiziellen Auftrag, „Vaterländische Lichtspiele" einzurichten. Er organisierte zwei Wanderkinematographen mit Programmen über das Kriegsgeschehen. Wolfgang Dittrich schreibt dazu: „Die Kameramänner von Express-Film arbeiteten an der Front, Schwobthaler organisierte ihren Einsatz und beriet die Militärführung bei kinematographischen Projekten. Gotthart leitete bis 1915 die kaufmännischen Geschicke und kümmerte sich zunächst noch um den Vertrieb der Express-Filme."[14] Die letzte Meldung erschien am 27.12.1916 im Kinematograph, merkwürdigerweise als Mitteilung über eine Geschäftserweiterung: „Die Express-Film-Co.-Gesellschaft, Freiburg i. Br. hat hier [d.h. in Berlin] eine Filia-

le errichtet. Die Räume befinden sich SW. 48, Friedrichstrasse 235, Portal III, 2 Treppen. Die Leitung der Filiale hat Frau Dr. Blasius übernommen." Über das Ende der Express ist noch nichts bekannt. Da aber einige ihrer Filme nach dem Krieg von der Ufa-Kulturabteilung erneut der Zensur vorgelegt wurden, liegt die Vermutung nahe, dass sie in der Ufa aufgegangen ist.

Spätestens mit Beginn des Krieges legten beide Firmen in besonderer Weise ihre ‚vaterländische' Gesinnung an den Tag, indem sie verstärkt Sujets verfilmten, die dem ‚Ernst der Zeit' entsprachen, sprich: militärische Sujets wurden zu einem bedeutenden Standbein der Produktion. Titel wie *Deutsche Soldaten im Felde, Die tapfere deutsche Marine zu Lande und zu Wasser, Eine deutsche Sanitätskolonne des Roten Kreuzes bei Ausübung ihrer aufopfernden Tätigkeit im Kriegsfalle* (alle WKF, 1914) oder *Die siegreichen Heere Deutschlands und Oesterreichs und die Heere unserer Feinde* oder *Mit der Armee des deutschen Kronprinzen vor Verdun!* (beide Express, 1914) zeigen deutlich, wie schnell die Freiburger Firmen sich als deutsche, ideologisch zuverlässige Filmhersteller zu exponieren wussten.

Die Freiburger Filme, die in der Reihe „FilmDokument" liefen, zeigen einen Querschnitt aus der Kurzfilmproduktion beider Firmen. *Freiburg – die Perle des Breisgaus* (WKF, 1910) ist ein typischer Städtefilm, der in langen Schwenkeinstellungen die Sehenswürdigkeiten der Stadt präsentiert, dabei auch das Leben auf den Straßen nicht außer Acht lässt, um anschließend auch die waldreiche Umgebung der Stadt abzubilden. Der Film hatte keine Zwischentitel, so dass davon ausgegangen werden muss, dass er außerhalb Freiburgs von einem Kinoerklärer erläutert worden ist. Vermutlich hat die WKF entsprechende Texte auf Anfrage mitgeliefert.

Rheinsalmfang bei Laufenburg (WKF, 1908) und *Steingutfabrikation* (WKF, 1914) sind Beispiele für Verlaufs- oder Prozessfilme, wobei letzterer seinen eindeutig werbenden Charakter nicht verhehlen kann: Das Geschäftsschild der Firma Georg Schmieder in Zell am Harmersbach (Bad Schwarzwald) ist immer wieder prominent im Film zu sehen; der Firmenname wird auch in Zwischentiteln erwähnt.

Rheinsalmfang bei Laufenburg kommt in der vorliegenden, möglicherweise nicht ganz vollständigen Fassung ohne Zwischentitel aus, denn seine Bilder stehen für sich selbst. Sie zeigen professionelle Fischer, die mit Angeln und Netzen im wildströmenden Jungrhein große Lachse aus dem Wasser fischen, vermessen und zur Vorratshaltung in gemauerte Bottiche werfen. Der Film delektiert sich darüber hinaus an den Katarakten und steilen Uferfelsen des Rheins, die er recht ausführlich abschwenkt.

Steingutfabrikation ist in gewisser Hinsicht auch ein Industriefilm, denn er zeigt die industrielle Fertigung von Schwarzwälder Keramiken von der Formung bis zur Glasur und zur Präsentation der Ware in einem Verkaufsraum. Alle Schritte der Produktion werden ausführlich von Zwischentiteln erläutert.

Jede Information ist also zweimal da: als Bild und als Text; ein Kinoerklärer wird für das Verständnis dieses Films nicht mehr gebraucht.

Die Sprünge beim Schneeschuh Wettlauf um die Meisterschaft von Deutschland Feldberg 1910 (WKF, 1910) braucht dagegen keine Titel, wiewohl seine Wirkung durch eine entsprechende Kommentierung noch erheblich gesteigert werden konnte. Vom Titel her eine Reportage, erzeugt der Film durch die Stürze, die fast jeden der Meisterschaftssprünge beenden, beim Publikum noch heute große Heiterkeit. Interessant, wie die Operateure ihre Sujet durch verschiedene Kameraperspektiven variieren und wie sie dabei Bildkompositionen finden, die sich bis heute in der Sportberichterstattung erhalten haben.

Eine Archivkompilation enthält fünf Sujets von „Der Tag im Film" der Express-Films aus den Jahren 1911 bis 1913, die zeigen, wie sich eine Ausgabe zusammengesetzt haben mag. Kurioses wie „Der Wasserläufer" steht neben Reportagen aus den Bereichen des Sports, der Aktualität und des Alltäglichen. Was hier fehlt (aber gewiss Teil der Berichterstattung von „Der Tag im Film" war), sind die allfälligen Sensationen wie Unfälle, Hochwasser und Feuersbrünste, die sich in irgendwelchen Weltwinkeln zugetragen haben.

Dafür zeigt die Kompilation, dass auch die Express-‚Tagesschau' den lokalen Bedürfnissen seiner Klientel Rechnung trug: Das Sujet „Frankfurt a/M: III. Wettrudern der hiesigen höheren Lehranstalten um den Schüler-Wanderpreis der Frankfurter Rudergesellschaft ‚Germania'" ist gewiss nur eine lokal interessierende Sportveranstaltung und dürfte außerhalb Frankfurts auch kaum gezeigt worden sein. Ähnliches gilt für das Sujet „Maxau b/Karlsruhe: Die alte Schiffbrücke, von welcher in letzter Zeit in der Tagespresse viel die Rede ist, soll durch eine neue feste Brücke ersetzt werden." Es verweist in vorangestellten Titel auf eine Presseberichterstattung, die regional begrenzt gewesen sein dürfte – auch dies ein Hinweis darauf, dass dieses Sujet wahrscheinlich nur in Maxau und Umgebung zu sehen gewesen sein dürfte.

Ein besonderes Sujet der Express-Films war der Bergfilm. Schon 1910 vertrieb die Firma den Film *Besteigung des Himalaya durch Se. Köngl. Hoheit den Herzog der Abruzzen*, der einen Welthöhenrekord zum Thema hatte. 1913 organisierte die Firma die Besteigung des Monte Rosa auf Skiern, die durch den jungen Operateur Sepp Allgeier auf Film fest gehalten wurde.

Unter den Bergsteigern befand sich der bekannte Alpinist Deodatus Tauern und der Geologe Dr. Arnold Fanck, der in den zwanziger Jahren das Genre des deutsche Bergfilms begründen sollte. *4628 Meter hoch auf Skiern* versteht sich als Reportage über die Besteigung, deren Höhepunkt wegen der tiefen Temperaturen und einer eingefrorenen Filmkamera nur mittels Photos dokumentiert werden konnte. Beeindruckend sind erneut die Kameraeinstellungen, die vor allem in der zweiten Hälfte für heutige Betrachter überaus modern wirken und die Faszination des Tiefschneefahrens spürbar machen.

3. Städtebilder und Lichtbildreihen von Jeanpaul Goergen

Die Filme *Berlin* (Pathé, 1909) und *Eine Hochbahn-Fahrt durch Berlin* (Deutsche Mutoskop und Biograph, 1910) repräsentieren zwei wichtige Genres der frühen Kinematographie, die man auch als gegensätzliche ästhetische Strategien verstehen kann: „phantom ride" und Städtebild.

Bei *Eine Hochbahn-Fahrt durch Berlin* erfolgt der „phantom ride" vom Fahrerstand der Berliner Hochbahn aus. Zwar blickt die Kamera nicht immer stur geradeaus auf die Gleise, sondern sucht Ausblicke auf die links und rechts an der Hochbahn vorbeiziehenden Häuserfronten (zum Teil mit seitlich versetzter Kamera oder mit einer zweiten Kamera bzw. bei einer zweiten Fahrt aufgenommen). Dennoch dürfte für die meisten Zuschauer dieses Films – sofern sie nicht tägliche Benutzer dieser U-Bahn-Strecke waren – wenig von Berlin erkennbar gewesen sein, zumindest nicht jene touristischen und nationalen Topoi, die man um 1910 mit Berlin verband. So wird Berlin in diesem Film auf sein Wesen als „moderne Großstadt" reduziert: Was der Film vorzeigt, ist Urbanität, Mobilität und Geschwindigkeit in reiner, purer Form.

Die Pathé-Produktion *Berlin* von 1909 befriedigt dagegen voll und ganz die Publikumserwartungen an einen touristischen Rundgang durch die Hauptstadt des Kaiserreichs. Konzipiert als Städtefilm in einer Form, die wir heute als „klassisch" bezeichnen, bringt er eine Reihung von einzelnen, voneinander isolierten „Bildern" oder „vues", die wie ein Bildband oder Postkartenalbum die bedeutendsten Sehenswürdigkeiten präsentieren. Die wichtigsten Straßen und Plätze, Bauwerke und Denkmäler Berlins (wie z.B. die Leipziger Straße, Unter den Linden, die Siegesallee und Siegessäule, das königliche Schloss, das Denkmal Kaiser Wilhelms I., der Pariser Platz und das Brandenburger Tor, aber auch die Hoch- und Untergrundbahn) werden vorgestellt und jeweils durch einen Zwischentitel identifiziert.

In dieser Dramaturgie erinnert der Pathé-Film auch an Lichtbilder-Vorträge, die in den zehner und frühen zwanziger Jahren zur Medienkompetenz sowohl der Fotografen (und Operateure) als auch des gebildeten Publikums gehörten. Der im August 1908 erschienene Katalog des Lichtbilder-Instituts des Verbandes süddeutscher katholischer Arbeitervereine München (München: Hauptstelle des Verbandes südd. katholischer Arbeitervereine. Abteilung: Lichtbilder) etwa beinhaltet u.a. auch Diareihen über München, Berlin, Hamburg, London und Rom; ein Vortragstext war in der Leihgebühr eingeschlossen. Die Serie über Berlin bestand aus 48 Lichtbildern. Endete der Pathé-Film mit der Einstellung „Der Kaiser & die Kaiserin kehren von der Herbstparade zurück", so bot die Berlin-Serie fünf vaterländische Schlussbilder an: „Der Kaiser reitet zur Parade", „Aufziehen der Wachparade", „Trompeterkorps des Regiments Garde du Corps", „Garde-Artillerie" sowie „Aufmarsch der Regimentsfahnen".

Die 1918 erschienene 170 Seiten starke „Lichtbilder-Liste 20" von Richard Rösch aus Dresden (Lichtbilder-Verlag und Spezial-Geschäft für Projektion) bot zahlreiche Lichtbilder über Berlin an, alphabetisch gelistet und gruppiert nach „Gesamtansichten, Straßen, Plätze", „Bauwerke", „Denkmäler" sowie „Verschiedenes" (hier auch die vaterländischen Sujets mit „Aufziehen der Wachtparade Unter den Linden", „Kaiser Wilhelm II. reitet zur Parade" sowie einer „Rückkehr von der Parade"). Aus insgesamt 115 Lichtbildern konnte sich der Kunde seine individuelle Dia-Serie – in schwarz-weiß oder auch „fein koloriert" – zusammenstellen. Das in Röschs Lichtbilder-Liste behandelte Themenspektrum (Städte- und Landschaftsbilder aus dem In- und Ausland, militärische Sujets, Bilder aus der Tier- und Pflanzenwelt sowie Industrieaufnahmen und allgemein bildende Sujets) deckt sich weitgehend mit den Angeboten des nicht-fiktionalen Films jener Jahre.

Diese spannenden Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen Lichtbild und Film (eine wichtige frühe Medienzeitschrift hieß „Film und Lichtbild") sind aber noch zu erforschen.

Domausgang in Trier. (AvT)
Produktion: Peter Marzen, Trier; 1904
Format: 35mm, s/w, stumm, 29 m (überliefert)
Anmerkung: Kopie ohne Titel, keine Zwischentitel, kein Ende-Titel.
Literatur: Trierer Aufnahmen der Filmpioniere Marzen, In: KINtop 9. Lokale Kinogeschichten. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld 2000, S.34-36, hier: S.35
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 16mm, s/w, stumm, 12 m (= ca. 2' bei 16 B/S)

Prozession in Trier. (AvT)
Produktion: Peter Marzen, Trier, vor 1914
Format: 35mm, s/w, stumm, 58 m (überliefert)
Anmerkungen: Kein Haupttitel, keine Zwischentitel, kein Ende-Titel
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 16mm, s/w, stumm, 23 m (= ca. 3' bei 16 B/S)

Rheinsalmfang bei Laufenburg.
Produktion: Welt-Kinematograph (WKF), Freiburg i. Br., 1908 / Format: 35mm, s/w, stumm, 132 m
Anmerkung: Titel laut Kopie. Titelvariante: *Rheinsalm-Fischerei in Laufenburg* (Birett 1, S.547). Keine Zwischentitel.
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, 122 m (archiviert unter: *Rheinsalm-Fischerei in Laufenburg*) (= ca. 7' bei 16 B/S)

Die Sprünge beim Schneeschuh Wettlauf um die Meisterschaft von Deutschland Feldberg 1910.
Produktion: Welt-Kinematograph (WKF), Freiburg i. Br., 1910 / Format: 35mm, s/w, stumm, 77 m (überliefert)
Anmerkung: Titel laut Kopie. Keine Zwischentitel.
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, 77 m (= ca. 4' bei 16 B/S)

Freiburg – die Perle des Breisgaues.

Produktion: Welt-Kinematograph (WKF), Freiburg i. Br., 1910 / Format: 35mm, s/w, Virage, stumm, 124 m

Literatur: Birett 1, S.211 (Film Nr. 4503)

Anmerkung: Titel laut Kopie. Titelvarianten: *Freiburg, die Perle des Breisgaus, Perle des Breisgaus: Freiburg* (Birett 1, S.211). Keine Zwischentitel.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 16mm, s/w, stumm (35mm: 113 m) (= ca. 6' bei 16 B/S)

Die Steingutfabrikation. Aus unserer industriellen Serie.

Produktion: Welt-Kinematograph (WKF), Freiburg i. Br., 1914 (Film Nr. 1861) / Format: 35mm, s/w, stumm / Hamburger Lehrerkommission: 20.2.1914, Nr. 4302

Anmerkung: Titel laut Kopie. Der Film wurde 1921 sowohl in München (*Die Steingutfabrikation.* / Produktion: Badische Filmfabrik und Copierwerke A.-G. (vormals Weltkinematograph) Freiburg i. Br. / Zensur: 1.7.1921, M 494, 213 Meter) als auch in Berlin (*Aus unserer industriellen Serie. Die Steingutfabrikation.* / Produktion: Welt-Kinematograph / Zensur: 29.7.1921, B 3750, 219 m) nachzensiert.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, 342 m (= ca. 19' bei 16 B/S)

Der Tag im Film: Wochenschausujet. (AvT)

Format: 35mm, s/w, stumm, 142 m, ca. 1911-1913

Archivzusammenstellung von 8 verschiedenen Wochenschausujets, darunter fünf Sujets von *Der Tag im Film*:

Sujet 3: [Marke: Der Tag im Film] München. Der Wasserläufer, Herr Nowotny, stellt mit seinen selbstkonstruierten Wasserschuhen einen neuen Record im Schnell-&Dauerlauf auf. (10,9 m)

Sujet 4: [Marke: Der Tag im Film] Frankfurt a/M. Beim III. Wettrudern der hiesigen höheren Lehranstalten um den Schüler-Wanderpreis der Frankfurter Rudergesellschaft „Germania" siegte die Sachsenhäuser Oberrealschule, welche die 1500 Meter lange Strecke in 5 Min. 3 1/5 Sek. durchruderte, um 1/5 Länge. (18,9 m)

Sujet 5: [Marke: Der Tag im Film] Haratitz Böhmen. Alljährlich finden hier grosse Rebhühnerfänge statt. (11,9 m)

Sujet 6: [Marke: Der Tag im Film] Maxau b/Karlsruhe. Die alte Schiffbrücke, von welcher in letzter Zeit in der Tagespresse viel die Rede ist, soll durch eine neue feste Brücke ersetzt werden. (23,4 m)

Sujet 7: [Marke: Der Tag im Film] Die deutschen Kaisermanöver 1912. III. Serie (22,7 m)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, 142 m (= ca. 8' bei 16 B/S)

4628 Meter hoch auf Skiern. Besteigung des Monte-Rosa.

Produktion: Express-Films Co., Freiburg i. Br., 1913 (Film Nr. 122) / Regie, Kamera: Sepp Allgeier / Organisation: Deodatus Tauern / Mitwirkende: Arnold Fanck, Hans Rohde / Format: 35mm, s/w, Virage, stumm, ca. 300 m / Hamburger Lehrerkommission: 13.9.1913, Nr. 3653

Neuzensur 1922:

Besteigung des Monte Rose (sic!), 4628 m hoch, auf Skiern / Produktion: Kulturabteilung der Ufa und Bild- und Film-Amt / Zensur: B 4033, 18.3.1922, Jf., 1 Akt, 175 m

Literatur: Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm. München: Bruckmann 1997 („off"-Texte 5), S.235 / Werner Klipfel (Hg.): Vom Feldberg zur weißen

Hölle vom Piz Palü. Die Freiburger Bergfilmpioniere Dr. Arnold Fanck und Sepp Allgeier. Hg. vom Landesverein Badische Heimat e.V. Freiburg: Schillinger 1999, S.8 / Roland Cosandey: *4628 Meter hoch auf Skiern*. Mit Ski und Filmkamera 1913 auf dem Monte Rosa, In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 211, 22.11.2000

Kopie: Filmmuseum München, 35mm, Virage, stumm, 220 m (= ca. 12' bei 16 B/S)

Berlin.

Produktion: Pathé frères, 1909 / Berliner Polizei-Zensur: 24.11.1909, Nr. 5030, 35mm, s/w, stumm, 135 m, zur öffentlichen Vorführung zugelassen, auch für Donnerstag und Sonnabend der Karwoche und den Totensonntag

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, 114 m (= ca. 6' bei 16 B/S; mit Tonkasch kopiert)

Eine Hochbahn-Fahrt durch Berlin.

Produktion: Deutsche Mutoskop und Biograph, 1910 / Berliner Polizeizensur: 3.9.1910 / 35mm, s/w, stumm, 135 m

Anmerkung: Keine Zwischentitel, kein Ende-Titel.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, stumm, 92 m (= ca. 5' bei 16 B/S)

---

[1] Uli Jung: Städtebilder und Lokalaufnahmen der Kaiserzeit. Ein auswertungsorientierter Zugang. In: FILMBLATT, Nr. 14, Herbst 2000, S.9-15.

[2] Vgl. Karsten Hoppe, Martin Loiperdinger, Jörg Wollscheid: Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen. In: KINtop 9, Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld 2000, S.15-37, insbesondere die Filmographie S.34-36 (auch verfügbar unter www.uni-trier.de/~kintop).

[3] Trierischer Volksfreund, 16.6.1909 (Inserat).

[4] Der Kinematograph, Nr. 238, 19.7.1911, redaktioneller Text zu einer Annonce der Express-Films.

[5] Ebenda, Annonce der Express-Films.

[6] Die Liste ist faksimiliert in: Werner Klipfel: Vom Feldberg zur weißen Hölle vom Piz Palü: Die Freiburger Bergfilmpioniere Dr. Arnold Fanck und Sepp Allgeier. Freiburg: Schillinger 1999, S.7.

[7] Handelsregisterauszug, zitiert nach Wolfgang Dittrich: Fakten und Fragmente zur Freiburger Filmproduktionsgeschichte 1901-1918. In: Journal Film 32, Winter 1998, S.100-109; 106.

[8] Der Kinematograph, Nr. 277, 17.4.1912 (Inserat).

[9] Zu dieser Firma und ihrem Bezug zur Freiburger Mediengeschichte vgl. Dittrich, a.a.O., S.100-103.

[10] Vgl. Dittrich, a.a.O., S.104.

[11] Vgl. Dittrich, a.a.O., S.106.

[12] Vgl. Josef Aubinger: Die Kinematographie in Kriegszeiten. In: Der Kinematograph, Nr. 398, 12.8.1914.

[13] Vgl. Dittrich, a.a.O., S.101-104.

[14] Dittrich, a.a.O., S.109.

Recherche: Filmgeschichte
Hauptforschungsquelle: Papier

Die Alternative: Die Filme

Die Quelle:

Die Sammlungen der Kinemathek Hamburg e.V.
Dammtorstraße 30a, 20354 Hamburg
Telefon: 49 (0)40 - 34 65 32 Fax: 49 (0)40 - 35 40 90
E-Mail: kinemathek-hamburg@t-online.de

Hauptsammelgebiet:
Filmemigration 1933-1945ff
vornehmlich Hollywood
Originalfassungen, 16mm

„Das Feuer ist notwendig, damit alles wieder weich wird"

Zum Nach(er)leben des Weltkriegs im Weimarer Kino

von Philipp Stiasny

„Die Menschheit hat überlebt", schreibt der britische Historiker Eric Hobsbawm. „Doch das großartige Bauwerk der Zivilisation des 19. Jahrhunderts brach in den Flammen des Weltkriegs zusammen, als seine Säulen einstürzten. Das Kurze 20. Jahrhundert wäre ohne diese Geschichte nicht zu verstehen. Es war vom Krieg gekennzeichnet. Es hat in den Vorstellungen eines Weltkriegs gelebt und gedacht, selbst als die Kanonen schwiegen und keine Bomben mehr explodierten."[1]

Wenn es stimmen sollte, dass, wie Hobsbawm schreibt, der Krieg mit dem Waffenstillstand im November 1918 nicht zuende war, sondern die von ihm ausgehende Bewegung sich lediglich andere Geltungsbereiche suchte, dann geraten die Massenmedien als Schlachtfelder der Moderne unweigerlich in den Blick. Ein geradezu tonnenschweres Gewicht könnte diese seit einiger Zeit in den Geschichtswissenschaften dominierende Veranschlagung der Wirkungsmacht des Ersten Weltkrieges auf das gerade vergangene Jahrhundert der Frage anhängen, wie der Film – und hier der Film in der Weimarer Republik – sich zu diesem epochalen Ereignis und seinen Folgen verhielt.

Schließlich kann der Film spätestens seit dem Weltkrieg als das Medium mit der am schnellsten zunehmenden Reichweite angesehen werden, ein Medium, das seither durch das Eindringen in das individuelle wie kollektive Bildgedächtnis zweifellos eine bestimmende Rolle für die Konstruktionen von Erinnerung und Geschichte spielt.

Dem Weltkrieg im Weimarer Kino nachzuspüren: den oft traumatischen Erfahrungen und den auf Sinnstiftung zielenden Mythisierungen, den schwärenden Wunden und häßlichen Narben, den Zerreißproben einer Gesellschaft im Belagerungszustand und der andauernden Suche nach dem inneren Feind – dazu bedarf es einiger Anstrengung.

Abgezeichnet haben sich in der gegenwärtigen Forschung vor allem zwei Richtungen: auf der einen Seite stehen neue Lesarten bekannter Filme und die Suche nach Spuren des Krieges unter den Oberflächen der Klassiker, auf der anderen Seite steht die Beschäftigung mit den „manifesten" Weltkriegsfilmen.

Ein Kino der Psychosen

Um eine radikal andere Lesart des deutschen Kinos der Nachkriegszeit bemüht sich etwa seit längerem Anton Kaes anhand kanonisierter Werke wie

Das Cabinet des Dr. Caligari, *Nosferatu* und *Die Nibelungen*. Er geht dabei von der These aus, dass womöglich der gesamten kulturellen Produktion der Weimarer Republik die Beschäftigung mit Kriegspsychosen und Traumata eingeschrieben ist. Auf unbewußter Ebene habe der Wahrnehmungsschock des Krieges, die Erfahrung von unkontrollierter Gewalt, massenhaftem Tod, Wahnsinn und monströser Technik Eingang in die Filme gefunden.

Um die Vielschichtigkeit solcher Filme zu rekonstruieren, empfiehlt Kaes den erweiterten kulturgeschichtlichen Ansatz des „New Historicism", der das Verhältnis von Text und Kontext in der Interpretation derart aufmischt, dass ein Film danach nicht mehr nur eine sondern mehrere Geschichten erzählt. Demonstriert hat Kaes das jüngst in überzeugender Weise in seiner Analyse von Fritz Langs *M.*[2] Eine umfassende Studie zum Thema ist angekündigt.

Voraussetzung dieses Interesses an kulturwissenschaftlichen Fragestellungen ist dabei die Abkehr von den überkommenen Kraucauer'schen Deutungsmustern, wie Klaus Kreimeier bemerkt: „Bei ihm [Kracauer] phantasieren die Filme antizipatorisch, sie träumen voraus – und in Deutschland können sie immer nur von Hitler träumen. Eine diametral entgegengesetzte Deutung (...) bestünde darin, in den Filmen der (frühen) zwanziger Jahre die Verarbeitung ihrer Vorgeschichte zu lesen, also die Subgeschichte des Kaiserreichs und des Krieges, an dessen Ende es zerbrach."[3] Zudem falle auf, „dass nur sehr wenige Filme der Weimarer Republik den Krieg, als Erfahrung des ‚Kriegers', ungefiltert reflektieren (...). Umso näher liegt es, die Resultate des Anschauungsunterrichts, den der Krieg 1914-18 erteilt hat, in den vordergründig ‚zivilen' Sujets der Filme aufzuspüren."[4] Dem ist unbedingt zuzustimmen.

Festzuhalten ist gleichwohl, dass die Erforschung jener Filme, die Krieg und Kriegserfahrungen – und tatsächlich in geringerem Maße ‚Krieger'-Erfahrungen – „ungefiltert reflektieren" und hier behelfsweise als „manifeste" Weltkriegsfilme bezeichnet seien, bislang eher unterentwickelt war.

Erst Bernadette Kester hat sich als Vertreterin der anderen Forschungsrichtung mit ihrer gründlichen Darstellung des Weltkriegsfilms in der Weimarer Republik daran gemacht, diese Lücke auszufüllen.[5] Ihr geht es weniger um neue Lesarten bekannter Filme als um die Erschließung eines vernachlässigten Genres als neuem Forschungsgegenstand. Angesichts einer von großen Verlusten im Bereich des sogenannten Trivial- oder Publikumsfilms bestimmten Überlieferungssituation besteht ein Hauptteil von Kesters detaillierter Quellenforschung darin, aus den Sekundärtexten in der Fach- und Tagespresse überhaupt erst eine Vorstellung ihres Untersuchungskorpus' von 26 Filmen zu gewinnen.

Verschoben wird durch dieses Vorgehen freilich die Bedeutung der ästhetischen Analyse der Filme zugunsten einer stärker auf die Rezeption und deren vielfältigen historischen Bedingungen zielenden Frage. Dass diese Arbeit an den Grundlagen mit Blick auf eine komplexe Thesenbildung eher undankbar

ist, kann kaum verwundern; ihre Bedeutung mindert das allerdings nicht. Bei Kester löst sich das Genre des „manifesten" Weltkriegsfilms endlich aus dem Schatten von *Im Westen nichts Neues*, dessen aufsehenerregende und als Symptom für Weimars bevorstehenden Untergang begriffene deutsche Rezeptionsgeschichte in zahlreichen Studien dokumentiert worden ist.

In den Blick gerät, dass, angefangen mit Titeln wie *Volk in Not* (1925) und *Unsere Emden* (1926), in Deutschland seit Mitte der Zwanziger in kontinuierlicher Folge Weltkriegsfilme produziert wurden. Dass die Jahre 1919-1925 bei Kester unterbelichtet bleiben, sei hier nur angemerkt.

Im folgenden soll Kesters Arbeit um einige Aspekte ergänzt werden, wobei sich die Ergänzungen vorzugsweise darauf beschränken werden, weiteres Material zur Verfügung zu stellen. Als Prämisse teile ich dabei Kesters Bewertung der zeitgenössischen Fach- und Tagespresse als zentralem Quellenfundus einer von gravierenden Überlieferungsverlusten betroffenen und zugleich auf Rekonstruktion und Historisierung bedachten Filmgeschichtsschreibung.

Der wenn auch nur versuchsweisen und methodisch nicht unbedenklichen Rekonstruktion zeitgenössischer Rezeptionsweisen gilt hier das Hauptinteresse.

Vom Standpunkt eines ‚idealen' historischen Kinobesuchers aus, dessen filmische Kost in den zwanziger Jahren etwa zur Hälfte aus ausländischen Produktionen bestand, soll das Konstrukt nationaler Filmästhetik und -geschichte aufgebrochen werden. Höchstens ließe sich vielleicht von nationalen Spezifika der Filmrezeption sprechen.

Für den Zusammenhang von Film, Kriegserfahrung und Konstruktion von Erinnerung könnte in diesem Zusammenhang eine Untersuchung der Frage aufschlussreich sein, in welcher Weise die jeweils aus dem Ausland importierten und ihrerseits schon mit einer Rezeptionsgeschichte behafteten filmischen Sinnkonstrukte wahrgenommen wurden. Der Fall *Im Westen nichts Neues* war ja zum Beispiel gerade deshalb so brisant, weil eine amerikanische und für den internationalen Markt hergestellte Großproduktion sich einer deutschen Fabel bediente und drohte, die Deutungsmacht über die nach nationalen Vorstellungen ureigensten deutschen Kriegserfahrungen zu erlangen. Hier zeigte sich, wie stark die Rezeption eines Filmes mit geradezu umkämpfter Thematik von seiner Herkunft bestimmt wurde. Zugleich war *Im Westen nichts Neues* 1930 nur der jüngste einer Reihe von elf amerikanischen Großfilmen über den Ersten Weltkrieg, die seit Januar 1926 in Deutschland gezeigt worden waren: *Die große Parade* (*The Big Parade*, 1925), *Im Sinnenrausch der Völker* (*Havoc*, 1925), *Der schwarze Engel* (*The Dark Angel*, 1926), *Rivalen* (*What Price Glory?*, 1926), *Riff und Raff im Weltkriege* (*Behind the Front*, 1926), *Hotel Stadt Lemberg* (*Hotel Imperial*, 1927), *Stacheldraht* (*Barbed Wire*, 1927), *Wings* (1927), *Die Welt in Flammen* (*The Patent Leather Kid*, 1927), *Hauptmann Sorrell und sein Sohn* (*Sorrell and Son*, 1927). Diese Filme, die für das Bild des Weltkrieges auf der Leinwand in erzählerischer, techni-

scher und nicht zuletzt vermarktungsstrategischer Hinsicht Maßstäbe setzten, lassen sich aus einer Geschichte des Films in Deutschland nicht wegdenken. Für das Aufkommen einer deutschen Produktion von Weltkriegsfilmen, die sich als Antwort und Alternative zur amerikanischen begriff, spielte ihre deutsche Rezeption eine wesentliche Rolle, bildete sie doch parteiübergreifend Muster und Frontstellungen aus, die der Rezeption des gesamten Genres die Richtung wiesen.[6]

Bislang nicht dokumentiert ist die kleinere Gruppe europäischer Filme über den Ersten Weltkrieg aus der Sowjetunion, aus Großbritannien und Frankreich, die neben den einheimischen und amerikanischen Produktionen in die deutschen Kinos kamen. Am Beispiel des Echos auf einen britischen und einen französischen Film in der Berliner Tagespresse lassen sich Besonderheiten ihrer öffentlichen Wahrnehmung veranschaulichen.

„Ritterlicher Kampf auf beiden Seiten": Der englische Seeschlachtenfilm

Als im August 1928 in Berlin der britische Film *Die Seeschlachten bei Coronel und den Falklandinseln* (*The Battles of the Coronel and Falkland Islands*, 1927) herausgebracht wird, ist das eine nicht ganz selbstverständliche Angelegenheit. Denn noch im Frühjahr des gleichen Jahres hatte ein anderer britischer Kriegsfilm, *Dawn*, für erhebliches Aufsehen gesorgt. In einer Zeit der außenpolitischen Annäherung war es in Deutschland als heftiger Affront angesehen worden, dass die Briten nun ausgerechnet die leidige Geschichte der englischen Krankenschwester Edith Cavell verfilmten. Jene war 1915 im deutsch besetzten Brüssel wegen Fluchthilfe hingerichtet worden, woraufhin ihr Schicksal weite Verwendung in der antideutschen Propaganda fand. Doch die Bemühungen deutscher Diplomaten, die Verbreitung von *Dawn* zu unterbinden, scheitern weitgehend, trotz Unterstützung durch hochstehende Persönlichkeiten in England. Davon abgesehen jedoch sorgen britische Filme im allgemeinen und britische Kriegsfilme im speziellen in Deutschland nicht für Schlagzeilen.

Dass dieser britische Seeschlachtenfilm dann doch noch den Weg in die deutschen Kinos findet, ist wohl der Ufa zu verdanken. Um nämlich ihren semidokumentarischen Zweiteiler *Der Weltkrieg* (1927/28) verkaufen zu können, nimmt die Ufa *Die Seeschlachten bei Coronel und den Falklandinseln* in ihren Verleih, wie Michael Töteberg, allerdings ohne Angabe von Quellen, bemerkt.[7]

Geschildert wird im Seeschlachtenfilm, den die British Instructional im Auftrag der britischen Admiralität hergestellt hat, der deutsch-britische Kreuzerkrieg im Pazifik und im Atlantik; nach dem Sieg des deutschen Geschwaders unter Admiral von Spee bei Coronel, wurde es bei den Falklandinseln am 8.12.1914 von einer britischen Übermacht fast vollständig vernichtet. So

schmerzlich diese Niederlage, so stark war und ist doch in der Weimarer Zeit ihr mythologischer und propagandistischer Wert: unberührt vom Ausgang des Krieges steht die Schlacht bei den Falklandinseln in nationalen Kreisen für Heldentum, Tapferkeit und Todesverachtung. Das Bild des noch im Versinken die Kriegsflagge schwenkenden Mannes auf dem letzten Kreuzer des Geschwaders prägt sich ein und wird zur Ikone.

Während die deutsche Politik im Sommer 1928 schon seit Monaten von der Diskussion um den Panzerkreuzer A bestimmt ist, dessen Bau schließlich am 10. August von der Regierung Müller (SPD) beschlossen wird, kommt nun knapp zehn Jahre nach Kriegsende die englische Perspektive auf die Ereignisse bei Coronel und den Falklandinseln in die Kinos.

Die rechte Presse ist sich nach der deutschen Premiere einig: „Für Schwachnervige ist dieser Film nichts. Er schildert den Seekrieg der Wahrheit sehr nahe; er zeigt sein heroisch bekränztes und nicht weniger sein anderes, das blutig zerschmetterte, das furchtbare Gesicht. Die Bilder, das bestätigte auch gestern das Urteil anwesender Marineoffiziere, sind häufig frappierend geglückt."[8] Freilich sei es kein deutsches Werk, und gelegentlich sei die Tendenz abzulehnen. Übertrieben prunkhaft und deshalb tendenziös findet beispielsweise Hugenbergs „Lokal-Anzeiger" die Darstellung des Festes, das Spee nach dem Sieg bei Coronel feiert. Zudem könne man der monarchistischen „Neuen Preußischen (Kreuz-) Zeitung" zufolge „nicht ganz einverstanden sein (...) mit der Verkörperung der Gestalt des Grafen Spee im Augenblick des Entschlusses zum Kampf und sicheren Untergang. - Der deutsche Soldat benimmt sich entschieden heroischer, als es hier gezeigt wird."[9]

In der Interpretation der Rechten wird so die Geschichte einer verheerenden Niederlage nicht bloß in eine ruhmreiche Niederlage umgedeutet, sondern als Sieg des Geistes verstanden: „Spee und seine Leute sind weggesackt. Ihr Geist aber stand augenblicklich auf. Er sprach deutlich genug zu der Welt, und er rüttelte in der Heimat an allen Herzen. Dieser Film von der Seeschlacht will zeigen: Auf ewig ist es der Geist, der die Völker gewaltig macht."[10] Jeglichem Zweifel an der Richtigkeit des Todesmutes wird polemisch vorgebeugt: „Ritterlicher Kampf auf beiden Seiten," schreibt die der DVP nahestehende „DAZ", „Pflichterfüllung bis zum Tode für Herrscher und Vaterland - wer das militaristische Tendenz nennt, der soll weiter in den Potemkinfilm gehen."[11] Überhaupt taucht in den rechten Kritiken der Begriff Ritterlichkeit besonders häufig auf.

Indifferent stehen dem englischen Film Teile der linken und liberalen Presse gegenüber. So sei trotz „deutlicher Hinneigung zum Kitsch" die Objektivität und Deutschenfreundlichkeit begrüßenswert, urteilt das katholische Zentrumsblatt „Germania".[12] Durchaus ambivalent verstanden werden könne das „grausame Spiel" des Seeschlachtenfilms nach Meinung des sozialdemokratischen „Vorwärts" und der „Morgenpost". Denn „wenn die Absicht seiner Ar-

rangeure auch nicht dahingegangen sein mag, so lehrt es letzten Endes doch nur das eine: dass der Krieg ein gräßlicher Wahnsinn ist."[13]

Die „Vossische Zeitung" ist skeptischer. Schließlich müsse gefragt werden, „ob das ganze Gentlemantum, das sich hier auswirkt, nicht doch nur eine Geste der Vergangenheit ist – ob solche Filme nicht doch die Zukunft wirklicher Völkerverständigung schädigen?"[14] Noch deutlicher wird Axel Eggebrecht im „Montag Morgen"; er wirft dem Film vor, er habe die „Schauspieleranonymität aus dem Potemkinfilm übernommen, um den englischen Imperialismus, den britischen Edelmut gegen den schwächeren Feind und überhaupt das gefährliche Bild einer mit grandioser Verlogenheit ins Heroische gesteigerten Maschinenschlächterei recht schmetternd und verführerisch zu gestalten."[15]

Gewendet gegen die „aufdringliche patriotische Objektivität" des Seeschlachtenfilms fragt die kommunistische „Welt am Abend" nach der verdächtigen Verbindung zwischen der britischen Produktion und Hugenbergs Ufa: „Ist's nicht, als ob die Geister für irgendeine neue gemeinsame Ruhmestat geweckt werden sollten? Werdet Helden wie die da, bereitet euch vor, sterbt willig für das Vaterland. Das ist der schönste Tod."[16] Jenseits von alledem ist schließlich der Standpunkt Leo Hirschs im Mosse'schen „Tageblatt"; für ihn bleibt „nach allen stofflichen Fragen die Möglichkeit, den Film als Film zu sehen. Und zu bewundern. Es ist ein schöner Film. Es gibt Bilder darin, die von phantastischer Wirkung sind."[17]

„Der Krieg, wie er war": Der französische Verdunfilm

Auch in Frankreich ist es der außerordentliche Erfolg von *La grande parade* (*The Big Parade*), der seit etwa Mitte der zwanziger Jahre die Herstellung einiger französischer Weltkriegsfilme anregt.

In die deutschen Kinos gelangen aber nur *Kameraden* (*L'équipage*, 1928) im September 1928, *Verdun* (*Verdun, visions d'histoire*, 1928) im Juni 1929 und *Die hölzernen Kreuze* (*Les croix de bois*, 1931) im September 1932.

Die größte Bedeutung und Aufmerksamkeit kam von diesen Filmen dem in der Phase der deutsch-französischen Annäherung entstandenen *Verdun, visions d'histoire* von Léon Poirier zu, dessen Premiere im November 1928 anläßlich der Feierlichkeiten zum zehnten Jahrestag des Waffenstillstands in der Pariser Oper stattfindet.

Der Großfilm, unterstützt von der Regierung und aufgeführt in Anwesenheit höchster Gäste, darunter der Präsident der Republik, Doumergue, sowie die Kriegshelden Joffre, Pétain und Foch, stellt in einer Kompilation aus altem dokumentarischen Material des Militärarchivs und inszenierten Szenen die Schlacht von Verdun dar. Auf die Mitwirkung des Schauspielers Hans Brausewetter in der Rolle eines deutschen Soldaten wird besonders hingewiesen. „Kein sehr pazifistischer Film - aber ein anständiger Film. Schlachtszenen in

durchgehender Handlung: Verdun von 1915 bis 1918. Der Deutsche darf anmerken: In keinem Falle wird der deutsche Soldat anders als mit höchstem Respekt dargestellt - hier gibt es keine Schießbudenfiguren, keine Kinderfresser und Uhrenräuber... gezeigt werden Männer und junge Leute, die ihr Leben in gutem Glauben einsetzen", schreibt Kurt Tucholsky für die „Vossische" aus Paris.[18]

Auch im „Lokal-Anzeiger" erscheint ein wohlmeinender Bericht. Sein Verfasser Willy Rath, selbst Autor mehrerer deutscher Kriegsfilme wie *Die versunkene Flotte* (1926), *U 9 Weddigen* (1927) und *Richthofen, der rote Ritter der Luft* (1927), unterstreicht indes, dass „Verdun" bei allem erfreulichen Bemühen um Verständnis für die deutschen Gegner ein durch und durch französisches Werk sei: „Ein objektiver Film? - Mit nichten. Nicht einmal denkbar, bei französischer Arbeit. Denkbar wäre ein wahrhaft neutraler, wahrhaft großer Weltkriegsfilm, ‚aufgenommen' von überragendem Standpunkt. (...) Am Ende ist's schon subjektiv, wenn unsereiner den Ufa-Großfilm vom Weltkrieg als merklich sachlicher empfindet, den Deutschen an sich mehr Anlage zur Sachlichkeit zutraut? Doch *Verdun* gibt sich ja auch offen genug als französischer Film."[19]

Während Tucholsky sich noch darüber Gedanken macht, ob *Verdun* pazifistisch wirken könnte und zu dem Schluss kommt, dass die Wirkung allein von den Zwischentiteln abhängt, probiert Rath bereits jene heroische Brille, die alsdann von der rechten Presse verschrieben wird: „Der Großfilm, der mit Marseillaise und Siegesjubelfeiern in Frankreich schließt, stellt allermeist dar (und könnte nach geringen Retouchen auch so betitelt werden): ein deutsches Heldenlied im Bilde."[20]

Im Juni 1929 ist es soweit. *Verdun* wird im Beisein des Regisseurs Léon Poirier, des sozialdemokratischen Reichsinnenministers Severing und anderer hoher Gäste in Berlin erstaufgeführt - nun mit dem Untertitel „Das Heldentum zweier Völker" und für Deutschland bearbeitet von einem Mitarbeiter des Reichsarchivs. In dieser Fassung, verliehen von der Terra, landet *Verdun* einen Überraschungserfolg und schafft es nach einer Umfrage des „Film-Kuriers" auf den dritten Platz der erfolgreichsten Filme der Saison.[21]

„Im Gegensatz zu den amerikanischen Filmen, die den Krieg mit kitschigen Liebesgeschichten verbrämen," so der „Vorwärts", „und den europäischen Tendenzfilmen, die den ‚Ruhm' ihrer Nationen sichern wollen, zeigt dieser den Krieg, wie er war." *Verdun* markiere einen wichtigen Fortschritt, jedoch noch nicht den „Endpunkt der Entwicklung": „Eines Tages wird das Wort ‚Held' aus der Kriegsbetrachtung verschwunden sein und wir werden nur noch von den Opfern der hoffentlich letzten großen Menschheitsirrung sprechen. Denn das ist schon die Philosophie dieses Filmes, dass der unerhörte Einsatz von Menschen und Material, der an den verfluchten Stätten von Douaumont und Vaux vergeudet wurde, für nichts war."[22]

Erstaunt vom Befund, dass im Publikum sehr viele Männer sitzen, stellt sich im „Tageblatt" für Peter Suhrkamp die Frage nach der psychischen Verfassung seiner Generation. Im Kontext der Kriegsbücher von „Soldat Suhren" über „Sergeant Grischa" bis „Im Westen nichts Neues" sieht Suhrkamp im Verdunfilm „das Äußerste an Sachlichkeit" und die Gestaltung des Krieges nicht mehr als Erlebnis, sondern als Vorgang. Für seine Generation komme dem Film hier eine therapeutische Funktion zu: „Es sind viele Erlebnisse in uns noch nicht erlöst worden. Damals - ja, wir erlebten das nicht, wir waren nicht bei hellem Bewusstsein. Wir taten das Grauenhafte, sahen es, standen drin, aber wir erlebten es nicht. Es sackte alles in uns ein. Dort blieb es liegen, wie Steine. Wir hatten ein Gefühl davon, dass alles wieder heraufkommen würde und wir es einmal erleben müssten. (...) Der letzte Wert dieser Dokumente für uns liegt nicht in ihrer künstlerischen Qualität, nicht in ihrem Material und nicht in ihrer Tendenz. Er ist in der Erweckung des Erlebten, die sie bewirken können. Und der Rausch, der aus allen Darstellungen, wenn sie erlebt sind, auch mitkommt, ist nicht gefährlich. Er verführt nicht. Er ist notwendig. Das kalte Bild könnte alles in uns nur noch mehr verhärten, uns unmenschlicher machen. Das Feuer ist notwendig, damit alles wieder weich wird und erlebt werden kann. Und der, nur der, dem die Erlebnisse noch einmal zurückgekommen sind, hat den Krieg erkannt. Keine vernünftige Propaganda und keine leidenschaftliche Predigt kann so wirken."[23]

In einer Frage, die in eine ähnliche Richtung wie Suhrkamps Gedanken zielt, endet auch Heinz Pols Rezension: „Mich ließ schon während der Vorführung dieser grauenhaften Bilder ein Gedanke nicht los: der größte Teil aller in dem Film Mitwirkenden hat bereits diese Vorgänge im Kriege wirklich erlebt. Da platzten die Handgranaten und töteten, da kamen die Giftgasschwaden und mordeten, da war alles Ernst, was jetzt Spiel ist. Welche Gefühle müssen diese Statisten gehabt haben, als sie das Furchtbare, was sie wirklich erlebten, noch einmal im Schein durchmachten. Spielten sie so realistisch, weil sie bereits wieder alles vergessen oder vielmehr, weil sie noch nichts vergessen hatten?"[24]

Doch während Hans Sahl den französischen Film im „Montag Morgen" rühmt als einen „Bildbericht, dessen harter, grausamer Realismus, erschütternder als jeder Kriegsroman, heftiger und im Detail ausgeprägter als die aus Amerika und Russland herübergekommenen Schlachtenfilme, zuweilen die blutige Aggressivität Dixscher Kriegsvisionen erreicht"[25], zieht ein Kriegsveteran, der in der „Vossischen Zeitung" die Premiere kommentiert, ein gegenteiliges Fazit: „Alles in allem: zwei Seiten Remarque, Renn oder Barbusse zeigen mehr vom Kriege als der ganze Verdunfilm."[26]

Eine scharfe Verurteilung erscheint etwas später in der KPD-Zeitung „Die Rote Fahne". Wieder einmal werde hier unter dem Mantel der Sachlichkeit und des Pazifismus eine „raffinierte Methode der imperialistischen Kriegspro-

paganda" für den zukünftigen Krieg gegen die Sowjetunion eingesetzt: „Die Schein-Wirklichkeit wird eine neuartige ideologische Waffe des Imperialismus. Da der imperialistische Charakter des vorigen Krieges totgeschwiegen wird, propagiert der Film mit der ‚schicksalsmäßigen Unabwendbarkeit' eines nächsten ‚großen' Krieges zwar nicht mit offenen Karten, doch versteckt den nächsten imperialistischen Krieg. Der ‚Pazifismus' dieses Films deckt sich also mit dem offiziellen imperialistischen ‚Pazifismus' des Völkerbundes."[27]

In der rechten Presse finden sich alle Meinungen von der harschen Ablehnung des Films in der „Deutschen Tageszeitung"[28] über die skeptische Empfehlung in der „Neuen Preußischen Kreuz-Zeitung", die die französische Perspektive betont,[29] bis zur uneingeschränkten Bejahung in der „Börsen-Zeitung". Letztere stellt fest, der Film sei nun - nach einer deutschen Überarbeitung - „tatsächlich der ‚objektivste aller Kriegsfilme', der insbesondere das Heldentum des einfachen Soldaten besingt, des französischen, aber auch des deutschen Soldaten." Geschaffen wurde er „aus dem Geist des echt militärischen Kameradschaftsgefühls, das dem Feinde gegenüber nicht als Hass, sondern als Ritterlichkeit seinen Ausdruck findet."[30] Der „lebendige (...) Hauch jenes heroischen Ringens, in dem die Blüte zweier Heere verging", weht den Rezensenten des „Lokal-Anzeigers" derart an, dass seine Interpretation nicht weiter erstaunt: „Es gehört schon eine deutsche Pazifistenbrille dazu, um in diesem gewaltigen französischen Kriegsfilm ein pazifistisches Dokument zu erblicken, wie das bereits voreilig in gewissen Linksblättern geschehen ist. Dieses Werk ist ein Zeugnis männlichen Stolzes einer kriegerischen Nation auf die Waffentaten ihres Heeres, weiter nichts. Ein Film von Frontsoldaten für alle, die noch soldatische Leistung begreifen und erfühlen können. (...) Wir hoffen, dass wir bald einmal einen deutschen Sieg in so gleichwürdiger Weise im Film auferstehen sehen dürfen."[31]

Noch deutlichere Worte für die angebliche Aktualität des Verdunfilms findet der deutschnationale „Tag". Ein Vergleich mit Suhrkamps Deutung zeigt, mit welch gegensätzlicher Intention der Film als Heilmittel empfohlen wird: „Die andere Seite wird versuchen, gerade weil in diesem jene gewisse, peinliche Dosis Pazifismus fehlt, diesen wahrhaftigen Bericht zu einem abschrecken sollenden Spectaculum umzudeuten. Aber ist es nicht so, dass unser krankes Volk bewusst nach der bitterstarken Medizin der wahrhaftigen Kriegsschilderung - in Buch und Film und Schauspiel - zu greifen beginnt, aus der Haltlosigkeit der letzten Jahre wieder zu einer inneren Sicherheit strebt, eine neue Einstellung zum Kampf als solchem und dem Weltkrieg als besonderem sucht, um zu den männlichen Werten zu gelangen, die bisher den Feigen versagt geblieben sind?"[32]

„Man sollte diesen Film auch in Deutschland zeigen", hatte Kurt Lenz nach der Pariser Uraufführung im „Vorwärts" geschrieben. „Dann soll man ihn in den Kasten tun und in hundert Jahren wieder hervorholen, damit unser

Wahnsinn noch nachträglich offenbar werde. Dann wird die Saat des Friedens aufgegangen sein, die der Sämann nach dem Waffenstillstand in den letzten Bildern des Films ausstreut."[33] Liest man seine Worte noch einmal vor dem Hintergrund der widerspruchsvollen deutschen Presserezeption, dann können die Pathetik und das Wunschdenken des Kritikers erschauern lassen. Doch es ist die Wehmut desjenigen, der den Fortgang der Geschichte überblickt, die eine Verwerfung jenes Denkens als naiv verbietet. Ausblickend sei hier darauf hingewiesen, dass der Verdunfilm keine hundert Jahre im Kasten blieb. Eine von dem Kriegsfilmregisseur Heinz Paul bearbeitete Tonfassung kam nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten im Sommer 1933 wieder in die deutschen Kinos. Nun heißt der Film *Das Völkerringen an der Westfront (Das Heldenlied der deutschen Waffen)*.[34]

Im Vergleich zur Presserezeption von amerikanischen Weltkriegsfilmen fällt die allgemein recht wohlwollende Kritik englischer und französischer Produktionen auf, wobei die kommunistische Presse eine Ausnahme bildet. Dem Verdacht, nur den Geschäftsinteressen des Produzenten zu gehorchen, sahen sich Filme aus England und Frankreich nicht ausgesetzt. Das unterscheidet ihre Rezeption wesentlich von den Kriegsfilmen aus Hollywood, die immer wieder auf massive Vorbehalte stoßen. Vorgeworfen wird ihnen von links wie von rechts ein inhaltlich opportunistischer Schlingerkurs, dessen Ablehnung sich beispielhaft in Fritz Olimskys Rezension des Films *Rivalen* artikuliert findet: „Kaltschnäuzig und gesinnungslos wie die Amerikaner in Geschäftsangelegenheiten nun mal sind, machen sie hier erst mal eine ganze Weile in Pazifismus, ein Verwundeter muss da z.B. im Fieberwahn pazifistische Phrasen stammeln, und wenn die Pazifisten sich genug gefreut haben, dann lassen die smarten Amerikaner auch die Kriegsbegeisterung zu ihrem Recht kommen, so dass keiner sich beklagen kann, einseitige Festlegung könnte ja dem Geschäft schaden. Das ist eben amerikanisch."[35]

Beklagt wird zudem insbesondere von den rechten Kritikern die Vermischung von Heiterkeit und Ernst, von Krieg, Abenteuer und Romanze, von Heroismus und Kitsch. Diese kommerziell wirksame Vermischung zeuge nicht nur von der Profitgier der Amerikaner, sondern mehr noch davon, dass der Weltkrieg in den USA nie jene existenzielle Bedeutung gewonnen habe, die die Länder Europas trotz ihrer Gegnerschaft miteinander verbinde.

Die 1926 wieder aufflammende und danach nicht mehr zur Ruhe kommende Diskussion um den Hetzfilmcharakter der Hollywood-Produktionen dürfte freilich die folgenreichste Belastung für die deutsche Rezeption amerikanischer Kriegsfilme sein. Der Streit dreht sich dabei auch um die gravierenden Veränderungen, denen die Filme zwecks besserer Vermarktung im Ausland unterworfen sind und die z.B. die deutsche Fassung der *Großen Parade* als pazifistisch und die französische als militaristisch erscheinen lassen. Die englischen und französischen Filme gelten dagegen über die politischen Grenzen

hinweg weitgehend als sachlich, objektiv und tendenzlos. Die Phrasenhaftigkeit solcher Bezeichnungen tritt indes um so deutlicher hervor, als die Rechten mit ihnen die Begriffe Heroismus und Ritterlichkeit, die Liberalen dagegen die Begriffe Sinnlosigkeit und Antikriegswirkung verknüpfen.

Eine paradoxe Situation ist entstanden, in der rechte Rezensenten die ausländischen Filme als Bestätigung ihrer nationalistischen und militaristischen Grundauffassung verstehen und selbst in einer Niederlage einen Sieg zu sehen vermögen, und in der auf der anderen Seite liberale Rezensenten die Filme als illusionslose, wirklichkeitstreue Dokumente des Grauens begrüßen.

Die Frage nach der Bedeutung ausländischer Kriegsfilme im Spannungsfeld von Kriegserfahrung und Konstruktion von Erinnerung in Deutschland wird sich hier abschließend nicht klären lassen. Die in der Tagespresse dokumentierte und in hohem Maße politisierte Rezeption gibt jedoch Einblick in einen mit starken Emotionen behafteten und umstrittenen Gegenstand. Ob die festgestellten paradoxen Rezeptionsmuster sich als von den speziellen Repräsentationsformen der Filme weitgehend losgelöst darbieten, wie sich also das Verhältnis von Ästhetik und Rezeptionsweise begründet, wird in Hinsicht auf die ausgewählten Beispiele offen bleiben, da die Filme selbst einer wirkungsästhetischen Analyse nicht mehr zur Verfügung stehen. Ihre deutschen Fassungen sind nicht überliefert. Da sich dieser Zustand nicht ändern wird, bleiben Aussagen zu ihrer Wirkungsästhetik spekulativ. Die Auswertung der zeitgenössischen Tagespresse erlaubt insofern nur eine Annäherung an die historischen Rezeptionsmuster.

---

[1] Eric Hobsbawm: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. München/Wien: Hanser Verlag 1995 (zuerst London 1994), S. 38.

[2] Anton Kaes: *M*. London: BFI 2000.

[3] Klaus Kreimeier: Trennungen. G.W. Pabst und seine Filme. In: Wolfgang Jacobsen (Hg.): G.W. Pabst. Berlin: Argon Verlag 1997, S. 11-124, hier S. 15.

[4] Ebd., S. 17.

[5] Bernadette Kester: Filmfront Weimar. Representaties van de Eerste Wereldoorlog in Duitse films van de Weimarperiode 1919-1933. Hilversum: Verloren 1998. Einen kurzen Überblick bietet Rainer Rother: The Experience of the First World War and the German Film. In: Michael Paris (Hg.): The First World War and Popular Cinema. 1914 to the Present. Edinburgh: Edinburgh University Press 1999, S. 216-246, bes. S. 226-236.

[6] Vgl. Thomas J. Saunders: Politics, the Cinema, and early Revisitations of the War in Weimar Germany. In: Canadian Journal of History, Bd. 23 (1988), S. 25-48.

[7] Michael Töteberg: Vermintes Gelände. Geschäft und Politik: *Der Weltkrieg*. In: Hans-Michael Bock und Michael Töteberg (Hg.): Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik. Frankfurt/Main: Zweitausendeins 1992, S. 204-205.

[8] Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 365, 3.8.1928.

[9] Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung, Nr. 363, 3.8.1928. Abgesehen von diesen Einwänden urteilt die rechte Presse durchweg positiv. Vgl. Der Montag, Nr. 30, 6.8.28; Deutsche Tageszeitung, Nr. 363, 3.8.1928. Etwas gespalten urteilt Der Angriff, Nr. 34, 20.8.1928.

[10] Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 365, 3.8.1928.

[11] W.W. [d.i. Walter Wedel], Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 359, 3.8.1928. Ein Bezug zu *Panzerkreuzer Potemkin* wird mehrfach hergestellt. Vgl. u.a. Der Abend. Spätausgabe des Vorwärts, Nr. 364, 3.8.1928 und Axel Eggebrecht, Der Montag Morgen, Nr. 32, 6.8.1928.

[12] Germania, Nr. 359, 5.8.1928.

[13] Berliner Morgenpost, Nr. 186, 5.8.1928. Ansonsten sei der Film objektiv und unparteiisch. Vgl. Der Abend. Spätausgabe des Vorwärts, Nr. 364, 3.8.1928.

[14] Vossische Zeitung (Postausgabe), Nr. 185, 4.8.1928.

[15] Axel Eggebrecht, Der Montag Morgen, Nr. 32, 6.8.1928.

[16] Die Welt am Abend, Nr. 184, 3.8.1928. Gegen die nur rhetorische „Objektivität des patriotischen Schullesebuchs" wendet sich auch Herbert Ihering im Berliner Börsen-Courier, Nr. 360, 3.8.1928.

[17] Leo Hirsch, Berliner Tageblatt, Nr. 367, 5.8.1928.

[18] Peter Panter [d.i. Kurt Tucholsky], Vossische Zeitung, Nr. 531, 9.11.1928.

[19] Willy Rath, Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 544, 16.11.1928.

[20] Ebd.

[21] Film-Kurier, Sondernummer, 31.5.1930.

[22] Der Abend. Spätausgabe des Vorwärts, Nr. 274, 14.6.1929. Die Lehre des Films sei „Nie wieder Krieg!" Vgl. auch W.Rdm. [d.i. Walter Redmann], Berliner Morgenpost, Nr. 142, 15.6.1929.

[23] Peter Suhrkamp, Berliner Tageblatt, Nr. 278, 15.6.1929.

[24] Heinz Pol, Vossische Zeitung, Nr. 278, 15.6.1929. Grundsätzlich anders ist die Forderung, nicht mehr an dem Leid des „Vernichtungskrieg(es) der Völker" zu rühren. Siehe Germania, Nr. 275, 16.6.1929.

[25] Hans Sahl, Der Montag Morgen, Nr. 21, 17.6.1929. Sahl kritisiert jedoch die Monotonie des Verdunfilms und das Untergehen des Einzelnen darin. Ähnlich Iherings stärker ästhetisches Urteil, Berliner Börsen-Courier, Nr. 272, 14.6.1929. Sahls Hinweis auf einen russischen „Schlachtenfilm" bezieht sich vermutlich auf *Das Ende von Sankt Petersburg*.

[26] Vossische Zeitung, Nr. 278, 15.6.1929.

[27] Durus [d.i. Alfréd Kemény], Die Rote Fahne, Nr. 118, 7.7.1929. Vgl. auch Kurt Kersten, Die Welt am Abend, Nr. 136, 14.6.1929.

[28] Vgl.: Deutsche Tageszeitung, Nr. 283, 17.6.1929. Dort wird der Film abgelehnt, da er „im pazifistischen Sinne (...) nur die Schrecken des Kampfes herausgearbeitet" habe.

[29] Vgl.: Neue Preußische Kreuz-Zeitung, Nr. 207, 15.6.1929. Positiv mit skeptischen Zwischentönen auch Otmar Best, Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 271, 14.6.1929 und Der Montag, Nr. 22, 17.6.1929.

[30] Oly. [d.i. Fritz Olimsky], Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 272, 15.6.1929. Olimsky bemerkt dort, dass das Reichsarchiv Filmmaterial zur Verfügung gestellt habe. Zu Olimskys sehr positivem Eindruck von der französischen Fassung siehe: ebd., Nr. 221, 15.5.1929.

[31] Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 277, 14.6.1929.

[32] Der Tag, Nr. 142, 15.6.1929. Vgl. auch die Empfehlung des Films für die deutsche Jugend in Der Angriff, Nr. 26, 1.7.1929.

[33] Kurt Lenz, Vorwärts, Nr. 568, 1.12.1928.

[34] Vgl. O.A.P. [Palitzsch], Vossische Zeitung, Nr. 444, 16.9.1933 und Berliner Tageblatt, Nr. 436, 16.9.1933.

[35] F.O. [d.i. Fritz Olimsky], Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 365, 7.8.1927.

Filmgeschichte ohne Schleier

Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen der zwanziger Jahre

Eine Retrospektive im Kino Arsenal, Berlin, 18. bis 31. März 2001

von Michael Wedel

Der stilistische Einfluss des schwedischen Films auf das Weimarer Kino gehört zu jenen ebenso fleißig tradierten wie unhinterfragt gebliebenen Mythen, aus deren Summe der sogenannte „klassische deutsche Stummfilm" sich jenseits überprüfbarer ökonomischer Strukturen und kultureller Adaptionsprozesse als wirkungsmächtiges filmhistorisches Konstrukt etablieren konnte.

Während andere Komponenten dieses vielschichtigen Interferenzphänomens – etwa die vermeintlichen thematischen und inszenatorischen Rückgriffe auf Romantik und Expressionismus oder die Transformation Reinhardtscher Theaterkonzepte der Lichtgebung und Massenregie – in jüngster Zeit wiederholt einer die ästhetischen Befunde kontextualisierenden Revision unterzogen worden sind, blieben die historischen Bedingungen, unter denen sich in den zwanziger Jahren ein stilistischer Einfluss schwedischer Produktionen auf das deutsche Autorenkino ausgeprägt haben könnte, in schöner Proportion zum vordringlichen gemeinsamen Stilmerkmal soweit unterbelichtet, dass der „Zauber von Licht und Schatten"[1] und das „Durchschimmern" „gewisser nordischer Elemente"[2] möglichst unbehelligt zur Geltung kam.

Die vielfältigen historischen Verkürzungen und Missverständnisse, die einer solchen Konzeption direkter stilistischer Einflussnahme zugrunde liegen, bilden den Ausgangsimpuls eines von Patrick Vonderau betriebenen Dissertationsprojekts, dessen erste Teilergebnisse der Berliner Skandinavist und Filmwissenschaftler jüngst vorgelegt hat.[3] Aus ihnen geht etwa hervor, dass viele der bekannten schwedischen Filme der späten zehner Jahre, deren Erbe das deutsche Autorenkino nach dem Motto ‚post hoc ergo propter hoc' angetreten haben soll, in Deutschland tatsächlich erst mit einiger Verspätung 1921/22 zur Aufführung kamen, ihre Publikumswirkung in der Breite aufgrund fehlender Werbemaßnahmen und teils erheblicher Bearbeitungen deutscher Verleiher und Kinobesitzer zudem äußerst beschränkt und kaum einheitlich war.

Bei der Beantwortung der Frage, weshalb sich der ‚Schwedenfilm' dennoch vor allem bei der Fachkritik als Identifikationsbegriff für den ambitionierten deutschen Film zu dieser Zeit durchsetzte, stellt Vonderau stilistische und thematische Eigenschaften erstmals in den Zusammenhang kulturpolitischer Interessen und produktionsökonomischer Überlegungen: „Der Schwedenfilm wurde diskutiert als eine aus einer bestimmten Produktionsform hervorgegangenen Ware mit einer eigenen Ästhetik und als Ausdruck von Nationalkultur" und nahm vor allem in dieser Hinsicht „die Rolle eines

Leitbildes für die exportabhängige deutsche Herstellungspraxis ein."[4] Anhand eines Vergleichs konkreter Produktionsmodelle für den internationalen Markt lassen sich auf dieser Grundlage spezifische Einflussmuster genauer verorten.

So scheint die unter Erich Pommers Leitung entwickelte Strategie der Decla-Bioscop, statt einer hohen Anzahl gängiger Genreproduktionen wenige technisch und ästhetisch avancierte Filme herzustellen, dem Vorbild der Svenksa-Produktionen zu folgen, die in Deutschland ab 1921/22 größtenteils unter dem Decla-Banner vertrieben wurden.

Ob diese korrelierenden Produktionskonzepte tatsächlich auch zu einer direkten Übernahme der Ästhetik des Schwedenfilms in deutschen Produktionen der frühen zwanziger Jahre geführt hat, überprüft Vonderau exemplarisch an Murnaus *Der brennende Acker* (1922), dessen Produktionszeit in jene Phase der ersten Welle von Schwedenfilmen auf dem deutschen Markt fällt. Seine differenzierte Analyse erweist, „dass *Der brennende Acker* stilistisch nicht einfach in der Realisierung eines poetologischen Entwurfes aufgeht, wie er mit dem ‚Schwedenfilm' gegeben war. Statt dessen ‚Innerlichkeit' als zentralen ästhetischen Funktionszusammenhang zu übernehmen (wie es die Fachautoren nahelegten), eignete er sich lediglich einige von dessen Stilmerkmalen an".[5] So übernähme der Film in seinem Legendenmotiv zwar jene der Handlungsdramaturgie übergeordnete Kausalität der ‚Schwedenfilme', variiere aber das Muster der schicksalhaft waltenden Natur insofern, als er auf jeden lokalen Bezug auf eine identifizierbare Nationalkultur zugunsten eines ideologisch abstrakt gestaffelten Raumentwurfs verzichte: „Mit dem ideologischen Gebrauch des Raums scheint *Der brennende Acker* eher Affinitäten zur deutschen Heimatkunst und dem Heimatfilm aufzuweisen als zum ‚Schwedenfilm' oder Weimarer Kammer[spiel]filmen wie *Scherben* und *Hintertreppe*, deren Einheit von Handlungszeit und -ort er nicht berücksichtigt. Doch auch in diesem Zusammenhang weicht er insofern von einer Matrix ab, als er das ‚Land' nicht als einheitlichen sozialen Raum darstellt und somit auch nicht das nationalkulturelle Image des Heimatfilms aktualisiert."[6]

Vonderau schlägt vor, den Einfluss des schwedischen Films auf das Weimarer Kino vor dem Hintergrund eines doppelt gebrochenen Vermittlungsprozesses als bewussten Eklektizismus zu reflektieren, der durch ein von der historischen Situation des deutschen Films geprägtes Verständnis schwedischer Auslandserfolge inspiriert war: „Plausibler, als von einer ‚geheimen Verwandtschaft' des Weimarer Kinos mit der schwedischen Produktion auszugehen, scheint es also, den Eindruck einer verwandtschaftlichen Nähe selbst als gewünschten Effekt der Filme, aber auch der sie begleitenden filmpublizistischen Diskurse zu sehen."[7]

Die im Rahmen seines Forschungsprojekts von Vonderau konzipierte Retrospektive veranschaulichte die hier umrissene Problematik nachdrücklich, indem sie Produktionen vorstellte, die bisher von einer Betrachtung der schwe-

disch-deutschen Filmbeziehungen der zwanziger Jahre weitgehend ausgeschlossen geblieben sind.

Dies gilt zum einen für die Präsenz populärer schwedischer Genrefilme in Deutschland, die dem Publikum ein Bild des modernen, urbanen Schweden nahebrachten. *Norrtullsligan* (*Weibliche Junggesellen,* 1923, Regie: Per Lindberg) handelt vom Bohème-Leben einer Wohngemeinschaft von ‚Junggesellinnen' in Stockholm, in der die Stenotypistinnen Pegg, Baby, Eva und Emmy ihre Erfahrungen mit der Männer- und Arbeitswelt miteinander austauschen, sich am Ende allerdings – trotz zwischenzeitlicher emanzipatorischer Tendenzen – nur gegenüber letzterer zum Streik entschließen können. Neben der im Vergleich zu den ‚Schwedenfilmen' der Saison 1921/22 atypisch erscheinenden Thematik überrascht diese vom Buch- und Presseverlag Bonnier selbst ausgeführte Literaturverfilmung durch ihre ungewöhnliche Erzählweise. Als Rückblick aus der Perspektive Peggs (gespielt von der aus Mauritz Stillers *Erotikon* bekannten Tora Teje) konsequent in der ersten Person erzählt, arbeiten die von Hjalmar Bergman nach dem Roman von Elin Wägner geschriebenen Zwischentitel mit einer teils komisch, teils melancholisch ironisierenden Distanz zum dargestellten Geschehen der Binnenhandlung, die Rezeption und Gattungsidentität des Films auf einzigartige Weise oszillieren lässt. Trotz der durchaus ernsten sozialen Probleme, die im Film verhandelt werden, „hat [man] nachher ein wirklich außerordentlich feines, leichtes Gefühl," so Willy Haas in seiner Rezension, „als ob man eine Stunde lang einer sehr sympathischen Frauenstimme zugehorcht hätte."[8]

Neben der turbulenten, im Reportermilieu angesiedelten Kriminalkomödie *Han, Hon och Andersson* (*Die gestohlene Sensation,* 1926, Regie: Gustaf Edgren) wurde als dritte schwedische Genreproduktion *Unga Greven tar Flickan och Priset* (*Der junge Graf gewinnt den Preis und das Mädchen,* 1924, Regie: Rune Carlsen) gezeigt, in der der Generationskonflikt zwischen einer traditionellen, am Ort verwurzelten Lebensweise und einem modernen Selbstverständnis, das sich über Technik und Mobilität definiert, den Hintergrund für eine nahezu den gesamten Film in Anspruch nehmende Verfolgungsjagd quer durch Schweden abgibt.

Angesiedelt im Milieu des schwedischen Landadels, dessen junge Generation sich den Reizen ‚bürgerlicher' Technikkultur nicht entziehen kann und sich gegen den Widerstand ihrer Familien in Automobilklubs neu organisiert, betreibt der Film zugleich eine Modernisierung der schwedischen Produktionsstrategie, Lokalkolorit und Nationalkultur als identifizierbare Qualitäten herauszustellen: Die ‚übergeordnete Kausalität' der Handlung folgt hier nicht mehr dem Prinzip der ‚Natur', sondern dem touristischen Blick auf Infrastruktur und städtische Topographie des Landes sowie der ‚kulturellen' Sehenswürdigkeiten, die es zu bieten hat. Insofern steht *Unga Greven tar Flickan och Priset* deutschen Produktionen wie *Die Fahrt ins Abenteuer* (1925, Regie: Max

Dämon Zirkus (D 1922, R: Emil Justitz)

Willy Fritsch und Betty Balfour in: *Flickorna Gyurkovics* (*Die sieben Töchter der Frau Gyurkovics*, Schweden/D 1926)

Lil Dagover in: *Hans engelska fru* (*Die Lady ohne Schleier*, Schweden/D 1927)

Lil Dagover in: *Bara en danserska* (*Nur eine Tänzerin*, Schweden/D 1927)
Fotos: Marian Stefanowski

Mack) näher, als es die – gemeinhin als Beleg für den Einfluss auf das Weimarer Autorenkino genommene – Verpflichtung des Hauptdarstellers Gösta Ekman für die Titelrolle von Murnaus *Faust* kurze Zeit später nahelegt.

Das im Übergang vom schwedischen zum deutschen Film durchaus heterogene Rollenprofil Ekmans verweist einmal mehr auf die Notwendigkeit, Karriereverläufe und Star-Images von Darstellern im einzelnen genauer zu untersuchen als dies bisher geschehen ist. In dieser Absicht konzentrierte sich ein weiterer Programmschwerpunkt stellvertretend auf die Schauspielerin Mary Johnson (1895-1975), deren Rollenprofil in ihren zwölf deutschen Filmen ab 1924 – gezeigt wurde *Staatsanwalt Jordan* (1926, Regie: Karl Gerhardt)[9] – sich eben nicht nur darauf beschränkte, die Figur der Elsalill in Stillers *Herr Arnes Penningar* (*Herrn Arnes Schatz,* 1919) unendlich zu reproduzieren.

So merkte die Kritik etwa zu *Staatsanwalt Jordan* an, er hätte „ein Mary-Johnson-Film werden müssen, wie es Gish-Filme gibt", und sein Verdienst bestünde darin, „zu zeigen, was das für ein Film sein könnte, und was Mary Johnson im deutschen Film sein müsste."[10] Aber auch die frühen Rollen der späteren Ehefrau von Rudolf Klein-Rogge müssten noch genauer bestimmt werden, war Mary Johnson doch bereits ab 1913 in den verschiedensten Genreproduktionen der schwedischen Filmindustrie beschäftigt, so etwa als fälschlich des Diebstahls verdächtigtes Dienstmädchen Violet Holmes in dem Detektivfilm *Nattens Barn* (*Kinder der Nacht,* 1916, Regie: Georg af Klercker).

Die Bekanntschaft mit diesem frühesten Film der Retrospektive war insofern aufschlussreich, als er neben den von Bo Florin (Universität Stockholm) in dessen Einführung hervorgehobenen Merkmalen eines nationalen Stils – etwa die Verwendung tableauartiger Inszenierungen und silhouettierender Lichteffekte – nicht minder an internationalen Erzählkonventionen des Detektivfilmgenres dänischer, aber auch französischer und amerikanischer Provenienz orientiert scheint. Anhand von *Nattens Barn* rückte so auch die sich in jüngster Zeit abzeichnende Kontroverse um die Frage nach der Repräsentativität kanonisierter Svenska-Spitzenproduktionen eines Stiller oder Sjöström für die Stilentwicklung des schwedischen Kinos in den Blick, deren Beantwortung natürlich auch eine wichtige Dimension seiner Wahrnehmung und Einflussnahme in Deutschland darstellt.[11]

Abseits von Schauspielern, Regisseuren und Kameraleuten werden skandinavische Filmschaffende, die in anderen Berufsparten auch in Deutschland tätig waren und so die Grundlagen einer internationalen Zusammenarbeit schufen, gerne vergessen. Zu ihnen gehört der Verleiher und Filmproduzent Odd Björnstad, dessen Firma ‚Bengen-Björnstad Film-Export' ab 1922 eine Reihe deutscher Produktionen auf den schwedischen Markt brachte, der im gleichen Jahr aber auch zusammen mit dem Regisseur Emil Justiz eine Niederlassung in Berlin gründete (die ‚Björnstad-Justiz-Film') und dort unverzüglich mit der Herstellung von deutschen Eigenproduktionen begann. Be-

merkenswert an *Dämon Zirkus* (1922, Regie: Emil Justiz), einer der wenigen (wenn auch nur fragmentarisch) überlieferten deutschen Produktionen Björnstads, ist vor dem Hintergrund dieser doppelten Ausrichtung, dass es sich hierbei (auch laut Attest der deutschen Kritiker) um einen „Publikumsfilm" nach dem bekannten Muster des Zirkus-Melodrams handelt, der in erster Linie auf den einheimischen deutschen Markt zielte,[12] während es sich bei den deutschen Fremdproduktionen, die Björnstad nach Schweden importierte, ausschließlich um ästhetisch avancierte oder literarisch ambitionierte „Qualitätsfilme" gehandelt haben soll.[13] Indizien für eine interessante Doppelstrategie Björnstads, denen es im einzelnen noch genauer nachzugehen gilt.

Von insgesamt neun schwedisch-deutschen Koproduktionen, die in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre im Rahmen der ‚Film-Europa-Bewegung' entstanden, wurden für die Reihe drei ausgewählt, die, mit internationalen Stars wie Lil Dagover, Willy Fritsch, Gösta Ekman, Urho Somersalmi und Betty Balfour besetzt, Hollywood auf dem europäischen und amerikanischen Markt Konkurrenz machen sollten. Produzent auf deutscher Seite war der Russe Wladimir Wengeroff, dessen Glauben an die Profitabilität europäischer Koproduktionen auch das Debakel seiner Westi-Film GmbH 1925 augenscheinlich nicht hat erschüttern können.[14] Seine schwedische Partnerin war die Isepa-Film, die Drehbücher stammten von dem Deutsch-Schweizer Paul Marzen.

„Was hat es mit diesen schwedisch-deutschen Koproduktionen auf sich, fragen Sie?", schrieb die Stockholmer Fachzeitschrift „Biograf-Bladet" im Vorfeld der Dreharbeiten zu *Flickorna Gyurkovics* (*Die sieben Töchter der Frau Gyurkovics*, 1926, Regie: Ragnar Hyltén-Cavallius): „Ja, das sind Filme, die ausschließlich unter schwedischer Leitung stehen, aber in denen etwa die Hälfte der Hauptrollen mit Schauspielern aus Deutschland oder einer anderen Nation besetzt sind. Die Aufnahmen werden je nach den Bedürfnissen in Schweden oder Deutschland vorgenommen."[15]

Der Hinweis auf den dominierenden schwedischen Anteil an der filmtechnischen Ausführung illustriert das Bestreben, Anschluss an das kulturelle Kapital zu halten, das die früheren ‚Schwedenfilme' in dieser Hinsicht international darstellten. Die deutsche Rezeption von *Die sieben Töchter der Frau Gyurkovics* spiegelt diese Erwartungshaltung wieder, wenn der Film, obwohl Carl Hoffmann die Kamera führte, als „Schwedenfilm voll photographischer und darstellerischer Kultur" bezeichnet und festgestellt wird, die deutschen Schauspieler fügten sich „volltrefflich ein" und „selbst die Budapester Atmosphäre" hebe „den Nationalcharakter nicht auf."[16]

Vor diesem Hintergrund operieren die Koproduktionen mit einzelnen Stilelementen, die vom zeitgenössischen Publikum mit dem ‚Schwedenfilm' assoziiert wurden, überführen sie jedoch in neue narrative und generische Zusammenhänge. In der Verwechslungskomödie *Die sieben Töchter der Frau*

Gyurkovics weicht die emotionale ‚Innerlichkeit' einer dem Genre und dem amourösen Intrigen- und Mienenspiel Fritschs und Betty Balfours angemessenen physischen Ausdruckskomik, die an schwedischen Filmen so gerühmte unprätentiöse, „klare und scharfe Photographie"[17] findet sich bei Carl Hoffmann mit einer Reihe photographischer Tricks (ein Markenzeichen deutscher Kameraarbeit) versetzt.

In *Hans engelska fru* (*Die Lady ohne Schleier*, 1927, Regie: Gustav Molander) ist die Internationalisierung dessen, was als nationaler schwedischer Stil definiert und vermarktet wurde, bereits im Stoff angelegt: die Engländerin Cathleen Paget (Lil Dagover) reist nach Schweden, um den Hauptgläubiger ihrer Familie, den Holzhändler Birger Holm (Urho Somersalmi), zum Erlass der Schulden zu bewegen. Sie hat damit über einige dramatische Umwege soviel Erfolg, dass sich beide ineinander verlieben und sie seine Frau wird. Ihre Ehe jedoch erweist sich dem Gegensatz zwischen britischer Oberklasse und schwedischer Berghütte nicht gewachsen. Erst als sich die Wege der beiden am Schluss des Films zufällig im Niemandsland einer Bahnhofshalle kreuzen, scheint die Überwindung kultureller Differenzen möglich. Der Film inszeniert das Drama als Gegenüberstellung der ästhetischen und generischen Versatzstücke des natur- und ortsgebundenen ‚Schwedenfilms' mit der geographischen und sozialen Mobilität des europäischen Gesellschaftsfilms, an deren ‚Versöhnung' im Zeichen der Profitmaximierung auf dem internationalen Markt dem Film natürlich nicht minder gelegen ist.[18]

Eine wichtige Funktion schwedisch-deutscher Koproduktionen der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bestand aus Sicht der schwedischen Filmindustrie wohl nicht zuletzt darin, ihre Regisseure und Stars auch nach Abklingen der Welle des Schwedenfilms am internationalen Markt zu halten, ohne sie vollständig an konkurrierende Filmindustrien abgeben zu müssen.[19] So findet sich etwa Karin Swanström – die Mutter in *Gösta Berlings Saga* (*Gösta Berlings Abenteuer*) – in allen der gezeigten Koproduktionen wieder: als Gräfin Emilie Hohenstein in *Die sieben Töchter der Frau Gyurkovics*, als Cathleens Mutter in *Die Lady ohne Schleier* sowie in einer weiteren größeren Nebenrolle als Frau Zentler in *Bara en Danserska* (*Nur eine Tänzerin*, 1927, Regie: Olof Molander). In letztgenanntem Film, einem auf Maupassants Roman „Pierre et Jean" basierenden Gerichtsdrama um eine Varieté-Tänzerin, sind stilistische Anleihen oder stoffliche Bezüge auf bezeichnende Charakteristika des Schwedenfilms kaum noch auszumachen, sieht man einmal davon ab, dass in der zeitgenössischen Filmpublizistik auch eine als emotional besonders authentisch empfundene, ‚unverdorbene' darstellerische Qualität dazu gezählt wurde, deren fortbestehende Verbindlichkeit die schwedischen Darsteller verbürgen sollten.

Im Zeichen dieser durch personelle Kontinuität signalisierten Traditionsbildung versuchten die schwedisch-deutschen Koproduktionen auch, neue Na-

men wie den Anna-Lisa Rydings in *Nur eine Tänzerin* als Träger eines spezifischen Darstellungsstils, der sich zudem an der Seite etablierter deutscher Stars wie Lil Dagover oder Walter Janssen profilieren und auf breite öffentliche Aufmerksamkeit hoffen konnte, international zu lancieren.[20]

Die Vielfalt an stilistischen und kulturellen, produktions- und rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten, die von den Filmen und Begleitmaterialien der Retrospektive aufgezeigt wurde, hat das Bild der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen um wichtige Facetten bereichert, die es nun ihrerseits zu kontextualisieren und historisch einzufassen gilt. Auf die Fortführung dieser Arbeit darf man gespannt sein.

[1] Friedrich von Zglinicki: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin: Rembrandt-Verlag 1956, S.452.

[2] Lotte Eisner: Die dämonische Leinwand. Frankfurt am Main: Kommunales Kino 1975, S.53.

[3] Patrick Vonderau: Geheime Verwandtschaften? Der ‚Schwedenfilm' und die Geschichte des Weimarer Kinos. In: montage/av 9/2/2000, S.65-99.

[4] Ebd., S. 73 u. 78.

[5] Ebd. S. 87.

[6] Ebd., S. 89.

[7] Ebd., S. 91.

[8] Film-Kurier, Nr. 134, 7.6.1924. Zeitgenössische Rezeptionsdokumente sind hier und im folgenden zitiert nach den von Patrick Vonderau zusammengestellten Programmblättern der Retrospektive.

[9] Der ursprünglich vorgesehene Film *Haus der Lüge* (1926, Regie: Lupu Pick) nach Ibsens Drama „Die Wildente" konnte wegen eines Kopienschadens nicht vorgeführt werden.

[10] Ernst Blass: *Staatsanwalt Jordan*. In: Berliner Tageblatt, Nr. 11, Beiblatt, 5.12.1926.

[11] Vgl. zusammenfassend Astrid Söderbergh Widding: Hasselblads Fotografiska AB as Film Producer 1915-1917. Sensationalism or Quest for Quality? In: KINtop 9, 2000, S.151-165.

[12] Vgl. die Besprechungen in: Film-Kurier, Nr. 23, 27.1.1923; Der Film, Nr. 5, 4.2.1923.

[13] Vgl. Skandinavische Ehrung der deutschen Filmindustrie. In: Film-Kurier, Nr. 114, 22.5.1922.

[14] Zu Wengeroff vgl. Daniel Otto: „...die Filmindustrie Europas retten!" Wengeroff, Stinnes und das „Europäische Filmsyndikat". In: Jörg Schöning (Red.): Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Paris und Berlin 1920-1930. München: edition text + kritik 1995, S. 59-82.

[15] Biograf-Bladet, Nr. 21, 1.1.1926.

[16] Anon.: *Die sieben Töchter der Frau Gyurkovics*. In: Licht-Bild-Bühne, Nr. 91, 16.4.1927.

[17] Anon.: *Herr Arnes Schatz*. In: Licht-Bild-Bühne, Nr. 44, 29.10.1921; zit. in Vonderau: Geheime Verwandschaften, a.a.O., S.79.

[18] „[M]it sicherer Hand", urteilte der Kritiker des „Biograf-Bladet" (Nr. 3, 1.2.1927), werde „ein fesselnder Gegensatz zwischen dem High Society-Leben in London und der schwedischen Urkraft skizziert, die in der Natur Norrlands präsentiert wird."

[19] Nach dem internationalen Erfolg des ‚Schwedenfilms' wurden der schwedischen Filmindustrie (ähnlich wie der deutschen nach deren ersten internationalen Nachkriegserfolgen)

im Laufe der zwanziger Jahre vorübergehend eine Reihe ihrer bekanntesten Regisseure und Schauspieler, darunter Greta Garbo, Stiller und Sjöström, von Hollywood abgeworben. Vgl. hierzu Bo Florin: Europäer in Hollywood. Eine Analyse von Produktionssystemen der zwanziger Jahre am Beispiel von Sjöström und Lubitsch. In: montage / av 9/1/2000 (Themenheft „Skandinavien", Red. P. Vonderau), S.9-28; sowie Graham Petrie: Hollywood Destinies. European Directors in America, 1922-1931. London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1985, Kap. 4 („Victor Sjöström: ‚The Greatest Director in the World'") und Kap. 5 („They are sad-looking people, these Swedes: Mauritz Stiller and Others").

[20] „Ja, sie [Lil Dagover] selbst spielt die Hauptrolle. Und dann ist noch eine zweite jugendliche Hauptrolle da. Die spielt eine Kollegin aus Schweden, die beim Theater berühmt ist. Aber noch nie gefilmt hat. ‚Sehen Sie, die dort, die reizende Blonde neben dem hochgewachsenen Herrn [Walter Janssen]. Sie heißt Anna-Lisa Ryding. Und die alte Dame neben ihr mit den unendlich gütigen Augen, das ist Karin Swanström, die Mütterdarstellerin, die in *Gösta Berlins Abenteuer* [sic] berühmt geworden ist." Anon.: *Nur eine Tänzerin*. In: Film-Kurier, Nr. 185, 10.8.1926.

„Üble Erfahrungen"

Richard Oswald und das Auswärtige Amt

Ein Nachtrag von Rolf Aurich

Die Mitteilung Helmut G. Aspers im FILMBLATT 14 (Herbst 2000, S.22-27) zu zwei Briefen zwischen Richard Oswald und Siegfried Kracauer von 1947 kann jetzt durch einen Hinweis auf Akten zu Oswalds Film *1914. Die letzten Tage vor dem Weltbrand* (1931) ergänzt werden.

Sowohl Oswald selbst in seinem Brief an Kracauer von ca. Juni 1947 als auch Wolfgang Mühl-Benninghaus in seinem Aufsatz über den Film im Cine-Graph-Buch über Oswald (Richard Oswald. Regisseur und Produzent, München 1990) erwähnen Auseinandersetzungen zwischen dem Regisseur und dem Auswärtigen Amt (AA). Diese haben sich in einem umfangreichen Aktenband niedergeschlagen, der im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes verwahrt wird.

Die Akte R 26216 mit dem Titel „Kriegsschuld. Film: ‚Juli 1914' (29. Oktober 1930 bis November 1932)" dokumentiert die Vorgänge um den Film aus der Sicht des Ministeriums.

Als Kerndokumente sind anzusehen ein internes Protokoll des (auch von Oswald erwähnten) Gesandten Meyer nach einer Voraufführung des Films bei der Filmprüfstelle Berlin am 18. Dezember 1930 sowie – eine Seltenheit – das Protokoll der Sitzung der Prüfstelle vom 23. Dezember, zu der auch eine innerministerielle Aufzeichnung existiert. Neben Zeitungsausschnitten finden sich auch fünf Gutachten zum Film, in Auftrag gegeben von der „Zentralstelle für Erforschung der Kriegsursachen" (eine vom „Kriegsschuldreferat" des Aus-

wärtigen Amts betriebene Gründung, mit der die Bekämpfung der „Kriegsschuldlüge" intensiviert werden sollte), die Mitschrift des vom AA geforderten Vorspruchs zum Film, den Eugen Fischer verliest, sowie eine Liste mit vermutlich sämtlichen Dialogen des Films.

Die Akte endet mit der Ablehnung einer finanziellen Beteiligung des AA an der Herstellung einer englischen Fassung des Films – man habe „üble Erfahrungen" mit Oswald gemacht.

Weiteres Material zu diesem Film, darunter Korrespondenzen, Zeitungsausschnitte, interne Aufzeichnungen sowie ein Gesuch von Felix Lampe, Vorsitzender des Zentralausschusses für Erziehung und Unterricht, um die Haltung des AA gegenüber dem Film kennenzulernen, für den Oswald Steuerermäßigung beantragt hatte, findet sich in einer weiteren Akte mit der Signatur R 26215: „Kriegsschuld. Die Kriegsschuldfrage im Film u. ähnl." (1. Mai 1930 bis März 1935).

Postanschrift: Auswärtiges Amt, Politisches Archiv, Referat 117, 11013 Berlin. Der Eingang befindet sich in der Kurstraße 33.
http://www.auswaertiges-amt.de
Telefon: 01888 - 17 - 2159 (Sekretariat), 17 - 2179 (Lesesaal), Fax 17 - 3948
E-Mail: poststelle@auswaertiges-amt.de

Fritz Lang im Gespräch zum Film *Der müde Tod*

von Hartmut und Herbert Birett

Die Vorgeschichte

In den Jahren um 1960 zeigte das Filmstudio an der J.W.Goethe-Universität unter anderem auch den Film *Der müde Tod*. In der anschließenden Diskussion war ein wichtiger Punkt die Frage, ob der Tod das junge Mädchen und ihren Geliebten am Ende mit in sein Reich nimmt oder beide freilässt. Außerdem schien ein Widerspruch zu bestehen zwischen der Zahl der Episoden (Vorspiel, 3 Geschichten, Nachspiel) und dem Untertitel des Films „Ein deutsches Volkslied in 6 Versen".

Eine Analyse zur Klärung dieser Fragen wurde uns aufgegeben. Bei der Suche nach den Quellen entdeckten wir auch zwei Zwischentitel, die in Versen gehalten waren (heute sind ja alle bekannt). Beim genauen Betrachten der einzigen damals verfügbaren englischsprachigen (Schmalfilm-)Kopie kamen wir zu der Überzeugung, dass der Film einst viragiert gewesen sein musste. Mittels der von mir kurz vorher entwickelten Methode einer „statistischen Filmanalyse" ließ sich nachweisen, dass der Film tatsächlich in sechs Teile gegliedert war (auch in der neuen Fassung fehlen die Zwischentitel mit der Angabe der „Verse").[1]

Eine nähere Betrachtung der Versuche des Mädchens, den verlorenen Geliebten zurückzugewinnen, führte zu folgendem Ergebnis: In der ersten Episode (Orient) versucht die junge Frau, ihr Ziel mit List zu erreichen, in der zweiten (Venedig) will sie es mit Gewalt erzwingen und in der dritten (China) mit Zauberei herbeiführen (man beachte hier auch den szenischen Aufbau: die Verfolger-Karawane schlängelt sich als Fragezeichen durchs Bild). Als der Tod ihr schließlich noch einen letzten Versuch gewährt, will sie eine fremde Person dazu überreden, sich für ihren Geliebten zu opfern. Doch auch dies führt nicht zum Erfolg. Erst als sie selber zu diesem Schritt bereit ist, führt der Tod beide gemeinsam auf einen Hügel. Da die beiden nach dem Verschwinden des Todes weitergehen, liegt die Vermutung nahe, dass sie vom Tode freigegeben wurden.

Eine Anmerkung noch zur Figur des Todes und der Szene in der Höhle mit den Lebenslichtern: Motivisch lässt sich diese Idee auf das Grimmsche Märchen „Der Gevatter Tod" zurückführen. In der Buchausgabe dieser Märchen der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart (um 1900) findet sich eine Abbildung des Todes, der Lang seine Figur nachgestaltet haben könnte.

Diese Erkenntnisse und Vermutungen haben wir (neben einigen anderen Fragen, etwa die ursprüngliche Viragierung des Films betreffend) Fritz Lang 1962 in einem Brief mitgeteilt und nach seiner Meinung gefragt, aber keine Antwort erhalten. Erst 1964 kam es während eines Deutschland-Besuchs Langs zu einem Gespräch, bei dem auch Theodor W. Adorno, Fee Vaillant, Herbert Stettner und mein Bruder anwesend waren – ich selbst konnte leider aus beruflichen Gründen nicht zugegen sein. (Herbert Birett)

Das Gespräch

Das Gespräch fand nach der Tagung in Bad Ems (30.4. bis 3.5.1964) und unmittelbar vor oder direkt nach der Internationalen Filmwoche in Mannheim im Herbst 1964 statt, an der Lang als Jurymitglied teilnahm. Fee Vaillant hatte ihn dafür gewonnen und ihm zu Ehren zu einen Empfang eingeladen. Lang erschien zusammen mit Adorno, seinem „Freund aus Amerika". Es ging zunächst ganz allgemein um seine Zeit in Amerika, bevor er schließlich auf unsere Fragen zu sprechen kam (die Wiedergabe ist im folgenden natürlich nicht wortgetreu, man bedenke, wie lange das Gespräch zurückliegt).

Wieso erfolgte die Flucht auf einem Elefanten? – Lang sagte hierzu, dass dies eben verdeutlichen sollte, wie das Schicksal seinen Lauf nimmt und man, damit dies so ist, mitunter falsche Entscheidungen trifft. Der Elefant sei zwar im Dschungel ein sicheres Tier (also gut gewählt), aber bei der vorhersehbaren Verfolgung durch Berittene zu langsam (also schlecht gewählt).

Wurde die Virage und Tönung von ihm nach bestimmten Regeln oder eher spontan, im Hinblick auf die künstlerische Wirkung oder wegen der mangelnden Filmempfindlichkeit gewählt?

Lang erwiderte zunächst, es wäre ihm um die Stimmung gegangen. Als ich auf die Beschreibung der sonochromen Farben von Kodak-Filmen (ab 1929) verwies, erinnerte er sich daran, dass damals einige Farben wohl einheitlich verwendet wurden, z.B. Blau für Nacht, Grün für Naturaufnahmen, Orange für künstliches Licht etc. Der Farbwechsel sollte auf jeden Fall auf einen Stimmungs- oder Situationswechsel hinweisen, wie dies ja im Theater auch der Fall sei. Ich meine mich zu erinnern, dass er zum Unterschied zwischen Tönung und Virage nichts Genaues zu sagen wusste. Zur Empfindlichkeit der Filmemulsion erzählte Lang, dass er sich an eine Aufnahme (ich vermute einmal für *Die Nibelungen*) erinnere, in der Bauleute an den Wänden eines Saales brennende Fackeln angebracht hatten. Zu Beginn der Aufnahmen wäre er noch der Meinung gewesen, dass man die Flammen auf dem Film doch nicht erkennen könne, hätte sich dann aber doch dafür entschieden, sie brennen zu lassen. Später sei er überrascht gewesen, wie gut man die Flammen erkennen konnte.

Haben Sie beim Schneiden immer mitgewirkt oder wurden diese Arbeiten im wesentlichen vom Kameramann oder Cutter nach dem Drehbuch und der Qualität der Aufnahmen ausgeführt?

Er habe meistens beim Schneiden dabeigesessen und jeweils die Aufnahmen ausgewählt, die im jeweiligen Zusammenhang am Besten passten. Beim Ansehen der geschnittenen Szenen habe er die Geschichte des Films erzählt.

Dann sollte ich über die „statistische Filmanalyse" berichten, wie wir gezählt hatten und warum. Adorno unterbrach mich bald und meinte, dass man an ein Kunstwerk nicht zählend herangehen könne. Lang warf ein, ich solle erst einmal zu Ende berichten. Hinsichtlich der Deutungsmöglichkeiten des Zahlenmaterials (das eine reine Häufigkeitsverteilung beschrieb) ließ ich offen, ob sich auf dieser Grundlage Aussagen über charakteristische Eigenschaften einer Filmgattung, eines Regisseur oder Kameramanns machen lassen. (Ich merkte an, dass mich – unabhängig vom individuell betrachteten Film – grundsätzlich interessierte, wie etwas wahrgenommen wird.)

Adorno wiederholte, dass künstlerischen und psychischen Prozessen nicht mit Rechenkunststücken beizukommen wäre, und zitierte Goethe: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen."

Als ich darauf verwies, dass man bei manchen gefälligen Formen das Vorhandensein eines ‚goldenen Schnitts' finde, sagte er irgendwas dagegen. Lang klopfte ihm auf den Arm und sagte so etwas wie „nun warte doch mal". Lang meinte, dass es doch möglich sein könne, nach der Fertigstellung eines Kunstwerkes eine Gesetzmäßigkeit zu finden. Adorno wies dies sinngemäß mit der Bemerkung zurück, mit Zahlen und Kurven gehe es einfach nicht.

Lang weiter: einmal angenommen, es sei möglich, so hielte er es jedoch nicht für gangbar, von der Gesetzmäßigkeit auszugehen und auf diese Weise ein Kunstwerk zu schaffen. Er fragte mich, ob ich oder die Ersteller der Ana-

lysen meinten, dass man ein Kunstwerk gewissermaßen errechnen könne, worauf Adorno einwarf, dies wären keine adäquaten Analysen.

Ich betonte, dass es nur darum ginge, eventuell vorhandene Gesetzmäßigkeiten zu finden, und dies ja auch anerkannte Leute versuchen. Vermutlich habe ich Fucks, Alsleben, Frank genannt.

Lang führte an, dass die Auswahl von Einstellungsgröße und -dauer sich doch einfach aus der Stimmung der Szene ergibt und er sich schon frage, ob man da Vergleiche zwischen verschiedenen Filmen anstellen könne.

Bevor die vorgesehene Zeit um war, wandte sich Adorno nochmals prinzipiell gegen ein technokratisches Herangehen an Geistiges. (Hartmut Birett)

---

[1] „Aus dem Ablauf des Inhaltes ergibt sich ein Einschnitt nach dem Kauf des Grundstückes durch den Fremden (Vers 1) und der Geschichte des jungen Paares (Vers 2). Es ergeben sich dann fünf mehr oder weniger gleich lange Abschnitte (12 min bis 16 min) und die deutlich längere China-Episode (22 min)." Herbert Birett: Alte Filme: Filmalter und Filmstil. Statistische Analyse von Stummfilmen. In: Elfriede Ledig (Hg.): Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1988 [= diskurs film 2], S. 69-88, Zitat S.85. Die Analyse wurde nach der Schmalfilm-Kopie erstellt.

3 x Nebenzahl: Eine deutsch-amerikanische Produzentenfamilie zwischen Europa und Hollywood

14. Internationaler Filmhistorischer Kongress
15. bis 18. November 2001 in Hamburg

Der 14. Internationale Filmhistorische Kongress, der wieder gemeinsam mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv veranstaltet wird, widmet sich den Produzenten Heinrich, Seymour und Harold Nebenzahl. Der Epochenbogen umspannt drei Generationen und ist vom Wechsel zwischen Europa und den USA geprägt. Als individuelle Biografie einer deutsch-amerikanischen Produzenten-Familie liefert sie zugleich weiterführende Einblicke von der frühen deutschen Filmgeschichte über die Höhepunkte gegen Ende der Weimarer Republik bis ins französische und amerikanische Exil und darüber hinaus in die Entwicklung sowohl europäischer als auch transatlantischer Kooperationen.

CineGraph. Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.
Gänsemarkt 43, D-20354 Hamburg
Tel: 49 (0)40 - 35 21 94; Fax: 49 (0)40 - 34 58 64
E-Mail: kongress@cinegraph.de

www.cinegraph.de

Gute Kopien

Restaurierungen und Editionen (I)

Diese Zusammenstellung versucht, die teilweise recht lange und kaum noch zu überblickende Restaurierungsgeschichte der wichtigsten deutschen Filme so weit wie möglich nachzuzeichnen, entsprechende Informationen und Aufführungstermine nach- und auf Restaurierungsberichte hinzuweisen.

Pionierarbeit bei der Restaurierung der deutschen Filmklassiker hat das Münchner Filmmuseum unter Enno Patalas geleistet. Die meisten der „Münchner Fassungen" waren Arbeits- und Vorführkopien für den Einsatz im Filmmuseum, die jeweils mehrere Etappen durchliefen und daher nachträglich nicht als eigenständige „Fassung" bewertet werden können. Dennoch werden wir auch hier die wichtigsten Arbeitsschritte darstellen und zeitliche Markierungen anbieten. Über die zahlreichen Restaurierungen von Enno Patalas unterrichtet die im letzten Jahr von der Hochschule der Künste in Berlin herausgegebene Festschrift „Doppelleben. Frieda Grafe und Enno Patalas" [vgl. FILMBLATT 14, S.70].

Mit der Farbrestaurierung von *Das Cabinet des Dr. Caligari* durch das Bundesarchiv-Filmarchiv 1983/84 wurde die Aufmerksamkeit nicht nur der Filmwissenschaftler wieder auf die ursprüngliche Farbigkeit vor allem der Filmklassiker gelenkt.

Seit Mitte der achtziger Jahren nutzen die großen Filmarchive die Restaurierungen bedeutender Filme auch als Aushängeschild ihrer Leitungsfähigkeit. Derzeit liegen wohl die meisten deutschen Filmklassiker in restaurierten Fassungen vor, so dass sich eine Art Bestandsaufnahme geradezu anbietet.

Ergänzend zu dieser Übersicht werden wir aktuelle VHS- bzw. DVD-Editionen vorstellen und besprechen, wobei wir besonders darauf achten, auf welchen Fassungen sie beruhen und in welcher Qualität sie kopiert wurden. Natürlich können wir nicht alle Veröffentlichungen rezensieren und werden uns auf die jeweils letzten beschränken. Punktuell wird aber auch auf vergriffene Editionen, die in öffentlichen Büchereien oder Film-Bibliotheken benutzbar sind, hinzuweisen sein. VHS- und DVD-Veröffentlichungen werden offenbar von keinem Filmarchiv systematisch gesammelt, erfasst und bewertet.

Leider ist derzeit kaum ein deutscher Film-Klassiker in der jeweils letzten Restaurierung auf VHS oder DVD erhältlich. Die meisten Editionen, insbesondere die aus den Vereinigten Staaten, beruhen auf älteren und zum Teil fragwürdigen Kopien und Bearbeitungen.

Es ist jammerschade, dass viele Filmstudenten die Meisterwerke der deutschen Filmgeschichte in der Regel nur in diesen unzureichenden Fassungen kennen lernen und man kann es nicht genug bedauern, dass es hierzulande nur ganz wenige, dem letzten Stand der Restaurierung entsprechende und

fachkundig kommentierte VHS bzw. DVDs gibt. Von *M* und *Das Cabinet des Dr. Caligari* zum Beispiel sind derzeit nur unzulängliche, weil hinter den letzten Stand der Restaurierungsarbeiten zurückfallende, amerikanische und englische Editionen verfügbar.

Lang, Murnau und Ruttmann sind in Deutschland nicht ediert, dafür aber Riefenstahl und Rühmann. Woran liegt das? An den Rechteinhabern? An den Video- und DVD-Anbietern? An den Archiven und Filmmuseen? Immerhin: Transit Classics hat unlängst einen *Nosferatu* auf VHS und DVD angekündigt (das BFI übrigens auch), BMG den *Blauen Engel* auf DVD und die bei den letzten Berliner Filmfestspielen vorgestellte aufwändige digitale Restaurierung von *Metropolis* soll, wie zu hören ist, ebenfalls auf DVD erscheinen. Sind dies erste Anzeichen eines Umdenkens?

Wir orientieren uns bei dieser Übersicht an den „Top 100"-Filmen, wie sie auf der CD-ROM „Die deutschen Filme: Deutsche Filmografie 1895-1998 und Die Top 100" des Kinemathekenverbunds aufgeführt sind. Diese CD-ROM enthält nicht nur die vollständigen Credits sowie Informationen zum Verleih und zu den Rechteinhabern, sondern auch Informationen zur Kopienlage. Die „Top 100" wurden, wie es auf der CD-ROM heißt, „archivarisch gesichert und in mindestens einer guten Kopie verfügbar gemacht." In welchem Archiv diese gute Kopie liegt, ist aber leider nicht angegeben.

Wir hoffen, mit dieser Zusammenstellung die filmwissenschaftlichen Hilfsmittel VHS und DVD in ein korrektes Verhältnis zu den überlieferten Filmkopien und ihren Restaurierungsetappen zu stellen und so die kritische Rezeption dieser Editionen zu fördern. Besten Dank an Robert Fischer, Martin Koerber, Enno Patalas und Helmut Regel – ohne ihre Hilfe und Mitarbeit wäre diese Zusammenstellung so nicht möglich gewesen. (Jeanpaul Goergen)

M (1931, R: Fritz Lang)

1.1983: Filmmuseum München: Enno Patalas.
Kurzbericht: Kopien von Gosfilmofond, Staatliches Filmarchiv der DDR und Cinémathèque Suisse, Zensurkarte. Aus Positivmaterial montiert; kein Negativ. Work in Progress seit 1977.
Format: 35mm, 1:1,19, 2.963 m (= 108').
Literatur: Das Schlussbild von Fritz Langs *M*, In: Süddeutsche Zeitung, 13.4.1977. – Miriam Gebhardt: Das Geheimnis der verlorenen 19 Minuten. Im Filmmuseum wird Fritz Langs Film *M* rekonstruiert. In: Süddeutsche Zeitung, 21.6.1991. – Enno Patalas: Zum Fall *M*. Eine Stellungnahme. In: Filmgeschichte, Berlin, H. 7/8, Juni 1996, S.40f.
TV-Erstsendung: 29.11.1986, ZDF (94'44"). „Das ZDF kann für diese Ausstrahlung erstmals eine längere Fassung des berühmten Fritz-Lang-Klassikers

vorstellen. Besonders die Schluss-Sequenz des Films, die Gerichtsverhandlung, und das Gespräch der Frauen auf der Parkbank, sind nun ausführlicher und in sich geschlossener." (Spiel im ZDF, 11/1986)

2.1983: Staatliches Filmarchiv der DDR nach der Münchner Arbeitskopie 1.1983.

3.1995: Tonrestaurierung durch Donat Keusch, mit Unterstützung des Europarates und der Taurus-Film.
Kopierwerk: GLS-Tonstudio, Haar bei München.
Format: 35mm, 108'.
Restaurierungsbericht: Einleitung von Donat Keusch zur Vorführung der tonrestaurierten, langen Fassung (108 Minuten) von Fritz Langs *M* (Typoskript [Berlin 1996], 6 Seiten). – Donat Keusch: Zur Tonrestaurierung von *M*. In: Filmgeschichte, Berlin, H. 7/8, Juni 1996, S.38f.
Erstaufführung: 25.2.1996, Berlin (Astor; Retrospektive der 46. Internationalen Filmfestspiele).

4.2001: Nederlands Filmmuseum, in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv, der Cinémathèque Suisse, KirchMedia und ZDF/ARTE mit Unterstützung der Mondriaan Stichting: Martin Koerber. Grundlage der Restaurierung waren Vorschläge von Enno Patalas (in: Filmgeschichte, H. 7/8, Juni 1996).
Kopierwerk: L'Immagine Ritrovata.
Format: 35mm, 1:1.19, 3024 m.
Restaurierungsbericht: Noch nicht erschienen. – Fritz Lang. Filmblätter. Filmografie. Bibliografie. (= FilmHeft 6). Berlin: Filmmuseum Berlin–Deutsche Kinemathek, Internationale Filmfestspiele Berlin 2001, S.37 (Kurzfassung).
Literatur: ARTE: Hommage an Fritz Lang. In: FILMBLATT 15, Winter/Frühling 2001, S.68f.
Erstaufführung: 18.2.2001, Berlin (CinemaxX am Potsdamer Platz; Retrospektive der 51. Internationalen Filmfestspiele).
TV-Erstsendung: 19.2.2001, ARTE.

■ Fritz Lang. ***M. Eine Stadt sucht einen Mörder.*** Duisburg: atlas film 1993 (Klassiker Edition, Nr. 1139). VHS, 98' (Nicht mehr im Handel).

Es handelt sich hier um eine Abtastung der um etwa 10 Minuten gekürzten Fassung, die in den sechziger Jahren erneut ins Kino kam. Den gekürzten Szenen stehen andererseits zahlreiche Hinzufügungen auf der Tonebene gegenüber (Musik, Atmosphären und Geräusche, Off-Kommentar am Ende), die

das ursprüngliche, auf den Wechsel von stummen und sonorisierten Szenen gegründete Tonkonzept von Fritz Lang gründlich durchkreuzen. Die Bildqualität ist durch einkopierte Schrammen und andere Beschädigungen stark beeinträchtigt, die Kassette weist ein stark beschnittenes Bild auf: sie ist nicht im richtigen Format 1:1,19 sondern 1:1,37 abgetastet. Irgendwelche Angaben zum Material fehlen auf dem Cover, abgesehen von einem Reklametext und minimalen Stabangaben. Die Laufzeit wird mit 98' angegeben, beträgt tatsächlich aber 94'. (Martin Koerber)

■ ***M – eine Stadt sucht einen Mörder. / M von Fritz Lang – eine Filmanalyse.*** Duisburg: atlas forum (VHS 42 01235), 2 VHS, o. J. [nach 1992] (Nicht mehr im Handel)

Doppeledition. Auf der einen VHS befindet sich *M* von Fritz Lang (©Copyright by atlas film 1992), Länge: 94' laut Cover. Es handelt sich um die Fassung der atlas Klassiker Edition (Nr. 1139). Die zweite VHS bringt den von Jean Douchet, Makiko Suzuki und R. R. Jaganathen für die Cinémathèque Française realisierten, von Frieda Grafe und Enno Patalas 1989 für die FWU bearbeiteten Videofilm *„M" von Fritz Lang. Eine Filmanalyse.* (Jeanpaul Goergen)

■ Fritz Lang. ***M.*** London: BFI Films BFIV 024. – VHS, Black & white, 101 minutes, German language with English subtitles. (Release date: 1998)

„Released here in its fully restored original version, Fritz Lang's chilling classic *M* is based on the true-live manhunt for Düsseldorf serial killer Peter Kürten." (Cover)

Deutsche Fassung mit englischen Untertiteln. Es handelt sich um die von Donat Keusch erarbeitete, 108 Minuten lange Fassung [3.1995], die hier tatsächlich aber nur 101 Minuten läuft. Es muss offen bleiben, ob das BFI gekürzt oder schneller als 25 Bilder pro Sekunde gemastert hat.

Keuschs Version [3.1995] geht zurück auf technisch mangelhaftes Ausgangsmaterial des Staatlichen Filmarchivs der DDR, das vom Bundesarchiv zur Verfügung gestellt wurde, sowie auf Umkopierungen aus dem Material der Cinémathèque Suisse, das in dieses Material nach dem Vorbild der von Enno Patalas in München montierten Fassung eingesetzt worden war. Die Bildqualität ist unbefriedigend, die Abtastung (wie die zugrundeliegende Umkopierung) ist nicht formatrichtig – der Film wurde im frühen Tonfilmformat 1:1,19 gedreht, ist hier aber nur stark beschnitten in 1:1,37 zu sehen.

Die Tonqualität ist ebenfalls schlecht, da Keusch auf die alte Umkopierung zurückgriff, anstatt von den erhaltenen Originalen auszugehen. So erklärt sich das unbefriedigende Resultat der digitalen Tonbearbeitung. Noch gravie-

render ist, dass Keusch sich entschlossen hat, den Ton durch Hinzufügungen zu „verbessern" und an Stellen, die Lang ausdrücklich stumm gelassen hatte, nun Dinge zu hören sind, die dort nicht hingehören.

Die „sleeve notes" von Chris Darke sagen zu dem auf der Kassette präsentierten Material überhaupt nichts und enthalten auch sonst einige Ungenauigkeiten, die bei sorgfältigem Lektorat vermeidbar gewesen wären: So wird der Schauplatz des Films nach Düsseldorf verlegt (obwohl Dialekt der Darsteller und die mehrfach im Bild gezeigten Stadtpläne Berlin nahelegen), das Ende von Fritz Langs Karriere in Deutschland wird mit 1934 um ein Jahr nachdatiert, das Verbot von *Das Testament des Dr. Mabuse* mit 1932 um ein Jahr zu früh angesetzt. (Martin Koerber)

■ Fritz Lang: ***M.*** London: Eureka Video 1999, EKA40002. Region 2 DVD; German language with English subtitles; Black & white; Running Time: 110 minutes approx; Mono; Aspect Ratio: 4:3 (Release date: 13.9.1999)
Info: http://www.eurekavideo.demon.co.uk/m.htm

Wie auf der VHS-Kassette des BFI wird auch von Eureka Video die Bearbeitung des Films von Donat Keusch vertrieben. Gerechterweise muss man anmerken, dass bis zur aktuellen Restaurierung des Filmmuseums in Amsterdam (4.2001) keine bessere Fassung (abgesehen von der Arbeitskopie des Münchner Filmmuseums) zur Verfügung stand. Da die Rechteinhaber von *M* sich an der erneuten Bearbeitung aus Anlass der Lang-Retrospektive der Internationalen Filmfestspiele 2001 beteiligt haben, steht zu hoffen, dass die definitive Fassung bald in Umlauf gebracht werden kann.

Die mangelhafte Bild- und Tonqualität der Keusch-Fassung ist also auch hier zu verzeichnen, ebenso die hinzugefügten Töne und der hinzugefügte Vorspann, die den Intentionen Langs widersprechen. Der Ton dieser DVD erscheint seltsamerweise noch dumpfer als der auf der VHS-Kassette, worunter die Sprachverständlichkeit stellenweise deutlich leidet.

Gegenüber der VHS-Ausgabe des BFI hinzugekommen ist der auch in der zugrundeliegenden Filmkopie aufzufindende zusätzliche Titelvorspann mit allen bekannten Credits, der aus der Kopie des Münchner Filmmuseums übernommen wurde, aber ebenfalls nicht original ist.

Die Bildqualität zeigt gegenüber der VHS-Kassette keine Verbesserung, sondern wirkt leicht unscharf. Die Abtastung ist nicht formatrichtig (1:1,19) sondern bietet nur 4:3, dadurch wirkt das Bild oben und unten leicht beschnitten.

Das letzte Wort am Ende des Films (der Stoßseufzer der Mutter: „Ihr!") fehlt, ein „Ende" ist im Bild hinzugefügt, für das sich im erhaltenen Original kein Vorbild findet.

Die Vorteile, die eine DVD an Analysemöglichkeiten und anderen Beigaben bieten könnte, werden hier in keiner Weise genutzt. Um wenigstens den Anschein zu wahren, dass eine DVD etwas anderes als eine Videokassette sein kann (auf dem Cover wird mit „Interactive Menus" geworben), ist der Film in 12 Kapitel aufgeteilt worden, die separat angesteuert werden können. Das Menü ist sehr kleinteilig, selbst auf einem 70cm-Monitor ist die Schrift kaum lesbar. Kapitel 7 zeigt ein Missverständnis der Bearbeiter: dass ein Kriminalbeamter die Wohnung des Mörders aufsucht und sich gegenüber der Wirtin als Finanzbeamter ausgibt, wird hier wörtlich genommen: „The taxman calls". Der Patzer erhellt schlagartig die geringe Gedankentiefe dieser Edition von *M*.

Einzige andere Beigabe ist ein Kapitel „Biographies", das jedoch nur eine Kürzestbiographie von Fritz Lang enthält. Der kurze Text bricht mit dem Erscheinen des Films *M* im Jahre 1931 ab. Es gibt keine Optionen, Untertitel in verschiedenen Sprachen zu wählen, englische Untertitel sind permament im Bild, was für den deutschen Zuschauer lästig ist. Ein Begleitheft gibt es nicht, auf dem Cover sind keine weiteren Angaben zur Edition als „longest available version, ca 110 Min." Tatsächlich sind es korrekte 109 Minuten (mehr Material gibt es von *M* nicht mehr) – die zusätzliche Minute erklärt sich durch den hinzugefügten Titelvorspann, der von Keusch aus dem Material des Münchner Filmmuseums übernommen wurde.

Der Waschzetteltext kolportiert Legenden: 24 Vertreter der wirklichen Unterwelt Berlins, die Lang als Nebendarsteller eingesetzt habe, seien während der Dreharbeiten verhaftet worden; der Arbeitstitel des Films „Mörder unter uns" sei auf Wunsch der Nationalsozialisten (die bekanntlich 1931 noch nicht an der Macht waren) abgeändert worden. Die Namen einiger Darsteller sind falsch geschrieben. (Martin Koerber)

Literatur: http://www.michaeldvd.com.au/Reviews/M.asp

Das Cabinet des Dr. Caligari (1920, R: Robert Wiene)

1.ca1980: Filmmuseum München: Enno Patalas, Klaus Volkmer, Gerhard Ullmann.

Kurzbericht: Schwarzweiß, basierend auf der kürzeren, zweiten Fassung von 1921, in einer Kopie von Gosfilmofond, seit 1974 im Münchner Filmmuseum. Darin wurden die Zwischentitel ersetzt durch die der ersten Fassung von 1920, wie die SDK Berlin sie als 16mm-Kopie (aus der Sammlung von Gerhard Lamprecht) besitzt – aufgeblasen auf 35mm, und zwar zunächst (Fassung a) jeweils als verlängerte Einzelbilder, nur die neun Rolltitel Bild für Bild, dann (Fassung b) alle Titel Bild für Bild aufgeblasen, um dem Korn seine Lebendigkeit zu erhalten. Das Ziel: Die Titel wie Einstellungen wirken zu lassen, ihre Grafik und die der Dekors (Hermann Warm: „Das Filmbild muss Grafik werden") einander anzugleichen. (Enno Patalas)

Kopierwerk: ifu Remagen; Zwischentitel: Blow-up Filmtechnik Karl Kressling, München.
Format: 35mm, s/w, 1.480 m.
TV-Erstsendung: 15.5.1983, ZDF (ZDF-Matinee), Musik: Peter Michael Hamel, stereophon aufgezeichnet. Wiederholungen: 23.3.1986 und 8.1.1989 (3SAT, 73'48"), 15.3.1992 (ARTE).
Restaurierungsbericht zur TV-Erstsendung: „Seit über einem Jahrzehnt bemüht sich das ZDF um bildgetreue Aufbereitung von Stummfilmen. Grundbedingung hierfür ist die intensive Recherche zur Materialfindung und die Unterstützung internationaler Archive. Im Fall *Das Cabinet des Dr. Caligari* arbeitete das ZDF mit dem führenden Filmhistoriker und Leiter des Film-Museums München, Enno Patalas, zusammen, dem es gelungen ist, eine Fassung aufzutreiben, die 1923 in die Kinos kam und von der ein außergewöhnlich gut erhaltenes Negativ existiert. Der Unterschied zur Fassung von 1920 liegt in neuen Titeln und geringfügigen Kürzungen. Mit Hilfe der Berliner Stiftung Deutsche Kinemathek wurden dem ZDF jetzt auch die Zwischentitel von 1920 zugänglich gemacht, die noch zur Sendung im Jahr 1983 in die Sendefassung eingeschnitten werden. Eine weitere *Caligari*-Fassung, die von einem südamerikanischen Privatsammler erworben wurde und im Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf lagert, ist zwar farb-viragiert, aber nicht im besten Zustand. Außerdem soll sie nicht vollständiger sein als die vom ZDF bearbeitete Version. Das ZDF verfügt über die modernsten technischen Anlagen zur Restaurierung und Bearbeitung historischen Filmmaterials. So wird der Film mit vollem Stummfilmbild (...) und in der ursprünglichen Geschwindigkeit (...) aufgeführt (...). (ZDF-Pressematerial)
Literatur: Gezeigt wurde eine Kopie, „die bis auf die Viragierung mit der in Düsseldorf gezeigten Fassung [die Restaurierung des Bundesarchivs; vgl. 2.1983/84] weitestgehend übereinstimmt." (Robert Fischer (Hg.): *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Stuttgart 1985, S.6)
Anmerkung: Die „Zusammenarbeit" hat lediglich darin bestanden, dass das Münchner Filmmuseum dem damaligen Rechteinhaber, der Beta-Taurus, seine schwarzweiße Arbeitskopie (wie andere Filme auch) im damals erreichten Stadium zur Überspielung überlassen hat. Das ZDF hat seinerzeit meines Wissens keinen Film materiell restauriert, immer nur MAZ-Fassungen hergestellt, nie im Kino spielbare Filmkopien. – Die ZDF-Mitteilung belegt, dass das 1983 vom ZDF ausgestrahlte Material nicht mit dem der Fassung des Bundesarchivs zugrunde liegenden identisch ist, sich Robert Fischer insoweit irrt; erklärlich deshalb, weil die Londoner Kopie, die das Bundesarchiv dann hauptsächlich benutzt hat, der Moskauer, auf der unsere Schwarzweiß-Fassung basiert, die das ZDF benutzt hat, sehr ähnelt. (Enno Patalas)
Weitere TV-Sendungen: 24.1.1993, NDR (80'45"), Kopie: 1.ca1980 (?), Musik: Rainer Viertlböck; Wiederholung: 10.5.1998 (NDR). Weitere Ausstrahlung der NDR-Fassung (?): 30.7.1995 (BR).

2.1983/84: Bundesarchiv-Filmarchiv, Koblenz: Helmut Regel.
Kurzbericht: Kopien aus London, Montevideo (nur als Farbvorlage), Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin (16mm, nur Titel benutzt).
Kopierwerk: Bundesarchiv-Filmarchiv, Koblenz / Taunus-Film, Wiesbaden.
Format: 35mm, Farbe, 1.492 m.
Restaurierungsbericht: Helmut Regel: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Rekonstruktion der farbigen Originalfassung durch das Bundesarchiv-Filmarchiv. In: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Programmheft. Düsseldorf: Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf, 1984. Auch in: Robert Fischer (Hg.): *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Stuttgart 1985, S.8-11 sowie in epd Film, 3/1984, S.16-18.
Literatur: Ulrich von Thüna: Ein neuer *Caligari*, in: epd Film, 3/1984, S.18-19 – *Das Cabinet des Dr. Caligari*. 15. Internationales Forum des Jungen Films, Berlin 1985, Handout, unpag. [6 Seiten].
Erstaufführung: 11.2.1984, Filmforum Düsseldorf.
TV-Erstsendung: 5.12.1988, RTSI (Radiotelevisione Svizzera Italiana), Musik: Giuseppe Becce.
Weitere TV-Sendungen: 1.6.1994, ARTE, Musik: Rainer Viertlböck.

3.1984: Filmmuseum München: Enno Patalas
Kurzbericht: Farbfassung. Basierend auf einem Farbnegativ, gezogen im Auftrag des Münchner Filmmuseums in Buenos Aires, ausgehend von einer getonten und gefärbten Kopie in Montevideo (nicht der vom Filminstitut Düsseldorf früher erworbenen. sondern einer anderen, noch kopierbaren). Von diesem Negativ wurden zwei Kopien gezogen, in einer (Kopie a) wurden die spanischen Zwischentitel belassen (sie befindet sich jetzt meines Wissens in der Filmoteca Española), in der anderen (Kopie b) wurden sie durch deutsche ersetzt (das Blow-up nach der Berliner 16mm-Kopie). Das Ergebnis der Umkopierung in Buenos Aires war so, dass das Filmmuseum München diese Fassung nie in Umlauf gebracht und nur gelegentlich im Museum gezeigt hat. Von dieser Kopie spricht Elfriede Ledig in ihrem Aufsatz „Rot wie Feuer, Leidenschaft, Genie und Wahnsinn" in „diskurs film" 2 (Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion, München 1988), S.93. Die dort erwähnten braungelben und braunorangen „Doppelviragen" waren das Ergebnis der fragwürdigen Umkopierung. (Enno Patalas)
Kopierwerk: Geyer Berlin.

4.1994: Cinémathèque Royale de Belgique, in Zusammenarbeit mit dem Münchner Stadtmuseum/Filmmuseum und Cineteca del Comune di Bologna. Edition: Enno Patalas, technische Realisierung: Noël Desmet. (Projekt Lumière)
Kurzbericht: Farbig. Ausgehend vor allem von viragierten Kopien in Brüssel und in Montevideo (nicht der vom Filminstitut Düsseldorf erworbenen, son-

dern einer anderen, noch kopierbaren) und dem Münchner Blow-up der von der Stiftung Deutsche Kinemathek verwahrten Zwischentitel wurden ein schwarzweißes Negativ und davon, nach der in Brüssel von Noël Desmet entwickelten Methode, Kopien auf Farbmaterial gezogen, wobei im ersten Durchgang das getonte (bzw. schwarzweiße) Bild kopiert und in einem zweiten die Färbung hinzugefügt wird. Auf diese Weise wird der Effekt der Kombination von Tonung und Färbung erreicht, lassen sich also auch „schwarzweiße" Bilder auf flächigem Farbgrund erreichen.

Der Farbenplan ging aus von den Montevideo-Kopien und den auch vom Bundesarchiv benutzten Phasenbildern im Besitz eines Münchner Sammlers. (En-no Patalas)

Format: 35mm, Farbe, 1.577 m.
Restaurierungsbericht: http://www.cinetecadibologna.it/fcr/fcr1994.rtf – The Lumière Project. The European Film Archives at the Crossroads, edited by Catherine A. Surowiec, Lissabon 1996, S.31f.
Erstaufführung: Il Cinema Ritrovato, Bologna, 1994.

■ ***Le Cabinet du Docteur Caligari. Das Kabinett des Doktor Caligari.***
Les Films du Siècle (©Films sans Frontières) / EVE Classics,VHS SECAM [o.J.]

Farbversion mit deutschen expressionistischen Titeln, französischen Untertiteln und einer orchestralen Begleitmusik. Auf dem Cover finden sich keine Informationen zur benutzten Vorlage und zum Erscheinungsjahr. Gemessene Länge: 72'.

Vorspann: „eve espace vidéo européen / EVE CLASSICS / Films sans Frontières / Les Films du Siècle."

Die Edition EVE Classics wurde vom Irish Film Institute zusammen mit der Médiathèque de la Communauté Française de Belgique im Rahmen des europäischen MEDIA-Programms herausgegeben.

Der italienische Abspann bringt, neben den *Caligari*-Credits, die folgenden Angaben: „musica: Giuseppe Becce / frammenti della sua partitura originale per il film in aggiunta alla sua Suite „De Profundis" e brani della sua antologia musicale cinematografia „Kinothek" / compilazione: Lothar Prox / arrangiamento: Emil Gerhardt / esecuzione dell'Orchestra della Svizzera Italiana / direttore Mark Andreas / Il restauro della versione virata e tinteggiata del fim e' stato realizzato al Bundesarchiv di Koblenz su materiale stampato originale del Filminstitut Düsseldorf, The National Filmarchiv London, e della Deutsche Stiftung Kinemathek Berlino."

Es handelt sich um die Kopie 2.1983/84 in einer Einspielung der RTSI (Radiotelevisione Svizzera Italiana) in Lugano vom 5.12.1988. (Jeanpaul Goergen / Enno Patalas)

■ ***Das Cabinet des Dr. Caligari.*** München: BMG Video / Universum Film GmbH. Bestell-Nr.: 21363073. Erscheinungsdatum: 15.4.1996, ca. 54' (nicht mehr lieferbar) / Erscheinungsdatum: 2000, ca. 74' (nicht mehr lieferbar)

Laut Cover handelt es sich bei der Edition von 1996 um eine „restaurierte Fassung mit neuer, digital eingespielter Musik von Rainer Viertlböck." Auf dem Video befindet sich eine Schwarzweiß-Fassung von *Das Cabinet des Dr. Caligari* mit den expressionistischen deutschen Titeln. Die angegebene Laufzeit von ca. 54 Minuten stimmt nicht; der Film läuft 72'40". Auf dem Cover werden sowohl das „Filmmuseum Münchner Stadtmuseum" als auch die „Transit Filmgesellschaft mbH, Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung" angeführt. Hinweise auf die verwendete Kopie gibt der Abspann: „Musik: Rainer Viertlböck und das Ensemble ‚besser frei' / (...) / Realisation: Art Bureau GmbH und Ernst Klünner / Eine Sendung des Bayerischen Rundfunks ©1995". Gesendet wurde diese Fassung am 30.7.1995 im Bayerischen Fernsehen. Es handelt sich vermutlich um eine NDR-Produktion vom 24.1.1993. Dieser Fernsehsendung, und somit auch dem Video, liegt die früheste Fassung des Münchner Filmmuseums [1.ca1980] zugrunde.

Die Edition von 2000 kommt mit einer fast identischen Aufmachung wie die Ausgabe von 1996. Auf dem Cover ist die Laufzeit jetzt zutreffend mit „ca. 74 Min" angegeben; auf der VHS selbst ist das Jahr 2000 aufgedruckt. Angeboten wird jetzt die Farbfassung 2.1983/84, ausgewiesen auch durch den Vorspanntext: „Die Kopie des Films *Das Cabinet des Dr. Caligari* beruht auf der Farbrekonstruktion durch das Bundesarchiv-Filmarchiv." Der Cover-Hinweis auf das „Filmmuseum Münchner Stadtmuseum" erfolgt somit irrtümlich. Die Musik stammt wieder, wie im Nachspann angegeben, von Rainer Viertlböck (Gitarre, Synthesizer), „in Zusammenarbeit mit Michael Hornstein (Altsaxophon), Roberto Digioa (Klavier), Carsten Piening (Bass), Benedikt Hoenes (Schlagwerk) / Tonstudio: Soundfabrik Peter Lübke / Mischung: Kai Martinkovic" (Jeanpaul Goergen, Enno Patalas)

Literatur: http://www.filmgeschichte.de/reviews/m_reviews_calivid.htm (Olaf Brill, 26.11.2000)

■ ***The Masterworks of the German Horror Cinema.*** *Der Golem* (1920), black & white, 68 minutes, with *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1920), black & white, 51 minutes, and *Nosferatu* (1922), black & white, 64 minutes.
Elite Entertainment, DVD region worldwide, NTSC; 1.33:1 full-frame, 2 discs, English intertitles, no foreign language subtitles, 12-page booklet. EE4376 (Release date: 22.2.2000)

„The Elite edition of *The Cabinet of Dr. Caligari* feels like a step backward. The film has been well-transfered (at sound film speed) from two substandard

16mm reduction negatives: one originating from Film Renters Inc., the other from Famous Films Productions Inc. (...) At least Elite has produced a definitive transfer of the 16mm prints commonly utilized for those editions. But is that really saying much? While the transfer framing is impeccable, the framing of the 16mm source material removes picture information from all sides, but especially from the top and left sides of the picture. (...) But, everything that is wrong with the Elite edition of *Caligari* ultimately stems from what is wrong with the source materials. (...) The *Caligari* disc is supplemented by the same 3 minute exerpts from director Robert Wiene's 1920 film, *Genuine,* available in the Image edition of *Caligari.*"

http://www.silentera.com/DVD/masterworksghcDVD.html (1999-2001 by Carl Bennett)

■ ***The Cabinet of Dr. Caligari. Special Collector's Edition.*** 72 minutes, stereo, color tinted; with exerpts from *Genuine: A Tale of a Vampire* (1920), approx. 3 minutes, black & white.
Image Entertainment, DVD region worldwide, NTSC, ID4099DSDVD (Release date: 15.10.1997)
■ ***Das Cabinet des Dr. Caligari.*** Black & White (tinted). Silent with musical score. Running Time: Approx. 72 minutes. „This version includes Chapter Index; Commentary; Musical Score; Photos; Advertising and Art; and *Genuine (Tale Of A Vampire)* featurette."
London: Eureka-Video, DVD Region 2, EKA 40022 (Release date: 18.9.2000)

Die Image-DVD von 1997 beruht auf dem 1996 vorgelegten Laserdisc *The Cabinet of Dr. Caligari* und bringt auf dem Cover auch die diesbezüglichen Credits: „Produced by David Shepard / Music composed and directed by Timothy Brock / Expressionist titles reconstructed by Jim Tucci and A. Lori Tucci / (...) / Audio essay by Mike Budd, in collaboration with Suzanne Sheber (...)"

Auf dem Cover befindet sich auch ein längerer Hinweis auf die Edition: „This DVD version of *The Cabinet of Dr. Caligari* is digitally mastered at the visually-correct speed of 18 frames per second from a fine, full-frame early-generation 35mm print of the 1923 German re-issue. It is color tinted in several shades of blue, brown, rose and green according to one of the color plans followed in the film's different releases during the silent era. Accurate new English translation titles are graphic reproductions of the beautiful hand-painted Expressionist titles which were an especially striking feature of the 1920 release (although they had been replaced by plain white-on-black titles by 1923, even in Germany, in an effort to ‚normalize' the film.) Some scenes display a translucent line near the top of the frame. This is a defect carried over from the original film copy and its inclusion seemed greatly preferable to cropping out part of the picture; it is not a defect in this DVD."

Diese DVD-Edition basiert, wie die ihr vorausgehenden VHS- und Laserdisc-Editionen, ausschließlich auf einer 1.464 m langen Kopie des von Gosfilmofond Moskau verwahrten Materials der zweiten deutschen Fassung von *Das Cabinet des Dr. Caligari* – es stimmt also nicht, dass „alles überlebende Material in diese Edition einbezogen worden ist" (Carl Bennett). Im übrigen will Gosfilmofond sein Material Shepard nicht zugänglich gemacht haben.

Text und grafische Gestaltung der englischen Zwischentitel orientieren sich an der Reproduktion einzelner Phasenbilder in der Broschüre „Caligari und Caligarismus" (Deutsche Kinemathek Berlin, 1970), wobei die Rolltitel nur als stehende wiedergegeben werden und der zeichnerische Duktus der Vorlage glattgebügelt ist.

Die schwarzweiße Vorlage ist nach Gutdünken und ohne Benutzung einer überlieferten authentischen Vorlage koloriert worden. Statt schwarzweißer Bilder auf gelbem Grund (für Außen/Tag) oder orangefarbenem (für Innen) gibt es braune auf weißem Grund (statt „Färbung" „Tonung"), statt „ladies' pink" für Janes Salon Violett, im Prolog gibt es keine Kombination aus Färbung und Tonung, usw...

Beim Ton hat man die Wahl zwischen einer gefälligen Schauermusik in kleiner Besetzung (Timothy Brock) und einem Kommentar von Mike Budd, Professor an der Florida Atlantic University, Herausgeber und Coautor einer repräsentativen Anthologie zu dem Film (*The Cabinet of Dr. Caligari*: Texts, Contexts, Histories. New Brunswick 1990). Sein Vortrag macht sich wenigstens nicht besserwisserisch über die Bilder her, bringt aber auch nichts, was man nicht besser in seinem Buch fände.

Als Extra enthält die DVD zwei Ausschnitte aus Robert Wienes *Genuine*, offenbar unter Benutzung der in der Cinémathèque Française gezogenen schwarzweißen 16mm-Kopie der französischen Fassung. (Gut erhaltene, unterschiedlich gefärbte und geschnittene 35mm-Nitro-Kopien der französischen Fassung befinden sich in den Kinematheken von Toulouse und Lausanne und liegen der Edition des Münchner Filmmuseums von 1996 zugrunde.)

Die Eureka-DVD ist mit der Image-Fassung identisch. (Enno Patalas)

http://www.geocities.com/Hollywood/Studio/7624/alltext/Shepard.html (Paula Vitaris: A New Master for Cesare. An interview with David Shepard on the remastered home video edition of *The Cabinet of Dr. Caligari*, [April 1998])
http://www.silentera.com/DVD/cabinetdrcaligariDVD.html (Carl Bennett, 1999/2000)
http://www.filmgeschichte.de/reviews/m_reviews_calidvd.htm (Olaf Brill, 26.11.2000)
Olaf Brill: *Caligari* auf DVD, in: epd Film, 2001, Nr. 2, S.10.
http://www.michaeldvd.com.au/Reviews/CabinetOfDrCaligari.html (Ian Morris, 21.12.2000)

Service

Changing Identities in Film, Television and ‚New Media'

Universität Leipzig, Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft 18. bis 22. Juli 2001

Der Veränderung von Identitäten in und durch Film und Fernsehen ist die Jahrestagung gewidmet, die die International Association for Media and History (IAMHIST) vom 18. bis 22. Juli an der Universität Leipzig abhält (Changing Identities in Film and Television). Medienwissenschaftler, Filmhistoriker, Film- und Fernsehregisseure und Medienarchivare aus aller Welt werden als Referenten und Gäste erwartet.

Im Mittelpunkt der Tagung stehen der Blick nach Osteuropa und die Begegnung zwischen Teilnehmern aus Ost und West, zwischen Praktikern und Wissenschaftlern. Beleuchtet werden dabei die Veränderungen der kulturellen Identitäten in Osteuropa in und durch Film und Fernsehen vor dem Hintergrund des Zusammenbruchs des „Ostblocks".

Arbeitsgruppen widmen sich außerdem der Veränderung von Identitäten im ersten Nachkriegsjahrzehnt (Kalter Krieg und Hollywood), nach der Wende sowie dem Verwahren von Identitäten in Medien-Archiven und der Frage nach der Identität in Klasse, Rasse und Geschlecht.

Die Massenmedien der Vergangenheit formten – neben anderen Einflußfaktoren – die Identitäten der Menschen in der Gegenwart und werden sie auch in Zukunft beeinflussen. In Vorträgen werden neben anderen der Hallenser Psychotherapeut Hans-Joachim Maaz auf die Transformationen des „Wir-Gefühls" eingehen und der Filmregisseur Frank Beyer über die Veränderungen in und nach der DEFA-Zeit reden. Der Regisseur Vladimir Khotinenko (Moskau) spricht über Brüche in der russischen Filmkultur und stellt seinen Film *Boulevard der Leidenschaften* vor; weitere Referenten sprechen über Brüche und Veränderungen in den Film- und Fernsehkulturen Polens (Ewa Mazierska und Magdalna Sendecka), Litauens (Abrams Kleckins und Anita Uzulniece), Estlands (Jan Ruus), Armeniens (Susanna Harutyunyan, Sirianuyh Galstyan), Georgiens (Zviad Dolidze, Salome Asatiani) und auf dem Balkan (Ingebor Bratoeva). Klaus Hattenbach (Jena), Hans-Joachim Schlegel (Berlin) und Rüdiger Steinmetz (Leipzig) beleuchten an Beispielen die Veränderungen von ost- und mitteleuropäischen Filmkulturen und des Jungen (gesamt-)deutschen Films.

Der Filmwissenschaftler Thomas Doherty (USA, Brandeis Universität) untersucht das Zusammenspiel von Fernsehen und McCarthyismus Anfang der fünfziger Jahre in der US-Kultur; David Ellwood (Bologna) stellt Satiren des Europäischen Kinos auf die Amerikanisierung in der Nachkriegszeit vor; Nick Cull (Leeds) spricht über Identität und Border Crossing in den Filmen von Robert M. Young; die Filmhistoriker Charles Musser (Yale/USA) und Dan Leab (Washington D.C.) untersuchen die Darstellung kultureller Identitäten im frühen Film der zehner und zwanziger Jahre.

Arbeitsgruppen widmen sich außerdem der „weiblichen Perspektive", blicken nach Dänemark (DOGMA), Italien, China, Japan, Brasilien und Nigeria, widmen sich dem Amateurfilm, dem filmischen Erbe der DDR und untersuchen die Lage der Filmarchive in Osteuropa.

Begleitende Programme vor allem mit osteuropäischen Filmen und deren Regisseuren werden zunächst in Leipzig, dann auch in Chemnitz und Jena gezeigt.

Leipzig wurde als Veranstaltungsort mit Bedacht gewählt. Die Stadt und die Universität, auch das neu aufgebaute Medien-Institut, „verkörpern" in ihrer jüngeren Geschichte die kulturellen Veränderungen, die seit der Gorbatschow-Ära in Europa und der Welt stattfanden. Leipzig steht auf der Grenzlinie zwischen alten und neuen kulturellen, identitätsstiftenden (medialen) Strukturen. Vor diesem Hintergrund sind die Verbindungen zu Wissenschaftlern in Osteuropa besonders intensiv.

Der Zeitpunkt der Tagung ist ebenfalls mit Bedacht gewählt: etwa zehn Jahre, nachdem die entscheidenden medialen Veränderungen in Ostdeutschland und Osteuropa stattfanden. Aus dieser zeitlichen Distanz, auf der Basis inzwischen zugänglicher Quellen, läßt sich wissenschaftlich und mit Medien-Praktikern bilanzieren.

Kontakt und Anmeldung:
Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz, Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig
E-Mail: rstein@uni-leipzig.de
Tel.: 0341 – 97 35 700, Fax: 0341 – 97 35 749
Info: http://www.iamhist.org

Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte
Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V. (GfM)
4. bis 6. Oktober 2001, Hamburg

Medienwissenschaft konstituierte sich in Deutschland in den sechziger und siebziger Jahren als Wissenschaft, die das Entstehen und die Geschichte technisch-apparativer Massenmedien wie Fotografie, Film, Fernsehen und Rundfunk untersuchte. In den achtziger und neunziger Jahren erfolgte die Ausweitung auf die Computer- und Netzmedien, in deren Zeichen sich die bis dahin als universal geltenden Schrift- und Druckmedien in technische Medien von nunmehr begrenzter Reichweite transformierten.

Es mag mit der hier angenommenen medientechnischen „Ästhetik des Schreckens" (F. Kittler) zu tun haben, dass die Frage nach der Rolle medientechnologischer Basisdaten in diesen diskursanalytischen Untersuchungen besonders nachhaltig gestellt wurde. Ein Dialog zwischen Medien- und Diskursanalyse auf der einen Seite und den historiographisch verfahrenden Medienwissenschaften auf der anderen Seite hat sich daraus jedoch, von Ausnahmen abgesehen, bisher nicht entwickelt. Diesen Zustand möchte die Gesellschaft für Medienwissenschaft (vormals Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft) ändern helfen, und die Jahrestagung der Gesellschaft vom 4.-6.10.2001 in Hamburg wird sich daher dem Thema „Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte" widmen.

Die Tagung wird sich voraussichtlich in drei Sektionen gliedern. In der ersten Sektion wird es darum gehen, Modelle der Technikgeschichte vorzustellen, in denen versucht wird, das Verhältnis zwischen technologischer ‚Basis' und wahrnehmungs- bis diskursgeschichtlichen ‚Überbau'-Faktoren genauer zu bestimmen. Für unseren Zusammenhang interessiert hier vor allem das sozial- und mentalitätsgeschichtliche Bedingungsgefüge,

in dem technische Innovationen entstehen und sich durchsetzen oder auch scheitern. Sind hier in erster Linie technische Faktoren ausschlaggebend und/oder welche Rolle spielen ökonomische, soziale, sinnesgeschichtliche bis diskursive Faktoren bei der Frage, welche technische Innovationen sich unter welchen Bedingungen gegen welche konkurrierenden Modelle behaupten können? Oder, so eine weitere Frage, macht es Sinn, in der Beschreibung technischer Veränderungen mit Phasen-Modellen zu arbeiten, die Etappen der Vorbereitung, des Take-off, der Durchsetzung und der Veralltäglichung technischer ‚Revolutionen' voneinander zu unterscheiden?

Und schließlich, wie verhalten sich in der neueren Technikgeschichte evolutionäre und revolutionäre Beschreibungsmodelle zueinander?

Vor diesem Hintergrund sind dann Technik- und Medienhistoriker eingeladen, in einer Sektion „Analoge Medien" und in einer Sektion „Digitale Medien" Überlegungen zur Rolle der Medientechnik in der Geschichte ausgewählter Einzelmedien vorzustellen. Dazu wäre es wünschenswert, anhand relativ gut überschaubarer medienhistorischer Umbrüche Beschreibungsmodelle zu erproben, die das Zusammenwirken technischer und nicht-technischer Einflussgrößen ebenso detailliert wie exemplarisch herausarbeiten und dabei besonders nach dem Verhältnis von medientechnologischen Basisdaten und medienästhetischen Gestaltungspielräumen in der sinnes- bis wahrnehmungsgeschichtlichen Aneignung neuer Medien-Technologien zu fragen. Dadurch soll der Versuch unternommen werden, jenseits eingefahrener Frontstellungen die Herausforderung einer medientechnischen Fragestellung aufzunehmen und in eine Reihe von Falluntersuchungen zum Verhältnis von Medientechnologie und Medienästhetik zu verwandeln. Diese Falluntersuchungen sollten nicht nur auf historisch abgeschlossene Medien-'Revolutionen' Bezug nehmen, sondern auch vor allem in der dritten Sektion auf die noch offenen Perspektiven zukünftiger Medienentwicklungen eingehen.

Anmeldungen werden bis zum 15. September 2001 erbeten.

Info: GfM, c/o Prof. Dr. Harro Segeberg, Universität Hamburg, Institut für Germanistik II
Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg
Telefon: 040 - 428 38 3881 / -4813; Fax: 040 - 428 38 3553
E-Mail: gfm@uni-hamburg.de
www.rrz.uni-hamburg.de/GfM

Jenseits der Realität – vom Surrealismus zu virtuellen Welten
16. Mannheimer Filmsymposium, 5. bis 7. Oktober 2001

Das diesjährige Mannheimer Symposium wird sich dem gedanklichen Freiraum widmen, den das Kino, der Film eröffnen kann. Das Kino bot stets Gelegenheiten, irreale Träume und Phantasien auszuleben, ihnen eine visuelle Ausdrucksmöglichkeit zu geben: von den Phantasiewelten eines Georges Méliès über die Surrealisten der zwanziger Jahre und die individuellen Traum-Welten eines Jean Cocteau, des Regiegespanns Powell/Pressburger bis hin zu Luis Buñuel und zum magischen Realismus Lateinamerikas.

Heute finden wir diese Linie fortgeführt von den Autoren des modernen Cyberspace-Kinos, in den virtuellen Welten von Filmen wie *Tron*, *Matrix* und *Johnny Mnemoniac* oder im Neo-Surrealismus eines Jan Svankmeier oder David Lynch. All diesen und weiteren Autoren und Stilrichtungen gemeinsam ist die Distanz zur realen Welt, sei es, um

sie als solche in Frage zu stellen oder um der Phantasie, den Gedanken oder Handlungen einen neuen, von der Realität nicht eingeengten Freiraum zu eröffnen. Die Art dieses Spielraums ist frei. Die Vorgabe besteht lediglich in der Beschäftigung mit Themen, Räumen und Darstellungen jenseits der Realität. Ausgeklammert ist dabei nicht allein die gegenwartsbezogene Realität, sondern auch die in die Vergangenheit und Zukunft verlängerte. Historienfilme (unabhängig von ihrer Wahrhaftigkeit) sollen in diesem Kontext also ebenso als realistisch angesehen werden wie Science-Fiction-Filme, die nur die rational weiterentwickelte Technologie der Zukunft vorwegnehmen.

Die Irrealität beginnt dort, wo der Boden der gegenwärtigen, zukünftigen oder vergangenen Welt verlassen wird, wo Freiflüge der Gedankenwelten illustriert und die Zwänge der Realität gesprengt werden. Dabei bleibt es offen, ob das Tor der Gedankenfreiheit von den Surrealisten, die schon jede Assoziation als realitätsbezogen verwerfen, von den Schülern Freuds, die uns vermeintliche Einblicke ins Unterbewusste gewähren oder von Poeten, die uns ihre sehr persönliches Phantasiewelt offenbaren, geöffnet wird.

Die Tradition des Surrealismus in Wandlungen bis heute und die moderne Variante der Irrealitäten des Cyberspace und der virtuellen Welten sollen Schwerpunkte bilden. Entscheidend ist, zu verdeutlichen, dass gerade das Medium Film besonders geeignet erscheint, surreale und künstliche Welten wiederzugeben und fremde Träume für viele erlebbar zu machen.

Veranstaltet von Cinema Quadrat e.V., Mannheim und in Zusammenarbeit mit den Bundesverbänden BV kommunale Filmarbeit e.V., bv kamera e.V., BV Filmschnitt-Cutter e.V und dem Verband der Szenenbildner, Filmarchitekten und Kostümbildner e.V. (BFK), gefördert vom BKM, Bonn und der MFG-Filmförderung, Stuttgart

Kontakt: baer-mannheim@t-online.de (Peter Bär) oder Fax: 0621 - 23515
Informationen: www.cinemaquadrat/symposium.de

Krieg und Militär im Spielfilm

Workshop des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes Potsdam, 23. bis 25. November 2001

Filme tragen in großem Maße zur Ausbildung kollektiver Erinnerungen von Gesellschaften bei. Im Workshop des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes (MGFA) soll am Beispiel von Spielfilmen zu Krieg und Militär das Spannungsverhältnis bzw. die Interdependenz zwischen dem Film als Medium der Unterhaltung und der politischen Meinungsbildung ausgelotet werden.

Inhalte, narrative Konstruktionen, cineastische Qualität und Mechanismen der politischen Indienstnahme stehen dabei im Vordergrund. Um die Wirkung von Spielfilmen verstehen zu können, hat deren Untersuchung vor dem Hintergrund gesamtgesellschaftlicher Entwicklungen zu erfolgen. Geschlechter- und mentalitätsgeschichtliche Aspekte sind ebenso zu berücksichtigen wie etwa die verteidigungspolitische Relevanz von Spielfilmen.

Vorgesehen sind fünf Panels: „Kriegsfilm und interdisziplinäres Umfeld", „Sowjetunion, USA: Gewalt, Krieg und Nation im Film", „Erster Weltkrieg und Weimarer Republik"

sowie „Nationalsozialismus und Militär im Film" und „Krieg und Militär im Nachkriegsdeutschland".

Aus den zahlreichen Beiträgen des vorläufigen Programms seien herausgegriffen: „Der Weltkriegsfilm in der Weimarer Zeit" (Barbara Ziereis), „Der Erste Weltkrieg im Kinofilm der Weimarer Republik" (Philipp Stiasny), „Naturmythen im Film als Bewältigungsform im Ersten Weltkrieg" (Ralph Winkle), *Stukas* – Die filmische Konstruktion der kampfbereiten Nation im NS-Spielfilm (Rainer Rother), *Junge Adler* – Die Technikfaszination und Wehrhaftmachung der Jugend im NS-Spielfilm" (Rolf Seubert), „Lehr- und Ausbildungsfilme der Wehrmacht" (Jan Kindler), „Kino und kollektives Gedächtnis. Westdeutscher Kriegsfilm der 50er Jahre" (Philipp von Hugo), „Kriegserinnerung als Bestandteil staatlich gelenkter Erinnerungskultur in der DDR (*Ich war 19*) (Susanne Brandt), „Lehr- und Informationsfilme der Bundeswehr" (Katja Protte), „Der Kalte Krieg und die NVA im DDR-Spielfilm" (Gerhard Wiechmann), „Der Kalte Krieg und die Bundeswehr im Spielfilm" (Wolfgang Schmidt).

Militärgeschichtliches Forschungsamt, Zeppelinstraße 127/128, 14471 Potsdam
Tel.: 0331 - 9714 - 0, Fax: 0331 - 9714 - 507
Tagungsleitung: Dr. Bernhard Chiari (App. 550), Dr. Matthias Rogg (App. 566), Dr. Wolfgang Schmidt (App. 578)
www.mgfa-potsdam.de

Call for papers

Das 18. Jahrhundert im Kino. Le 18e au cinéma

Auf dem kommenden Internationalen Aufklärungskongress „The global Eighteenth Century" (Los Angeles, UCLA, 3.-10. August 2001) der International Society for Eighteenth Century Studies (ISECS) wird die kinematographische Rezeption des 18. Jahrhunderts einen der Schwerpunkte bilden.

Geplant ist u.a. eine Reihe „Filming the Eighteenth-Century", in der die Darstellung des Zeitalters der Aufklärung im Film thematisiert werden soll. Aus diesem Anlass plant „Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts" ein Themenheft „Das 18. Jahrhundert im Kino. Le 18e au cinéma".

Erwünscht sind Beiträge über den Forschungsstand filmischer Rezeptionen des 18. Jahrhunderts (z.B. in Literaturverfilmungen, Historienfilmen etc.), Studien über die filmische Adaption des 18. Jahrhunderst in regionalen bzw. nationalen Filmkulturen (z.B. der Mythos Friedrichs II. im Ufa-Film) sowie Fallstudien zu einzelnen Filmen.

Infos: http://www.isecs.ucla.edu (zum Aufklärungskongress)
carsten.zelle@ruhr-uni-bochum.de (zum Themenheft „Das achtzehnte Jahrhundert")

Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main

Audrey Hepburn: a woman, the style
Ausstellung vom 11. Juni bis 30. September 2001

Unter dem Titel „Audrey Hepburn: una donna, lo stile" fand 1999 in Florenz eine glanzvolle Ausstellung statt. Nachdem die Schau in den USA, Australien und Japan Station gemacht hat, wird sie im Deutschen Filmmuseum erst- und einmalig in Deutschland zu sehen sein. Im Mittelpunkt steht weniger die Vita von Audrey Hepburn, als vielmehr der Stil, die Ausstrahlung und die unverwechselbare Aura des Stars. Fotografien, darunter etliche bislang unbekannte Kostüme, Accessoires, Taschen und private Kleidung, Filmausschnitte, Drehbuchauszüge und die berühmte Vespa aus *Roman Holiday* werden den Besuchern in stimmungsvollen Inszenierungen dargeboten. Das Deutsche Filmmuseum präsentiert die Ausstellung in Kooperation mit dem Museo Salvatore Ferragamo, Florenz. Mit einem Teil der Eintrittsgelder unterstützt das Museum den „Audrey Hepburn Children's Fund".

ICH, Kinski
Ausstellung vom 24. Oktober 2001 bis 3. Februar 2002

Von Klaus Kinski ist bis heute ein internationales, generationenübergreifendes Kinopublikum fasziniert. Dabei sind es vergleichsweise wenige Filme, insbesondere die unter Werner Herzogs Regie, die seinen Weltruhm ausmachen. Bis zu diesem Zeitpunkt war Kinski zum Helden der Wallace-Krimireihe, Italowestern und B-Movies aufgestiegen – meist als der ideale Bösewicht. Lange Zeit war es das Theater, das dem späteren Leinwandstar am Herzen lag. Parallel zu seinen Theaterrollen wurde er einem großen Publikum als Sprecher exaltiert vorgetragener Gedichte Villons, Rimbauds und Schillers bekannt. Seine „Jesus Christus Erlöser"-Performance löste 1971 einen Skandal bei Publikum und Presse aus. Sein letztes filmisches Werk vollendete Klaus Kinski 1987 als Regisseur, Drehbuchautor und Hauptdarsteller in Personalunion: Er erfüllte sich seinen lang gehegten Wunsch, Paganini zu verkörpern. Im kommenden Jahr wäre Klaus Kinski 75 Jahre alt geworden. Das Deutsche Filmmuseum widmet dem Charakterdarsteller eine große monografische Ausstellung, die in enger Zusammenarbeit mit dem „Estate of Klaus Kinski" realisiert wird. Kooperationspartner ist das Filmmuseum Potsdam.

Neuerwerbungen aus dem Archiv

– Colorama Film
Klaus Werner und Uschi Madeisky gründeten 1974 in Frankfurt am Main die Firma Colorama Filmproduktion. Sie schrieben, inszenierten und produzierten Kinder- und Jugendfilme für das Fernsehen – den „Schüler-Express" (ZDF), den „Joker" (NDR), das Abend- und Bildungsprogramm des ZDF – sowie fürs Kino (z.B. *Kleiner Mann was tun*, 1981, unter der Schirmherrschaft der UNICEF). Das Deutsche Filmmuseum übernahm das Filmarchiv der Colorama mit sämtlichen vorhandenen Arbeiten: Vorführ- und Schnittkopien, Negative und Tonmaterialien.

– Fritz Genschow-Nachlass
Fritz Genschow, Inhaber der Fritz Genschow-Film, Berlin (Wannsee), geboren 1905 in Berlin, studierte an der Reicherschen Hochschule für dramatische Kunst und arbeitete in Meiningen, Halle und Berlin als Schauspieler. Gemeinsam mit Renée Stobrawa grün-

dete er ein Kindertheater und war von 1945 bis 1951 Leiter der Freilichtbühne am Waldsee. Bekannt wurde er auch als „Onkel Tobias" in einer Kindersendung des Senders RIAS. In seiner 1953 gegründeten Jugendfilmproduktion war er als Regisseur, Autor und Darsteller tätig. Fritz Genschow starb 1977. Das Deutsche Filmmuseum übernahm nun seinen filmischen Nachlass: 84 Filmkopien zu 14 verschiedenen Filmtiteln, incl. Werbematerialien, hauptsächlich Märchenfilme der fünfziger Jahre.

Filmmuseum Düsseldorf

The Misfits. Nicht gesellschaftsfähig.
Die Entstehungsgeschichte eines Films, von Magnum Fotografen dokumentiert. Mit einer Hommage an Marilyn Monroe aus der Privatsammlung Peter Schnug / Marilyn Monroe Information Center – Düsseldorf
Ausstellung vom 1. Juli bis zum 16. September 2001

Der Film *The Misfits* wurde mit Marilyn Monroe, Clark Gable und Montgomery Clift in den Hauptrollen nach einer Vorlage von Arthur Miller gedreht. Unter John Hustons Regie entstand er im Sommer 1960 in Reno und in der Wüste Nevada. Arthur Miller schrieb das Drehbuch für seine Frau Marilyn Monroe und erfüllte ihr den Wunsch, mit der Rolle der Roslyn ihre dramatische Begabung als ernstzunehmende Schauspielerin unter Beweis zu stellen. Für sie und Clark Gable war es der letzte fertig gestellte Film. Er starb zwölf Tage nach Beendigung der Dreharbeiten am 16. November 1960 und sie am 5. August 1962. Neun bedeutende Fotografen – darunter Henri Cartier-Bresson – der New Yorker Agentur Magnum Fotos wurden Zeugen der Entstehungsgeschichte dieses Films und dokumentierten in eindrucksvollen Bildern die äußerst schwierigen Dreharbeiten. In Zusammenarbeit mit Agnès Sire von Magnum Fotos wählte Serge Toubiana, Chefredakteur der Cahiers du Cinéma, die in diesem Jahr ihren fünfzigsten Geburtstag feierten, aus einer Fülle von Fotos 48 Motive aus. Darüber hinaus wird die Ausstellung in einem weiteren Bereich die Person Marilyn Monroe in den Blickpunkt rücken. Anhand von Objekten aus der Privatsammlung Peter Schnug, Düsseldorf, sowie mit Leihgaben internationaler Archive soll der künstlerische und private Lebensweg der Schauspielerin nachgezeichnet werden.

Filmmuseum Düsseldorf, Schulstraße 4, 40213 Düsseldorf
Öffnungszeiten: Dienstag bis Sonntag 11 bis 17 Uhr, Mittwoch 11 bis 21 Uhr
Tel.: 0211 - 899 22 56, Fax: 0211 - 899 37 68
E-Mail: heidi.draheim@stadt.duesseldorf.de
www.duesseldorf.de/kultur/filmmuseum

Filmmuseum Potsdam

Ende April lud das Filmmuseum Potsdam zu einer kleinen Feier, um auf seinen nunmehr zwanzigsten Geburtstag aufmerksam zu machen. Der Weg zum Filmmuseum der DDR war lang: 1968 erfuhren die Potsdamer Stadtverordneten von der Idee, die Planung lag 2 Jahre später vor, und dann dauerte es „nur noch" ein Jahrzehnt, bis im Herbst 1980 polnische und deutsche Restauratoren den Marstall – nun ein herausgeputztes architektonisches Kleinod – an die Stadt übergeben konnten.

Seit dem 9. April 1981 war der Marstall erstes Filmmuseum in Deutschland mit Kino und Ausstellungsräumen.

Das Jubiläum wurde zum Anlass genommen, um auf einen besonderen Bereich der Sammlungen des Museums aufmerksam zu machen. Bis zum Jahre 1992 waren wesentliche Teile der technischen Sammlung in einer ständigen Ausstellung zu sehen. Diese galt damals unter Freunden der Film- und Kinotechnik als eine der umfassendsten. Mit dem Umbau des Filmmuseums musste die Ausstellung aus Platzgründen weichen. Seit zwei Jahren ist ein Teil des Bestandes als Schausammlung in den Archivräumen in der Pappelallee 20 nach Anmeldung zu besichtigen.

Der jetzt herausgebrachte Bildband „Unsichtbare Schätze der Kinotechnik. Kinematographische Apparate aus 100 Jahren" bietet eine weitere Möglichkeit, die unsichtbaren Schätze des Museums zugänglich zu machen. In einer repräsentativen Auswahl werden etwa 150 Geräte der Sammlung in Bild und Text vorgestellt. Es gibt Hintergrundinformationen zu Geräten und Herstellern, einen Beitrag aus konservatorischer und restauratorischer Sicht sowie eine Übersicht zu 300 Geräten der technischen Sammlung mit Fotos und technischen Angaben. Die Quellensammlung zu den Geräten, die derzeit fast 3000 Dokumente enthält, wird ebenfalls in einer Übersicht dargestellt.

Neuerwerbungen

Die Bestände zur DEFA-Filmgeschichte konnten um zwei wesentliche Sammlungen erweitert werden. Zum einen handelt es sich um die umfassenden Arbeitsunterlagen der Kostümbildnerin Christiane Dorst. Christiane Dorst arbeitete von 1970 bis 1990 im DEFA-Studio für Spielfilme und wirkte an etwa 50 Spiel- und Fernsehfilmen mit. Zu ihrem Schaffen gehören Filme, die in Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Egon Günther, Günter Reisch, Lothar Warneke, Roland Gräf, Frank Beyer, aber auch mit Peter Schamoni und Bernhard Wicki entstanden.

Auch im Zusammenwirken mit dem Szenografen Alfred Hirschmeier prägte sie den bildnerischen Ausdruck der Filme und Figuren wesentlich mit. Ihre Entwürfe sind in der Tradition eines Schulze-Mittendorf zu sehen. Insbesondere dokumentieren hunderte von Figurinen zum Film „Simplicissimus" die jahrelange Vorbereitung und die Idee des Films von Heiner Carow, der letztlich nicht realisiert wurde.

Die Übernahme des Nachlasses bzw. der Sammlung der Filmdokumentaristen Andrew und Annelie Thorndike ergänzt die Sammlung zur Dokumentarfilmgeschichte der DDR. Die Dokumentaristen gestalteten von 1952 an gemeinsam vor allem Kompilationsfilme historisch-politischer Thematik. Ihre Filme, die sich mit der deutschen Geschichte auseinandersetzen, stießen zu ihrer Zeit weltweit auf Interesse und Anerkennung. Andrew Thorndike war von 1968 bis 1979 Leiter der DEFA-Gruppe 67, von 1967 bis 1979 Präsident des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden, Jurypräsident, Mitglied des Ehrenpräsidiums der Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche. Annelie Thorndike bekleidete ebenfalls zahlreiche Ehrenämter. Sie war bis 1990 im DEFA-Studio für Dokumentarfilme in Berlin tätig.

Drehbücher, Manuskripte, Produktionsunterlagen, Korrespondenzen, Tagebücher, Fotos, Auszeichnungen und Urkunden, Plakate, Bücher, Zeitungsausschnittsammlungen zu Filmen und zu den Thorndikes sowie umfangreiches Material zur Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche geben wichtige Einblicke zur Arbeit der Dokumentaristen und zum Umgang mit den Filmen in der Öffentlichkeit.

Ausstellungen und Kino

Von November 2001 bis April 2002 ist, nach ihrer Premiere in Rosenheim, im Filmmuseum die Ausstellung „Bergfilm. Dramen, Tricks und Abenteuer" zu besichtigen. Als Höhepunkt einer entsprechenden Filmreihe wird der Stummfilm *Die weiße Hölle vom Piz Palü*, live begleitet vom Deutschen Filmorchester Babelsberg, gezeigt.

Das Kino des Museums verzichtet auf seinen bisherigen Ruhetag. Jetzt finden, wie an den anderen Tagen, auch am Montag Filmvorführungen statt. Im Herbst werden zwei europäische Regisseure mit jeweils einer Werkschau (Auswahl) gewürdigt. Nikita Michalkow und Pedro Almodóvar haben ihr Kommen zugesagt.

Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek

Bilder/Stories/Filme. Der Produzent Joachim von Vietinghoff
Ausstellung vom 19. April bis 22. Juli 2001

Mit seltener Beharrlichkeit und großer Kreativität hat der Produzent Joachim von Vietinghoff das Gesicht des jungen deutschen Films seit den sechziger Jahren mitgeprägt. Er hat Filme von Bernhard Sinkel und Alf Brustelin produziert, von Nicos Perakis, Luc Bondy, Thomas Brasch, Peter Lilienthal, Antonio Skármeta , von Helmuth Costard und Béla Tarr - und jüngst Lars Kraumes Film *Viktor Vogel – Commercial Man*. Sein Engagement gilt dem künstlerischen Publikumsfilm ebenso wie dem experimentellen Kino. Er ist ein Produzent, der künstlerisches Wagnis und populäres Bekenntnis in Einklang zu bringen weiß.

Filmmuseum Berlin, Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin
www.filmmuseum-berlin.de; E-Mail: info@filmmuseum-berlin.de

Die Marlene Dietrich Collection gibt einen regelmäßigen „Newsletter" in englischer Sprache heraus. Die letzte Ausgabe (Nr. 27) datiert vom 15. Juni 2001 und bringt eine sehr nützliche, aber leider unkommentierte Zusammenstellung aller lieferbaren VHS- und DVD-Editionen von Filmen mit und über Marlene Dietrich.

Info und Bestellung: mdcb@filmmuseum-berlin.de

Newsletter Nr. 3 des Filmmuseums Berlin detailliert die Archivbestände zu Billy Wilder.

www.filmmuseum-berlin.de/newsletter (auch als pdf-Datei unter „Newsletter Archive")

Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin

Lilian Harvey – Ausstellung
24. August bis 16. September 2001

In diesem Jahr erhält die Akademie der Künste durch Schenkung einen Teil des künstlerischen Nachlasses der Schauspielerin Lilian Harvey (1906-1968) sowie weitere Dokumente aus dem Besitz der Familie. Dies ist Anlass, einen Teil dieser Dokumente der Öffentlichkeit zu präsentieren und in einer Ausstellung Stationen des Lebens von Lilian Harvey nachzuzeichnen. Ausstellungsort ist das Gebäude der Dresdner Bank am Pariser

Platz gegenüber vom Neubau der Akademie der Künste. Hier, im Haus ihrer zukünftigen Nachbarin, stellt die Stiftung Archiv in der Reihe „Akademiefenster" einzelne Archivbestände vor. Im letzten Jahr war die Ausstellung dem Filmkomponisten Werner Richard Heymann gewidmet.

Lilian Harvey war einer der großen Filmstars der zwanziger und dreißiger Jahre. Ihre Laufbahn begann sie als Tänzerin. 1924 wurde sie für den Film entdeckt und erlebte eine steile Karriere zum Filmstar und Kassenmagneten der Ufa – bis zu ihrer Emigration 1939. In Frankreich, der ersten Station ihres Exils, drehte sie ihre letzten Filme. 1941 ging sie in die USA, wo sie, wie bereits in Frankreich, karitative Arbeit leistete. Nach erfolglosen Versuchen, in Hollywood Filmangebote zu erhalten, spielte sie ab 1944 an verschiedenen Bühnen. Nach Kriegsende kehrte sie nach Europa zurück und unternahm mit mehreren Gesangstourneen und Gastspielreisen den Versuch, ihre Karriere fortzusetzen. Letztlich blieben aber alle Comeback-Versuche erfolglos.

Das Lilian-Harvey-Archiv umfasst hunderte von Werk- und Szenenfotos, angefangen von ihren ersten Auftritten über die unvergessenen Filmoperetten *Die Drei von der Tankstelle* (1930), *Der Kongreß tanzt* (1931) und *Ein blonder Traum* (1932) bis zu ihrem letzen Film *Miquette* (1940). Zahlreiche Dokumente wie Briefe, Engagementsverträge und Kritiken zu ihren Filmen, Plakate und Werbematerialien u.a. zu ihrer Theaterkarriere und ihren Tourneen durch Europa, sowie biografische Unterlagen und Privatfotos ermöglichen einen Eindruck von ihrem Leben. Das Archiv von Lilian Harvey ergänzt die in unserem Haus bewahrten Nachlässe ihrer Texter und Komponisten Jean Gilbert, Robert Gilbert, Friedrich Hollaender, Werner Richard Heymann und Mischa Spoliansky.

Zur Ausstellung erscheint eine kleine Publikation in der Reihe „Akademie-Fenster". Begleitend zur Ausstellung wird im Kino Arsenal im Filmhaus am Potsdamer Platz eine Retrospektive der Filme von Lilian Harvey gezeigt.

Ausstellung 24. August bis 16. September
Berlin, Dresdner Bank am Pariser Platz 6
täglich 10.00-17.00, Sa, So 10.00-20.00, Eintritt frei

Neuerwerbungen – Nachlass Jurek Becker

Anfang des Jahres hat die Stiftung Archiv der Akademie der Künste den künstlerischen Nachlass des Drehbuchautors und Schriftstellers Jurek Becker (1937-1997) erhalten. Er dokumentiert Leben und Arbeiten Jurek Beckers in beiden deutschen Nachkriegsstaaten.

Jurek Becker wuchs im Ghetto und in den KZs Ravensbrück und Sachsenhausen auf. Diese Kindheit prägte und beeinflusste Beckers künstlerische Arbeit nachhaltig. Nach einem Philosophiestudium verfasste er zunächst Kabarett-Texte. Seit 1961 arbeitete er als Drehbuchautor. 1965 schrieb er einen Entwurf für den Film *Jakob der Lügner*. Da sich die Annahme des Drehbuches verzögerte, brachte Becker den Stoff 1969 als seinen ersten Roman heraus. 1974 wurde er schließlich von Frank Beyer, mit dem Becker noch mehrfach zusammenarbeitete, verfilmt. Nach seiner Unterschrift unter die Petition gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns aus der DDR erhielt Becker keine Aufträge mehr. Romane von ihm wurden nicht mehr veröffentlicht. Daraufhin verließ Jurek Becker 1977 mit einem Dauervisum die DDR und lebte seitdem in der Bundesrepublik.

Der Archivbestand hat einen Umfang von acht laufenden Metern. Er beinhaltet Drehbücher, Filmszenarien und publizistische Arbeiten, Korrespondenz, biografische Unter-

lagen und vielfältiges dokumentarisches Material. Von seiner Zeit in der DDR existieren vor allem unvollendete bzw. unpublizierte Manuskripte zum Kabarett sowie Filmszenarien und Drehbücher, u.a. zu den Filmen *Jakob der Lügner* (1974) und *Das Versteck* (1977). Aus der Zeit seines Schaffens nach seiner Übersiedlung in die Bundesrepublik liegen zahlreiche Notizbücher, umfangreiche Entwürfe und Fassungen der Romane bzw. Filme *David* (1979) und *Bronsteins Kinder* (1990) sowie der Fernsehserie *Wir sind auch nur ein Volk* (1993/94) vor. Einblick in die Entstehung der Fernsehserie *Liebling Kreuzberg* (seit 1985) gewähren Materialien, Dialogentwürfe und der Briefwechsel mit dem beratenden Juristen Nicolas Becker. Darüber hinaus enthält der Nachlass Entwürfe eigener Briefe und Briefe von Heinrich Böll, Günter Grass, Stefan Heym und Christa Wolf u.a. sowie ein größeres Briefkonvolut des Schauspielers Manfred Krug, mit dem Becker eine langjährige und produktive Freundschaft verband. Aufzeichnungen und Manuskripte von Beckers Aufenthalten in den USA und seinen Gastdozenturen an verschiedenen deutschen und amerikanischen Universitäten sowie Beiträge für Sammelwerke und Zeitschriften dokumentieren sein öffentliches Wirken.

Das Jurek-Becker-Archiv wird gegenwärtig erschlossen und ist in absehbarer Zeit für die Öffentlichkeit zugänglich.

Die Akademie der Künste wird den Nachlass in einer Ausstellung im Frühjahr 2002 vorstellen.

Deutsches Filminstitut – DIF

goEast – Festival des mittel- und osteuropäischen Films

Nach zweieinhalbjähriger Vorbereitungszeit veranstaltete das Deutsche Filminstitut – DIF vom 4. bis 11. April erstmals goEast – Festival des mittel- und osteuropäischen Films in Wiesbaden. Das DIF wird von nun an jährlich das Interesse des westdeutschen Publikums für die Kultur und Politik Mittel- und Osteuropas wecken. Das Profil des Festivals ist neu und eigenwillig, weil es neben aktuellen Produktionen auch historische Filme vorstellt. So waren in der Retrospektive zehn Puschkin-Verfilmungen aus Ost und West zu sehen, die interessante Vergleiche ermöglichten.

Ein wesentlicher Bestandteil des Programms war zudem das von 40 Fachleuten besuchte interdisziplinäre Symposium „Das Bild des Anderen: Kaukasus". Unter der Leitung von Hans-Joachim Schlegel untersuchte es die ethnischen, religiösen und hegemonialen Konflikte der Krisenregion. Dank der Unterstützung des staatlichen russischen Filmarchivs Gosfilmofond konnten dabei west- und osteuropäische Filmwissenschaftler und Historiker anhand mehrheitlich unbekannter Filme die Mythen, Vorurteile und Klischees aufarbeiten, die hinter dem Tschetschenien-Krieg und anderen blutigen Konflikten im Kaukasus stehen, sowie Einsichten in generelle Bildstrategien von Fremdenfeindlichkeit gewinnen.

Insgesamt konnte das Institut im ersten Jahr 87 Filme aus zwölf Ländern präsentieren. Gefördert wurde die Premiere von goEast durch das Land Hessen, die Stadt Wiesbaden, den BKM, das Auswärtige Amt, das Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, die Gemeinnützige Hertie-Stiftung, durch Goethe-Institut/Internationes, das Media Service Center Rhein-Main (ein Unternehmen der Kirchgruppe) und von Skoda.

Medienpartner waren 3sat, das drei Wettbewerbsfilme ausstrahlte, und arte.

f_films: database female filmworkers in Europe

Das Deutsche Filminstitut – DIF startete mit Unterstützung des Frauen- und Kulturdezernats der Stadt Frankfurt im Februar 2001 das Projekt „f_films", um die Filmproduktion von Frauen auf europäischer Ebene zu erschließen und die Informationen in einer Datenbank zu bündeln. Bereits bestehende Datenbanken werden zunächst dahingehend überprüft, welche Filme unter der Regie von Frauen entstanden sind, weitere zu überprüfende Bereiche sind Produktion, Drehbuch und Kamera. Ausgangsbasis bilden die Datenbestände des DIF, weitere Datenbestände werden durch die Kooperation mit den europäischen Frauenfilmfestivals, Filmarchiven und Dokumentationszentren hinzukommen.

Ein Forschungsschwerpunkt qualitativer Art ist der Beitrag von Frauen zur Filmkunst der zwanziger und neunziger Jahre. Im Unterschied zu den Arbeiten der Filmemacherinnen der siebziger und achtziger Jahre, die weitgehend bekannt und ausführlich dokumentiert sind, ist immer noch zu wenig über die Pionierinnen bekannt. Ähnliches gilt für die Filmarbeit von Frauen in den neunziger Jahren.

Neben detaillierten Filmografien werden Fotografien und Textdokumente (biografische Angaben, Interviews, Rezensionen, Briefe) in die Datenbank eingebunden. So wird Einblick gewonnen in die künstlerische Praxis und die Arbeitsbedingungen der Filmfrauen damals und heute. Potenzielle Nutzer der Datenbank sind u.a. Filmfestivals, Archive, Programmkinos, Universitäten.

Die inhaltliche Erschließung der Dokumente baut auf den langjährigen Erfahrungen des DIF auf. Sie ermöglicht neben der Freitextsuche auch strukturierte Suchmöglichkeiten, so dass sich beispielsweise Filmreihen zusammenstellen oder zu wissenschaftlichen Arbeiten die passenden Filme finden lassen. Eine Datenbank, die die Filmkunst von Frauen dokumentiert, ist sowohl ein Korrektiv als auch eine Ergänzung herkömmlicher Filmforschung und -geschichtsschreibung. Sie ermöglicht, die häufig ignorierte Arbeit von Regisseurinnen, Produzentinnen, Autorinnen und Kamerafrauen ins Blickfeld zu rücken.

www.deutsches-filminstitut.de/f_films.html
E-Mail:info@deutsches-filminstitut.de

Filmmuseum München

Das Filmmuseum erhielt als Schenkung alle Langfilme des Münchner Filmemachers Heiner Stadler. Stadler, studierter Regisseur und Kameramann, war bislang an der Produktion von über 130 Filmen beteiligt, u.a. als Kameraassistent bei *Theo gegen den Rest der Welt*, als Kameramann für die Dokumentarteile bei der *Sendung mit der Maus*, als Autor für die Fernseh-Reihen „Terra X" oder „Länder, Menschen, Abenteuer". Seine eigenen Filme, die er selbst produziert, führen den Zuschauer meist rund um die Welt und verwischen die Grenze zwischen Fiktivem und Dokumentarischem. Heiner Stadler hat vier große eigene Produktionen hergestellt: *King Kongs Faust* (1985), *Gold!* (1988), *Das Ende einer Reise* (1992) und *Warshots* (1996). Stadlers jüngster Film, die Fernseh-Dokumentation *Der Kunstdetektiv* (2001), hatte im April im Filmmuseum Premiere.

Als weitere Schenkung erhielt das Filmmsueum alle Filme von Thomas Harlan, sowie weitere Materialien. Harlan ist der Öffentlichkeit vor allem als Sohn von Veit Harlan

bekannt. Er selbst ist Autor – sein Roman „Rosa" ist kürzlich erschienen – und Regisseur. Thomas Harlans bekanntester Film ist *Wundkanal* (1984), ein Spielfilm, in dem er einen echten Nazi sich selbst darstellen lässt. *Souvenance* (1991) spielt in Haiti, im Dokumentarfilm *Torre Bela* (1977) spürt er der Revolution in Portugal nach.

Haus des Dokumentarfilms

Das „Haus des Dokumentarfilms" ist umgezogen. Sowohl das Projekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft „Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1945" als auch die im Aufbau begriffene Landesfilmsammlung Baden-Württemberg erforderten die Vergrößerung des bisherigen Teams, mehr Raum und eine bessere Erreichbarkeit.

Neue Anschrift: Königstraße 1 A, 70173 Stuttgart
Telefon: 0711 - 99 78 08 0, Fax: 0711 - 99 78 08 20
Internet: www.hdf.de, E-Mail: hdf@hdf.de

Neu auf VHS und DVD

... bei Edition Salzgeber

Hans Warns – Mein 20. Jahrhundert (D 1999, R: Gordian Maugg).
- DVD (105', Deutsches Original mit englischen Untertiteln, 1:1,66. Extras: Slideshow, Produktionsnotizen, Trailershow)

... bei Kinowelt

Der Bettelstudent (BRD 1956, R: Werner Jacobs). Verfilmung der gleichnamigen Operette von Carl Millöcker, mit Gerhard Riedmann, Waltraud Haas, Gustav Knuth und Gunther Philipp.
- VHS (93', 4:3, Mono)
Der Vogelhändler (BRD 1962, R: Géza von Cziffra). Verfilmung der Operette von Carl Zeller, mit Cornelia Froboess, Peter Weck, Albert Rueprecht und Maria Sebaldt.
- VHS (84', 16:9, Mono)

... bei AbsolutMEDIEN

Der Fall Cap Arcona (D 1996, R: Karl Herrmann, Günter Klaucke)
- VHS (89'), VÖ: 15. 8. 2001
Krücke (D 1992, R: Jörg Grünler, nach dem Roman von Peter Härtling)
- VHS (99'); DVD (99' + Bonus, u.a. zeitgeschichtliche Dokumentationen zur Machtübernahme in Wien 1928 und zu den Besatzungsmächten in Wien ab 1945)
Schwarze Sonne. Mythologische Hintergründe des Nationalsozialismus (D 1997, R: Rüdiger Sünner)
- DVD (ca. 90', Farbe, dt. und fr. Fassung, engl. und span. Untertitel, Interview Rüdiger Sünner mit Alexander Kluge, 80 Infotafel dt./engl. zur NS-Mythologie, Literaturhinweise und Kritiken)

Neue Filmliteratur

vorgestellt von...Tim Bergfelder

■ Alice Kuzniar: ***The Queer German Cinema.*** Stanford: Stanford University Press 2000, 314 Seiten, Ill.
ISBN 0-8047-3748-7 (gebundene Ausgabe), £ 35,00

Angloamerikanische akademische Paradigmen, wie etwa ‚queer theory', unvermittelt auf die deutsche Filmgeschichtsschreibung zu übertragen, ist nicht immer unbedingt erfolgreich. Eine vor kurzem von Alexander Doty in seinem Buch „Flaming Classics. Queering The Film Canon" (Routledge, 2000) vorgelegte Analyse von *Caligari* zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Verwischung von historisch und kulturell spezifischen Bezügen aus, wobei der sexualpolitische Stellenwert, den der Film möglicherweise in den zwanziger Jahren in Deutschland hatte, fast vollständig verloren geht. Kuzniars Buch ist im Gegensatz dazu weitaus fundierter in der Recherche, aber auch vorsichtiger im theoretischen Ansatz, wie ‚queer' im deutschen Kontext als Interpretationsrahmen verstanden und angewendet werden kann.

Die Autorin versucht ihrer – weitgehend als amerikanisch und sexualpolitisch engagiert adressierten – Leserschaft zu vermitteln, dass die für die traditionelle amerikanische Schwulenbewegung so charakteristische politische Insistenz in Bezug auf eine unzweideutige und bekennende homosexuelle Identität in Deutschland von geringerer gesellschaftlicher und kultureller Bedeutung war und ist. In diesem Zusammenhang entdeckt Kuzniar Kontinuitäten zwischen frühen sexualwissenschaftlichen Diskursen (Hirschfelds Theorie der sexuellen Zwischenstufen), geschlechtlicher Maskerade im Weimarer Kino (wie der Hosenrolle oder Männer in Frauenkleidern), schwulen Ikonen wie Zarah Leander, sexualpolitischen Außenseitern wie Fassbinder, Praunheim, Ottinger, Schroeter und Treut, und zieht anhand dieser Beispiele Parallelen zum Bestreben der ‚queer politics' und Theoretikern wie Judith Butler, sexuelle Identität an sich in Frage zu stellen (vgl. Butlers Buch „Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity", New York/London 1990). Allerdings, und hier unterscheidet sich der Ansatz von Autoren wie Doty, macht Kuzniar deutlich, dass sich die deutsche Filmgeschichte, und die Geschichte sexueller Dissidenz in Deutschland, zumindest nicht vollständig über das Konzept ‚queer' und angloamerikanische Terminologien retrospektiv kolonisieren lässt.

Das heißt nicht, dass Kuzniars eigene Erklärungsversuche immer unproblematisch sind, wie zum Beispiel ihre in verschiedener Hinsicht kontroverse Behauptung, die Abwesenheit einer ‚bill of rights' in der deutschen Verfassung hätte die Entwicklung einer expliziten schwul-lesbischen Identitätspolitik verhindert. Überzeugender und detaillierter sind dagegen Kuzniars Ausführungen zu bestimmten narrativen und visuellen Schlüsselstrategien wie Allegorie, Schaulust, Androgynie, und Melancholie, die als Kontinuitäten in der Repräsentation und Vermittlung sexueller Dissidenz im deutschen Film angesehen werden können und die mit Exkursen zu Walter Benjamin, Paul de Man und Craig Owens theoretisch untermauert werden.

Kuzniar hat sich ein beeindruckend enzyklopädisches Wissen eines sexuell ‚anderen' deutschen Films angeeignet. Es ist erfrischend, dass in ihrem Buch nicht nur die Klas-

siker Erwähnung finden (*Anders als die Anderen*, *Viktor und Viktoria*, Siercks Leander-Filme, Fassbinders *In einem Jahr mit dreizehn Monden*, *Veronika Voss*, und *Querelle*), sondern auch eher unbekanntere Beispiele, etwa aus dem Weimarer Kino der Ossi-Oswalda-Film *Ich möchte kein Mann sein* (1919) oder *Der Fürst von Pappenheim* (1927) mit Curt Bois.

Der Kanon des Neuen Deutschen Films erfährt ebenfalls eine Verschiebung in der Rangordnung, in der, neben Ottinger, Schroeter und Treut, vor allem Rosa von Praunheim zur zentralen Figur erhoben wird.

Gänzlich neu, zumindest in der englischsprachigen Literatur, dürften Kuzniars informative Einführungen in den experimentellen schwul-lesbischen Film der achtziger und neunziger Jahre sein (Michael Stocks *Prinz in Hölleland*, Michael Brynntrup, Nathalie Percillier, Heidi Kull und andere). Kuzniars Begeisterung für diese jüngeren Regisseure (mit denen sie größtenteils persönliche Interviews geführt hat) ist offensichtlich und ausgesprochen sympathisch, obgleich man wohl ihrer Einschätzung, ‚Queer Cinema' sei, neben den Beziehungskomödien von Wortmann und Co., international der einflussreichste Beitrag des deutschen Films in den neunziger Jahren, mit einiger Skepsis begegnen muss. Kuzniars nachvollziehbarer Wunsch, so viele neuere Regisseure wie möglich über deutsche Grenzen und Festivalaufführungen hinaus bekannt machen zu wollen, hat zur Folge, dass die letzten Kapitel des weitgehend chronologisch strukturierten Buches ein wenig zusammengestückelt und manchmal wie ein zwanghafter Komplettierungsversuch anmuten. Hier fällt die kritische Diskussion oft zu kurz aus, was besonders schade ist im Fall der lesbischen Trickfilmer Percillier, Lily Besilly, Ulrike Zimmermann, Bärbel Neubauer und anderer, über deren Aneignung einer ‚film noir'-Ästhetik man gerne mehr erfahren hätte.

Im Hinblick auf die historische Chronologie des Buches sollte auch nicht unterschlagen werden (Kuzniar räumt dies selbst ein), dass, wie leider so oft, die Wilhelminische Epoche, der DDR-Film, und das bundesrepublikanische Kino der fünfziger und sechziger Jahre, wenn überhaupt, dann nur am Rande vorkommen.

Kuzniars wesentliches Verdienst liegt aber vielleicht darin, Anregungen zu weitergehenden Forschungen zu liefern. Ihr schwungvoll-engagierter Stil, der auch nicht vor dezidiert subjektiven Geschmacks- und Auswahlkriterien zurückscheut, macht die Lektüre dieser Studie zu einem ausgesprochenen Vergnügen. Trotz seiner Auslassungen und gerade wegen seiner zum Teil kontroversen Argumentation dürfte sich Kuzniars Buch auf absehbare Zeit als eine Fundgrube für all jene erweisen, die an diesem Thema interessiert sind.

vorgestellt von... Philipp Stiasny

■ Malte Hagener (Hg.): ***Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933***, München: edition text + kritik 2000, 179 Seiten, Ill.
ISBN 3-88377-643-2, DM 34,00

Um das Genre des Aufklärungs- und Sittenfilms kommt eigentlich niemand herum, der sich für die deutsche Filmproduktion in den frühen Jahren der Weimarer Republik interessiert. Klangvolle Titel wie *Am Weibe zerschellt*, *Entblätterte Blüten* und *Der Weg*,

der zur Verdammnis führt stehen für ein Kino, das um die Gunst des Publikums buhlt, für Lust und Schauer und Sex & Crime. Eine Flut von Filmen erzählt von Provinzmädchen, die in der Großstadt zu Prostituierten werden, von Mädchenhändlern, Verführungen, Fehltritten, zerbrochenen Ehen und Geschlechtskrankheiten auf der einen, von Tugend und Reinheit, Enthaltsamkeit und Ehre auf der anderen Seite. Der Kontext rasanter Expansion in der Filmindustrie, spekulativer Geschäftspraktiken und einer orientierungslosen und zerrissenen Nachkriegsgesellschaft macht das Genre dabei zu einem spannenden Untersuchungsfeld. Doch erst jetzt ist mit dem jüngsten CineGraph-Tagungsband eine Publikation erschienen, die der überfälligen wissenschaftlichen Neueinschätzung des Aufklärungs- und Sittenfilms den Weg bereitet. Eröffnet wird hier eine Reihe möglicher Zugänge zum Thema, wobei sich die unterschiedliche Herkunft der Beiträger – neben Filmhistorikern auch Geschichts-, Literatur- und Sozialwissenschaftler – positiv bemerkbar macht.

Den Versuch einer übergreifenden Einordnung des Aufklärungs- und Sittenfilms in den film- und kulturgeschichtlichen Kontext seiner Entstehungszeit liefert der wohl ambitionierteste Beitrag, die von Malte Hagener und Jan Hans verfasste Einleitung. Auf die forschungskritische Abkehr von einem Denken in überkommenen Epochengrenzen, das sich an politische, nicht an gesellschaftliche Brüche klammert und mit fast mythisch besetzten Begriffen wie dem der „zensurlosen Zeit" (1918-1920) operiert, folgt hier die Forderung, das Kino der unmittelbaren Nachkriegsjahre als das Produkt einer ‚Zwischenzeit' zu verstehen. Zwar habe die Aufhebung der Zensur eine Freiheit der Diskurse oder, präziser, das Fehlen orientierender Diskurse bewirkt. Doch sei festzustellen, dass die Inhalte der Aufklärungs- und Sittenfilme nicht neu seien, sondern ihre Herkunft in den Theorien und Figuren der Sozialhygiene und Gesundheitsfürsorge aus der Zeit um die Jahrhundertwende finden. Psychoanalyse, Sexualforschung, Frauenbewegung und Kampf gegen den §218 sind die Stichworte. Neu sei nach dem Krieg freilich der Medienwechsel von Literatur und Publizistik zum Film, der in der Weimarer Republik die Popularisierung und Verbreiterung bisheriger Minderheitendiskurse bewirkt. Da die Aufklärungsfilme zwar Konflikte thematisieren, sie jedoch fast ausschließlich konservativen Lösungsangeboten zuführen, seien sie „weniger als eine Folge oder ein Symptom eines revolutionären Umbruchs, sondern [als] Katalysator und Mittel, um einen Status zu erzeugen, der nicht allzu sehr vom vorherigen abweicht" (S.10), zu beurteilen. Da jedoch die Filmwirtschaft den Dispositionen und Bedürfnissen des Publikums gehorcht habe, sei eine revolutionierende und aufklärerische Wirkung der Marktmechanismen festzustellen. Angesichts einer Zensur, deren Ziel die Herstellung eines gesellschaftlich akzeptierten Konsenses ist, muss freilich Radikalität im Ausdruck unterbleiben. Auszugehen sei von einem stillschweigenden Bündnis von Zensoren und Filmproduzenten, weshalb die eigentliche Frage sei, „mithilfe welcher Strategien der Ikonografisierung von Bildinhalten und welcher Muster der Narrativierung [...] auch konfliktreiches Material öffentlich darstellbar [wird]?" (S.16). Hier sei die Funktionalisierung des Frauenkörpers als „Einschreibeort" von „Schau- und Aukläerungslust" wesentlich.

Mit der Beschreibung des Genres als ein „Kino der paratextuellen Attraktionen" präsentieren Hagener und Hans abschließend einen Begriff, der in Anlehnung an Tom Gunning eine präzisere film- und kulturgeschichtliche Einbettung der Produktion erlauben soll. Sind mit den Paratexten jene für den zeitgenössischen Betrachter wichtigen rezeptionsleitenden Vorinformationen wie Titel, Plakat, Werbung und Rezension gemeint, so unterstreicht der Begriff der Attraktion ein Verständnis von Publikum als

Rezeptionskollektiv und die Einbeziehung des Zuschauerraums in den filmischen Raum. Die Kombination beider Modelle im Begriff der „paratextuellen Attraktion" eigne sich zur Beschreibung der gesellschaftlichen Funktion der Aufklärungs- und Sittenfilme, nämlich die „direkte Kommunikation zwischen Film und Publikum (...) vor die Kinos in eine großstädtische Öffentlichkeit" (S.19) zu tragen. Eine Fallanalyse verdeutlicht die Strategie möglichst großer Undeutlichkeit und Vieldeutigkeit. „Die ‚Kunst' dieser Paratexte besteht darin, dass gesellschaftlich tabuisierte Bereiche angesprochen werden (Sexualität, Drogen), jedoch ohne damit Grenzen zu übertreten (...). Die Tabuverletzung findet also allein im Kopf des Betrachters statt. Die Paratexte sind explizit und verschwiegen zugleich, sie machen vielleicht den eigentlichen Reiz der Filme aus." (ebd.)

Mit dem zahlenmäßig beträchtlichen Korpus der sozialhygienischen, sexualerzieherischen und eugenischen Filme, die nach 1918 im Kampf gegen die Kindersterblichkeit und für den Anstieg der Geburtenrate und die Verbesserung der hygienischen Bedingungen hergestellt werden, befasst sich der gewichtige und sehr materialreiche Aufsatz des Medizinhistorikers Ulf Schmidt. Er zeichnet die Einbeziehung des Films in die sozialhygienische und sexualwissenschaftliche Bewegung der Weimarer Republik nach, deren Ziel die wirksamere Bekämpfung von Krankheiten wie Tuberkulose, Pocken und Syphilis ist. Trotz der gravierenden Überlieferungslücken gelingt es dem Verfasser, durch die Auswertung u.a. von Regierungsakten ein anschauliches Bild sowohl von der ästhetischen Gestaltung der Filme wie von Produktion, Vertrieb, Aufführungspraxis und Rezeption zu entwerfen.

Hervorgehoben wird die Einstellung unter den beteiligten Medizinern und Filmautoren, die Sexualität und Hygiene nicht als Teil der Privatssphäre verstehen, sondern als Faktor der Volksgesundheit und der Bevölkerungspolitik. In den Filmen äußert sich das in zwei didaktischen Ansätzen, die sich ab Mitte der zwanziger Jahre vermischen: der Abschreckung in Verbindung mit wissenschaftlicher Information und der spielfilmnahen, scheinbar harmlosen Unterhaltung, die den pädagogischen Charakter verbergen will. Was die Rezeption der Filme angeht, so lässt sich Schmidt zufolge allerdings kaum von großen Erfolgen sprechen. Die Mischung von Moral und Hygiene kommt beim Publikum nicht an. Die großen Hoffnungen von Medizinern und Filmexperten in eine filmische Gesundheitspropaganda bleiben weitgehend unerfüllt.

Die in der Einleitung formulierte These, das Genre Sittenfilm sei primär das Produkt eines Medienwechsels, wird im Beitrag von Dietmar Jazbinsek bestätigt. Herausgearbeitet werden hier die auffallenden Querverbindungen zwischen dem populären Textgenre des „Sittenspiegels" einerseits, das Jazbinsek am Beispiel der zwischen 1904 und 1908 von Hans Ostwald herausgegebenen, als „Panorama der Moderne" verstandenen Reihe der „Großstadt-Dokumente" untersucht, und dem nicht weniger populären Genre Sittenfilm andererseits. Nicht nur teile jene Literatur stark typisierter Sitten- und Milieuschilderungen, die fortwährend den Zusammenhang von Urbanität, Sexualität und Kriminalität im Blick haben, den thematischen Schwerpunkt mit dem frühen Film, einem „Reportage-Kino". Auch in personeller Hinsicht ergäben sich Verbindungen, denn die Weiterverarbeitung der Stadttexte zu Filmstoffen habe sich geradezu angeboten. Und so stammt ein nicht unwichtiger Teil der ersten Generation von Drehbuchautoren wie Edmund Edel, Hans Hyan und Felix Salten aus dem Umkreis der „Großstadt-Dokumente". Diese ‚Kinometerdichter' verknüpfen Jazbinsek zufolge sozialreformerische und stadtsoziologische und somit aufklärerische Interessen und verabschieden sich vom überkommenen Ideal des bürgerlichen Autoren. Vor einer seriellen Produktion in den

populären Genres, deren Hauptmerkmal die Typologisierung ist, scheuen sie nicht zurück. Was nach Jazbinseks Ausführungen, die sich auf die literaturgeschichtlichen Implikationen dieses Medienverbundes konzentrieren, noch aussteht, das ist die Analyse der filmgeschichtlichen Seite. Denn der Hinweis auf den Film gegen den Homosexuellen-Paragraphen *Anders als die Andern* (1919) von Richard Oswald und dem Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld, in dem Motive von Hirschfelds, in der Reihe der „Großstadt-Dokumente" erschienenem Band „Berlins drittes Geschlecht" aufgegriffen werden, betrifft ja einen ausgesprochenen Sonderfall.

Thierry Lefebvre schreibt über die französischen Sozialhygienefilme und ergänzt Ulf Schmidts Ausführungen, Eva Sturm untersucht die Entstehung des Lichtspielgesetzes, und Evelyn Hampicke analysiert die typisierende Funktion von Frauenkleidung im Film.

Daneben stehen Fallanalysen von Olaf Dohrmann über den sozialhistorischen und intermedialen Kontext des Anti-§218-Theaterstücks „Cyankali" und seiner Verfilmung, von Heide Schlüpmann über Franz Hofers Abtreibungsfilm *Madame Lu, die Frau für diskrete Beratung* (1929) und das Weiterleben wilhelminischer Bildstrategien, von Ursula von Keitz über Martin Bergers *Kreuzzug des Weibes* (1926) und das Problem der ungewollten Schwangerschaft im Film, und von Tim Gallwitz über *Geschlecht in Fesseln* (1928) von Wilhelm Dieterle und dessen Einschreiten für die Sexualität als Menschenrecht auch im Gefängnis bei gleichzeitiger Verleugnung von Homosexualität und der Einsetzung eines „Dampfkesselmodells" der Triebdynamik.

Obzwar sich dieser CineGraph-Band über den Weimarer Aufklärungs- und Sittenfilm nicht zu einer schlüssigen Gesamteinschätzung rundet, ist er zweifellos eine große Bereicherung der genregeschichtlichen Filmforschung. Hervorzuheben ist die gelungene Kontextualisierung der Filme und die Herausarbeitung ihrer Abhängigkeit von zeitgenössischen Spezialdiskursen. Positiv zu bemerken ist auch die Berücksichtigung sowohl fiktionaler wie überwiegend dokumentarischer Formen und ihrer Vermischung – ein Ansatz, den die Untersuchung des Genres geradezu erzwingt.

Daneben fallen gewisse Lücken ins Auge, die einem Band dieses Umfangs nicht anzulasten sind, die jedoch weitere Untersuchungen erforderlich machen. Schillernd bleibt z.B. nach wie vor der zentrale Begriff Aufklärung. Ein Hauptproblem ist, dass die als „Zwischenzeit" bezeichnete und wohl wesentliche Phase für die Herausbildung des Genres und sein öffentliches Image von November 1918 bis Mai 1920 ebenso unterbelichtet bleibt wie die noch in der Kriegszeit gedrehten Aufklärungsfilme. Das gilt besonders für den Mangel an Einzeluntersuchungen für diese Zeit, die zwar durch die Überlieferungslücken erschwert werden, aber doch nicht ganz fehlen sollten.

Weiter untermauert werden könnte die These von den „paratextuellen Attraktionen"; ein Hinweis auf erhaltene Kopien in der Filmografie fehlt leider. Das merkwürdige Gewicht auf der Abtreibungsthematik in den Fallanalysen ließe sich vielleicht durch eine Einbeziehung der erfolgreichen und trotzdem bislang vernachlässigten Zille-Filme von Gerhard Lamprecht abmildern.

Wenn schließlich von Aufklärung und Ausbeutung die Rede ist und die wirtschaftliche Ausbeutung vorgeblicher Sexualaufklärung gemeint ist, so wäre das Kalkül der Filmproduzenten näher zu untersuchen. Immerhin bereitete die Zensur – trotz eines vielleicht stillschweigenden Vertrages mit der Filmwirtschaft – in vielen Fällen Sorgen. Wie die Akten der Filmprüfstellen zeigen, war der Konsens über das Darstellbare offenbar brüchig.

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ ***Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente.*** Hg. Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen und Cornelius Schnauber unter Mitarbeit von Nicole Brunnhuber und Gabriele Jatho. Berlin: Jovis 2001, 512 Seiten, Ill. (Retrospektive 2001. Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und Internationale Filmfestspiele Berlin)
ISBN 3-931321-74-6, DM 98,00

■ Klaus Höppner (Red.): ***Fritz Lang. Filmblätter. Filmografie. Bibliografie.*** (= FilmHeft 6). Berlin: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, Internationale Filmfestspiele Berlin 2001, 108 Seiten, DM 14,00 (Bezug nur über das Filmmuseum Berlin, Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin)

Ein vortrefflich gestaltetes Katalogbuch, erschienen zur Fritz Lang-Retrospektive des Filmmuseums Berlin und der Internationalen Filmfestspiele Berlin 2001, mit über 600 hochwertigen Abbildungen zu Leben und Werk des Regisseurs, eine Augenweide auch durch ein kluges Layout (Volker Noth Grafik-Design/Ehret), das die dreisprachigen Texte (deutsch, englisch und französisch) so platziert, dass sie dem Sehvergnügen keinen Abbruch tun. Briefe, handschriftliche Notizen und andere Schriftstücke sind meist so groß wiedergegeben, dass sie sich mühelos lesen lassen.

Im Vorwort notieren die Herausgeber, dass Fritz Lang immer wieder darauf hingewiesen habe, „dass nicht seine private Existenz zu interessieren habe." Nun steht Fritz Langs private Existenz im Mittelpunkt einer gewichtigen Publikation. „Gerade seine Verschwiegenheit und die von ihm in die Welt gesetzten Legenden um die eigene Person machen es umso nötiger, bei der Biografie anzusetzen und sich vom Regisseur selbst ein wenig zu entfernen, um den ‚ganzen' Fritz Lang in den Blick zu bekommen." (S.7) Die Tür zum siebten Zimmer wird zumindest einen Spalt weit geöffnet. Die These der Herausgeber: Langs Filme liegen „als geschlossenes Oeuvre vor. Seine Selbstaussagen kommentieren sie. Aber es gab keinen Kommentar zu seiner Kommentierung, nicht jenen erweiterten Blick, der auch Dokumente zu Rate zieht." Wer also war Fritz Lang, die Person hinter dem Regisseur, der Mensch? Im amerikanischen Exil setzte er sich persönlich sehr stark für andere Exilanten ein, pflegte eine lebenslange Freundschaft zu einer Jugendgeliebten, war ein „unterhaltender, charmanter Komödiant, ein witziger Herr im besten Sinne." Und als weiteres wichtiges Forschungsergebnis: „Unbekannt in diesem Ausmaß war zudem, wie sehr seine Filme, von denen er einige ausdrücklich als ‚Zeitbilder' verstanden wissen wollte, sich letztlich aus privatem Erleben und Engagement speisten." (S.8)

Der Band präsentiert sich als Lebenscollage: Bilder und Dokumente zu Leben und Werk von Fritz Lang, Texte von Fritz Lang, zeitgenössische Kritiken, Auszüge aus unveröffentlichten Erinnerungen von Mitarbeitern. Die Filmo- und Bibliografie wurde ausgelagert und ist zusammen mit den zur Retrospektive erschienenen Filmblättern in der Edition FilmHeft 6 dokumentiert. Ferner gemeinschaftlich verantwortete Texte des Herausgeber-Kollektivs Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen und Cornelius Schnauber unter Mitarbeit von Nicole Brunnhuber und Gabriele Jatho: biografische Stationen, mal kürzere, mal längere Ausführungen zu seinen Filmen, eine sehr diskrete Schilderung des Falls Elisabeth Rosenthal, Langs erster Frau, die 1920 als Unglücksfall durch einen Brustschuss starb. All diese (unsignierten) Texte sind detailgenau und präzise, es dominiert eine reportagehafte Sachlichkeit und Nüchternheit. Hinter vielen Angaben ahnt

man den mühseligen Rechercheaufwand. Gemeinschaftlich verantwortete Texte vermeiden es aber häufig, klare Positionen einzunehmen und ziehen sich auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zurück. Das wird bereits im Vorwort deutlich: „Wie auch immer seine auf den ersten Blick eher rückwärtsgewandte politische Einstellung im Deutschland der zwanziger Jahre zu bewerten ist, das Exil scheint Fritz Lang in dieser Hinsicht verändert zu haben." (S.9) Und auf den zweiten Blick? Wie rückwärtsgewandt? Und warum „scheint verändert zu haben"? Vage Formulierungen statt präziser Positionierung, Relativierungen statt Stellungnahme. „Das schwierige Jahr 1933" heißt das Kapitel über den wohl zentralen Wendepunkt in Langs Leben. „Die wichtigen Geschehnisse um Fritz Lang im Jahr 1933 sind schwierig zu rekonstruieren, schwach zu erhellen oft nur durch persönliche Erinnerungen, so dass große Bereiche weiterhin unbekannt sind." (S.215) Auch dieses Kapitel über Langs Mitgliedschaft in der Nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation, der NSBO-Zelle der deutschstämmigen Filmregisseure, und seine Erinnerung an ein Gespräch mit Goebbels und seine anschließende, angeblich überstürzte Flucht aus Deutschland hält sich strikt an die nachweisbaren Fakten, etwa Langs Reisepass. Wie Fritz Langs politische Einstellung, seine Weltsicht aussah und wie die Herausgeber sie bewerten, erfahren wir aber nicht. Diese Diskretion und Zurückhaltung, so nobel und vornehm sie ist, konterkariert aber die Grundthese der Autoren, nämlich dass sich Langs Filme „letztlich aus privatem Erleben und Engagement speisten." Und: „Fritz Lang war keine isolierte, sondern in hohem Maße eine gesellschaftliche Figur" (S.8) – so das Vorwort. Genau dies hätte man aber herausarbeiten müssen.

Das Hauptgewicht legten die Herausgeber auf Langs amerikanische Zeit; hier gelingt es stärker, durch die Montage von Dokumenten und Lebenszeugnissen Beziehungen zwischen den Filmen und seinem gesellschaftlichen Engagement aufzuzeigen. Aber der amerikanische Lang – der „seinen kritischen Blick auf politische Entwicklungen, die demokratische Spielregeln verletzten und persönliche Freiheit beschnitten, nie aufgegeben (hat)" (S.246) – wird nicht aus dem deutschen Lang entwickelt, weil man sich mit diesem nicht wirklich auseinandergesetzt hat.

■ Norbert Grob: ***„What Makes Them Tick?" Fritz Lang und seine Vorliebe für Adventure & Crime.*** In: Filmbulletin. 43. Jg., H. 230, Februar 2001

■ ***Metropolis revisited. Gespräch mit dem Filmrestaurator Martin Koerber.*** In: Filmbulletin. 43. Jg., H. 231, April 2001

■ Jürgen Kasten: ***Tröster der müden Häupter. Zu den Filmen von Fritz Lang.*** In: filmforum, H. 27, Nr. 1, März/April 2001

■ Harald Brandes: ***Metropolis – eine neue Bearbeitung des Fritz Lang-Filmes.*** In: Mitteilungen aus dem Bundesarchiv. Koblenz: Bundesarchiv 2001, 9. Jg., H. 1, 87 Seiten ISSN 0945-5531

Das Februar-Heft von Filmbulletin brachte u.a. einen Essay von Peter W. Jansen zu Claude Chabrol sowie einen langen Aufsatz von Norbert Grob über Fritz Lang („What Makes Them Tick?" Fritz Lang und seine Vorliebe für Adventure & Crime, S.29-44). Mit zahlreichen Zitaten untermauert Grob seine Thesen, die zwar von Langs Abenteuer- und Kriminalfilmen ausgehen, sich aber zu allgemeinen Aussagen über Lang und sein Oeuvre auswachsen. Auch im Trivialen und in reinen Attraktionsfilmen blieb Lang ein „auteur": „Geschichten und Themen waren für Lang eher Material, um seine präzise,

kalte, unerbittliche Sicht auf die Welt zu dokumentieren. Seine Visionen gründen auf dem mythischen Glanz der Dinge, sie betonen das Einfache, um noch doppelsinniger vom Abenteuer seiner Getriebenen und Verstrickten zu künden." (S.33 und, fast wortgleich, S.36) Oder auch: „Menschen im Räderwerk der Systeme: wie sie opponieren und rebellieren, klagen und kämpfen – und am Ende ihr Ziel doch nie erreichen. Das war Langs zentrales Anliegen, bis zuletzt." (S.34)

In der April-Ausgabe des Filmbulletins zudem ein längeres Gespräch mit dem Filmrestaurator Martin Koerber über *„Metropolis revisited"* (S.40-43), das von diesem aber nicht gegengelesen wurde, so dass sich insbesondere bei der Nennung der Auftraggeber dieser Restaurierung Ungenauigkeiten eingeschlichen haben.

Eingebunden in die letzte Ausgabe von filmforum ist das „Sonderheft Berlinale 2001" mit einem Essay von Jürgen Kasten (S.37-42) über Fritz Lang. Kasten beklagt, dass die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit Langs Frühwerk bisher vernachlässigt wurde, obschon dieses „erheblich besser nachvollziehbar" sei als das anderer Klassiker. Aus Langs Frühwerk destilliert er den Einsatz „räumlicher Gleichnisbilder" (S.38) und „die Übertragung populärer Ikonografie in das neue Medium bewegter Bilder" (S.39) als wichtige Merkmale von Langs Handschrift. Die monumentale Übersteigerung seines Raumstils führt Kasten auf die Produktionsstrategie von Erich Pommer zurück. Dieser stellte dem „raumbesessenen Regisseur" (S.39) erhebliche Ausstattungsmittel zur Verfügung, um die US-amerikanischen Großproduktionen auf dem internationalen Markt anzugreifen.

Mitte der zwanziger Jahre stellt Kasten eine Wandlung bei Lang fest: er gibt die „archaische Dynamik seiner (schwarz)romantischen Liebes- und Racheepen" auf, Leidenschaften werden „nur noch kalt ausgelebt." (S.40) Als Konstante bleibt der kühle Beobachter und pessimistische Chronist, der „ziemlich unpolitische" (S.41) Regisseur. Ein anregender Essay, der ganz ohne Anmerkungen auskommt. Zahlreiche Druckfehler wären aber vermeidbar gewesen.

In der ersten Ausgabe der Bundesarchiv-Mitteilungen für 2001 schreibt Harald Brandes (Filmarchiv) über *„Metropolis* - eine neue Bearbeitung des Fritz Lang-Filmes" (S.77-79) – ein kurzer, aber wichtiger Beitrag, den die Filmwissenschaft wahrnehmen und in seinen Konsequenzen diskutieren sollte. Brandes berichtet, wie es zu der Entscheidung kam, „über den Einsatz digitaler Restaurierungstechniken (...) einen optisch völlig neuen *Metropolis* Film entstehen zu lassen, der in seiner Qualität der Uraufführungsqualität sehr nahe kommen konnte." Brandes beschreibt die eingesetzte Technik und die benutzte Software sowie die verschiedenen Restaurierungsschritte. Die digitalisierten Bilder „wurden in mehreren Schritten so bearbeitet – manipuliert –, dass mechanische Fehler, Schrammen, Kratzer, Bildstandsfehler, Dichte- und Kontrastfehler weitgehend beseitigt oder ausgeglichen wurden." Der größte Teil der Fehler wurde durch eine Einzelbildretousche beseitigt. Der Einsatz der Digitaltechnik auf diesem hohen (und kostenintensiven) Stand ermöglicht es sogar, „nahezu unbrauchbare Filmdokumente so (zu) restaurieren, dass die Ergebnisse wieder auf Kinoleinwänden gezeigt werden können." Die Restauratoren müssten, so Brandes, bei einer solchen digitalen Bearbeitung ständig präsent sein, „um fachlich falsche Entscheidungen bei Retuschearbeiten zu verhindern" – so effektiv und vielseitig seien die entsprechenden Programme mittlerweile geworden.

Aber wo in Deutschland werden derzeit die entsprechenden Fachkräfte ausgebildet? Mit den technischen und finanziellen Problemen digitaler Restaurierungen müssen sich

vorrangig die Archive auseinandersetzen; die Filmwissenschaft dagegen hat in die Diskussion um Ethik und Ästhetik von Filmrestaurierungen einzugreifen. Der digital restaurierte, „optisch völlig neue *Metropolis* Film" bietet hierzu den idealen Ansatz. Nach der Präsentation bei den diesjährigen Berliner Filmfestspielen waren viele Beobachter der Meinung, dass hier, wenn nicht eine Grenze überschritten, so doch eine Wendemarke erreicht wurde. Staunen paarte sich mit Unbehagen, Bewunderung mit Skepsis: niemand wußte nach der Vorführung so recht, was er denn nun gesehen hatte: sicher eine optisch sich fast perfekt präsentierende Kopie – aber eine Annäherung an die nicht überlieferte Uraufführungskopie: wer kann das beurteilen? Die digitalen Restaurierungsmethoden werden zusehends billiger, ihnen gehört zweifelsohne die Zukunft – die mit der Herstellung von „optisch völlig neuen" alten Filmen verbundenen Fragen müssen wir uns aber schon heute stellen und beantworten.

vorgestellt von... David Culbert

■ Rainer Rother: ***Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents.*** Berlin: Henschel 2000, 288 Seiten, Ill.
ISBN 3-89487-360-4, DM 39,90

Rainer Rother has written a readable, compact, significant contribution to the serious study of what must be one of the most venerable of all who played a role in Nazi Germany. Riefenstahl will be 99 on August 8; in America only South Carolina's Senator Strom Thurmond, 98 and still in Congress, seems to enjoy a similar longevity. Rother has a great deal to say about Riefenstahl's most significant films, *Sieg des Glaubens, Triumph des Willens, Tag der Freiheit,* and *Olympia.* He also devotes much of his book to the ways Riefenstahl has turned to litigation since 1945, hoping to document what seems to her the obvious fact that she was never a member of the Nazi party and therefore never deserving of having her entire career (dancer, actress, and still photographer) subsumed under the heading „Mitläufer".

Rother documents his book carefully. The endnotes are worth reading carefully, often providing the documentation from archival sources for aspects of Riefenstahl's career she herself has been keen to re-visit (or sanitize). Rother succeeds in moving his text beyond matters of correcting Riefenstahl's versions of controversial matters, but certainly among the most important new material in his book is the two-page architectural plan (1940) for an entire film studio to have been built for Riefenstahl's exclusive use just on the other side of the intersection of Waltraudstraße and Argentinische Allee, the very location of housing built for American soldiers in the 1950s, a few blocks down the street from the Berlin Document Center. Riefenstahl herself has never mentioned this costly, never-built, monument to her privileged position within the Nazi hierarchy as of 1939, but it certainly demonstrates what Rother terms Riefenstahl's unique status as filmmaker and ambassador for official German film abroad.

Rother makes an important contribution in his chapter about Riefenstahl's efforts to assert copyright to her notorious films for the Nazi Party. He does not mention one thing that nobody counted on – Riefenstahl's having lived on and on, ever ready to turn to the German courts for vindication. Rother clearly indicates that the original contracts, as they can be constructed from archival documents, clearly show that the

Nazi Party was the official producer of *Sieg des Glaubens*, *Triumph des Willens*, and *Tag der Freiheit*, and that Riefenstahl has no clear title to the rights for these films. She has been able to assert a right where none is to be found, thanks to the inability of the German government, particularly the Government of Bavaria, to respond to clear rulings, to say nothing of murky rulings. Rother does not conclude by throwing up his hands about the matter of rights, but he is frustrated by the cloud of uncertainty surrounding matters which should have been settled long ago by clear judicial rulings.

Rother has many important points to make. He is particularly effective in juxtaposing the premiere of *S.O.S. Eisberg* on August 30, 1933, at the Ufa Palast am Zoo; Riefenstahl, the film's heroine, present in the audience, after directing the filming of the Party Rally in Nuremberg the very same day. Both were possible only because Hitler let Riefenstahl use his personal plane to fly to Berlin for the premiere and then back to Nuremberg the same evening. Such significant detail makes it clear that Riefenstahl enjoyed a most privileged position, no matter what denazification courts said after 1945 about her being or not being a fellow-traveller.

Another important contribution of Rother is what he says about the ideas Riefenstahl must have gotten from Carl Junghans' *Jugend der Welt*, the documentary about the Winter Olympics of 1936, which ends with Hans Ertl's filming of the ski jump. The same Ertl filmed the high diving sequence in Olympia, correctly described by Rother as the most beautiful scene in Riefenstahl's film of the 1936 summer Olympic games. Rother recognizes that discussion of Riefenstahl focuses on two questions: the moral and political meaning of her work for National Socialism versus the aesthetic quality of her work. He tries to do justice to both questions, and not simply by agreeing with the many scholars whom he is careful to credit fully. Rother feels that Riefenstahl, in August 1939, was arguably the most famous woman film director in the world. He notes that she was denied a return to filmmaking in Germany after 1945, when there was space for a Veit Harlan, director of *Jud Süß*, to take up directing again. Some of the unfairness, Rother argues, is explained by Riefenstahl's being a woman. But at least as important, he argues, is her public unwillingness to come to terms with the meaning of her creation of what one might term Nazi aesthetics, at least in documentary/propaganda film making. No serious scholar believes Riefenstahl when, with our without tears, she insists that no documentary film can possibly be a propaganda film. What is left then, is her brilliant pro-Nazi films of 1933-1938, and a lifetime of unsuccessful effort to re-invent herself.

Rother has clearly written a major addition to the Riefenstahl literature. One hopes his book will soon be translated into English. At such time, or in a future printing in German, he will want to correct each and every reference to Riefenstahl's brilliant cameraman, Walter Frentz, who somehow ends up „Frenz".

vorgestellt von... Ralf Forster

■ Dirk Jachomowski: ***Findbuch des Bestandes Abt. 2002: Landesarchiv.*** (= Veröffentlichungen des Schleswig-Holsteinischen Landesarchivs, Bd. 68), 258 Seiten, Ill.
ISBN 3-931292-59-2, DM 29,80

Eine Filmgeschichte, die sich nicht nur an den Höhepunkten ihres Wissenschaftsbereiches orientiert, sollte sich auch ganz besonders für kleinere, im lokalen Rahmen wir-

kende Archive interessieren, um die Quellenforschung nachhaltig zu bereichern. Vorbildlich kann die Arbeit des Landesarchiv Schleswig-Holstein eingeschätzt werden, das sich nach Übernahme des Firmenarchivs der Kieler Nordmark-Film im Jahre 1987 entschloss, aus diesem Grundstock heraus ein Landesfilmarchiv einzurichten.

Hatte die Nordmark-Film bereits „seit 1920 Land und Leute in Schleswig-Holstein mit der Kamera festgehalten" (S.IX), lagen und liegen Schwerpunkte der Schleswiger Sammlungstätigkeit – gemäß der Funktion eines Landesarchivs – im Aufspüren von Amateurfilmen bzw. dokumentarischer Produktionen lokaler Filmgesellschaften. Logische Konsequenz der Bemühungen, archivierte Filmaufnahmen auch als öffentlichen Fundus zu begreifen, ist das Findbuch zum Landesfilmarchiv Schleswig-Holstein, bearbeitet von Dirk Jachomowski.

Erfasst wurden 209 Filmmaterialien, die über einen umfänglichen Sach- und Personenindex sowie ein geographischer Register recherchierbar sind. Die Publikation gliedert sich in sinnvolle zeitliche Perioden (Kaiserreich, Weimarer Republik, Nationalsozialismus, 1945-1955, Zeit nach 1955) und innerhalb dieser Abschnitte nach thematischen Hauptgruppen wie „Bildung und Kultur", „Landwirtschaft", „Verkehrswesen" etc. Die Erschließungstiefe der Filme ist beachtlich, wird doch zu jedem Material eine Szenenbeschreibung geliefert. Ein Abbildungsanhang in guter Qualität, der ein Drittel der Filme dokumentiert, bildet eine anschauliche Ergänzung des Textteils.

Herzstück des Filmbestandes stellt die Produktion der Nordmark-Film Kiel dar, einer kontinuierlich zwischen 1920 und 1987 vor allem im norddeutschen Raum operierenden Kultur- und Werbefilmgesellschaft. Durch die Übernahme des Firmenarchivs gelangten nicht nur Raritäten dokumentarischer Filmarbeit der zwanziger Jahre wie *Die Welt der Lichtlosen* (1926) über die Tätigkeit der Landesblindenanstalt Kiel nach Schleswig, auch normalerweise vernichtete kurze unspektakuläre Werbefilme für Kieler Geschäfte (z.B. mindestens zehn Werbefilme für die Möbelhäuser C. Friese und C.F. Dela), Schnittmaterialien sowie fragmentarische Kultur- und Werbefilme fanden die notwendige archivalische Beachtung. Besonders groß ist der Anteil an Filmen über Kiel und den dortigen Werft- sowie Marinestandort, zum Thema Landgewinnung an der Küste und über das Verkehrswesen in Schleswig Holstein. Am Beispiel der Nordmark-Film ist es möglich, eine Filmhistorie als konkrete Produktionsgeschichte zu schreiben.

Weiter hervorzuheben sind die – dank engagierter Recherchen und zur Verfügung gestellter Ankaufsetats – zahlreichen Amateuraufnahmen auf 16mm-Material aus der NS-Zeit (z.B. *1. Mai 1935 in Halstenbek*), die Innensichten abseits offizieller filmischer Propaganda bieten.

Auch die sechs Folgen *Neues aus Schleswig-Holstein* (1964/65, Jupiter-Filmproduktion) gehören zu den besonderen Schätzen des Archivs. Als Selbstdarstellung der Landesregierung vermittelt diese im Stil einer Wochenschau gehaltene Chronik Kontinuitäten regionaler Filmarbeit: In Folge 3 stellt Bundesverteidigungsminister Hassel den Zerstörer „Schleswig Holstein" in Dienst, Folge 4 berichtet über „Verkehrsverbindungen zur Querung des Nord-Ostsee-Kanals" und die 5. Folge enthält ein Sujet mit dem Titel „Helgoland, 75 Jahre deutsch" (S.139).

Das Findbuch des Landesfilmarchivs Schleswig-Holstein dokumentiert keinen abgeschlossenen Bestand; es lohnt also nachzufragen, ob weitere Filme zu einem spezifischen Forschungsgebiet vorliegen. Erst kürzlich kam z.B. der Pinschewer-Film *Die Handelsstadt Kiel* aus dem Jahre 1925 ins Archiv.

vorgestellt von... Uli Jung

■ Werner Klipfel: ***Vom Feldberg zur weißen Hölle vom Piz Palü. Die Freiburger Bergfilmpioniere Dr. Arnold Fanck und Sepp Allgeier.*** (Hg.: Landesverein Badische Heimat e.V.) Freiburg: Schillinger 1999, 64 Seiten, Ill.
ISBN 3-89155-250-5, DM 12,00

■ Wolfgang Dittrich: ***Die erste Tagesschau – 1911 – aus Freiburg.*** In: Badische Heimat (Freiburg) Nr. 3, 1999, S.541-555

Werner Klipfels mit viel Liebe fürs Detail gemachte Broschüre begleitete eine Ausstellung in Freiburg über das Filmschaffen Arnold Fancks und Sepp Allgeiers und stand von Anfang an im Schatten von Jan-Christopher Horaks verdienstvollem Katalog „Berge, Licht und Traum: Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm" (München: Bruckmann, 1997). Sie hat auch zwei Jahre nach ihrem Erscheinen kaum Resonanz erfahren. Hatte Horak die gesamte Karriere Fancks im Blick, versteht Klipfel seine Publikation offenbar als Teil der Regionalforschung für den Schwarzwald und die Alpen und würdigt deshalb auch frühe Skienthusiasten, die mit Fanck zusammen arbeiteten, deren eigentliche Bedeutung aber im Wesentlichen in der Erschließung von Skigebieten im Hochschwarzwald zu liegen scheint.

Leider ist Klipfel weder Filmhistoriker noch erweist er sich als routinierter Schreiber. Sein Zugang zu den einzelnen Filmen ist unsystematisch, zufällig, oberflächlich und offenbart seine Unfähigkeit, das Signifikante an Filmen herauszufinden. Zudem scheint er einige der angesprochenen Filme nicht gesehen zu haben. Was immer er über sie zu sagen hat, ist seit langem an anderer Stelle präziser nachzulesen. Das ist besonders schmerzlich bei der Erörterung von Allgeiers lange verschollen geglaubtem Dokumentarfilm *Der Bau des Ravenna-Viadukts* (1926/28), der erst in den neunziger Jahren im Nachlass des Bauingenieurs Wilhelm Tröndle aufgefunden wurde und der meines Wissens bisher noch nicht eingehend beschrieben worden ist. Klipfel lässt es seinerseits bei einer knapp zwölfzeiligen Inhaltsangabe bewenden und verweist im Übrigen auf die Fernsehausstrahlung einer um fast die Hälfte gekürzten (!) voice over-kommentierten Fassung in der Südwestfunk-Sendereihe „Eisenbahn-Romantik" im Mai 1995. Ein filmhistorisch versierterer Autor hätte die Chance genützt, auf diesen raren Film ausführlicher einzugehen.

Was zu loben bleibt, ist eine überreiche Bebilderung der Broschüre mit mehr als sechzig, teilweise erstmals veröffentlichten Fotos und zahlreichen Faksimiles aus Zeitungen, Zeitschriften und historischen Programmheften. Die Vorlagen dafür zusammen zu suchen ist eine Leistung, die nicht überschätzt werden kann.

Klipfel macht in einer Anmerkung – allerdings mit nicht völlig korrekten bibliografischen Angaben – auf den Nachdruck einer wichtigen Publikation zur Frühzeit der Freiburger Filmgeschichte aufmerksam: Wolfgang Dittrichs Aufsatz „Fakten und Fragmente zur Freiburger Filmproduktionsgeschichte 1901-1918", der 1998 in „journal film" erschienen war, ist ein Jahr später in der Zeitschrift „Badische Heimat" unter dem Titel „Die erste Tagesschau – 1911 – aus Freiburg" nachgedruckt worden. Die beiden textidentischen Beiträge erzählen in einer ersten Annäherung die Geschichte der Produktionsfirmen „Weltkinematograph" und „Express Films", die sich ab 1906 bzw. ab 1910 auf die Herstellung von nicht-fiktionalen Filmen spezialisiert hatten und nach wenigen erfolgreichen Jahren in den Wirtschaftswirren des Ersten Weltkriegs untergingen. Der

merkwürdig klingende Titel bezieht sich auf den Versuch der „Express Films" ab November 1911 eine täglich erscheinende filmische Berichterstattung („Der Tag im Film") zu etablieren, ein Unterfangen, das der Verleih- und Auswertungspraxis der Filmindustrie zuwider lief und deshalb nach wenigen Jahren wieder eingestellt wurde.

Dietrichs Aufsatz bringt in der Nachdruckfassung leider keine neuen Informationen, obwohl sich in den zeitgenössischen Zeitschriften noch einiges über beide Firmen finden ließe. So ist das einzige ‚Plus' des Wiederabdrucks ein Foto, das vermutlich das Geschäftsgebäude einer der beiden Firmen zeigt. Mehr ist dazu mangels Bildlegende nicht zu sagen. Dennoch wäre es wünschenswert, wenn Dittrichs erste Bestandsaufnahme in aktualisierter Form in einen entsprechenden Sammelband aufgenommen würde.

vorgestellt von... Michael Wedel

■ ***Exotic Europe. Reisen ins frühe Kino / Journeys into Early Cinema / Reizen in de vroege film.*** DVD bzw. VHS mit Begleitbroschüre (43 Seiten, Ill.)
DM 40,00 bzw. DM 30,00 zzgl. Versandkosten. Erhältlich bei der Fachhochschule für Technik und Wirtschaft, FB 5: Restaurierung/Grabungstechnik, Project Exotic Europe, Blankenburger Pflasterweg 102, 13129 Berlin

Flankierend zu einer Ausstellung, die ab Mitte 2001 in mehreren Museen in Deutschland und Großbritannien zu sehen sein wird, hat die Fachhochschule für Technik und Wirtschaft (FHTW) in Berlin in Zusammenarbeit mit dem Nederlands Filmmuseum (Amsterdam), dem Cinema Museum (London) und dem Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin/Koblenz) fünfzehn nicht-fiktionale Filme aus den Jahren 1905 bis 1925 auf DVD (und als Beiprodukt auf VHS) zusammen- und somit einer vielfältigen Nutzung zu Verfügung gestellt.

Auf einer übersichtlich dreisprachig angelegten Oberfläche verhelfen zunächst Zeittafel und Europakarte zu einer chronologischen und geografischen Einordnung der Filme, zu denen neben zwei britischen, jeweils drei französischen und italienischen auch die deutschen Produktionen *Die schönsten Wasserfälle der Ostalpen* (ca. 1905-1910), *Durch die Vogesen* (1911), *Seebilder aus Swinemünde* (1913) und *Frauenarbeit vor 1920* (Teil 1, ca. 1917) gehören. Die Titel *The „Lago Maggiore" Picturesque* (ca. 1913), *Sarajewo, die Hauptstadt von Bosnien* (ca. 1915) und *Seebäder in der Vendée* (ca. 1925) lassen sich laut Begleitbroschüre heute nicht mehr mit Sicherheit einer Produktionsgesellschaft und somit Nationalität zuordnen.

Drei thematisch in „Reisen", „Arbeiten" und „Posieren" unterteilte Essays stellen die Filme mit Ausschnitten aus über 40 weiteren zeitgenössischen Produktionen in einen breiter gefassten Zusammenhang und weisen auf dominierende generische und ästhetische Standards des frühen nicht-fiktionalen Films hin. Ein in Filmkonservierung und -restaurierung einführender Video-Essay *Wie Filmbilder überleben* erlaubt Einblicke in archivalische Praktiken und Methoden im Umgang mit Filmmaterial aus der Frühzeit.

Unter der konzeptionellen Leitung der Filmwissenschaftlerin Connie Betz und des Filmarchivars Mark-Paul Meyer ist ein wertvolles Multimedia-Paket entstanden, das Wege zur digitalen Aufbereitung und Veröffentlichung früher Filme aufzeigt. Besonders hervorzuheben ist einerseits die Sorgfalt, mit der bei der digitalen Bearbeitung mit den überwiegend originalen Zwischentiteln und Färbungen der Kopien umgegangen worden

ist, anderseits das Bemühen, die dargebotenen Filme unter filmarchivalischen wie -historischen Gesichtspunkten bereits einer ersten Betrachtung zu unterziehen. Einige Ungereimtheiten in den filmografischen Angaben der Begleitbroschüre – bei *Durch die Vogesen* aus dem Jahre 1911 kann es sich ebensowenig um eine Ufa-Produktion handeln, wie bei dem auf vor 1911 datierten Film *Die schönsten Wasserfälle der Ostalpen* um eine Produktion der erst 1923 eingerichteten Emelka-Kultur-Film – lassen sich in Zukunft korrigieren. Zu hoffen bleibt, dass demnächst auf gleichem Wege noch weitere der etwa hundert im Zuge des Projekts konservierten frühen nicht-fiktionalen Reise- und Aktualitätenfilme Filmhistorikern und Studierenden für Lehre und Forschung bereitgestellt werden können.

■ ***KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Band 9: Lokale Kinogeschichten.*** Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2000, 181 Seiten, Ill.
ISBN 3-87877-789-2, DM 38,00

Regionale bzw. lokale Kinogeschichte stellt innerhalb der deutschsprachigen Filmgeschichtsschreibung eine wichtiges Forschungsfeld dar, dessen bewusste Beschränkung auf die faktografische Beschreibung partikularer Phänomene der ‚Kinorealität' ein wichtiges Gegengewicht zu den ‚großen Erzählungen' einer textzentrierten Stilgeschichtsschreibung bildet. An die Stelle eines in ästhetischen Bewegungen und Gegenbewegungen dialektisch fortschreitenden Ganges deutscher Filmgeschichte setzt es ein pluralistisches, von Parallelentwicklungen, kontingenten Eigenarten und chronologischen Ungleichzeitigkeiten geprägtes Bild. Wie allerdings Einsichten in die ästhetische Praxis eines filmhistorischen Moments mit Erkenntnissen zu lokalen Rezeptionsbedingungen in sinnvolle Beziehung zu setzen wären, bleibt in vielen Studien offen, da sich nur selten aufgrund divergenter Interessen- und Quellenlagen konkrete Funktionszusammenhänge herstellen lassen.

Dem unter der Leitung von Martin Loiperdinger von Studenten der Filmwissenschaft an der Universität Trier betriebenen Forschungsprojekt zur frühen Kinogeschichte vor Ort, das mit drei Aufsätzen im neuesten KINtop-Jahrbuch vertreten ist, gelingt diese Verzahnung von ästhetischer Beschreibung des überlieferten Filmmaterials und historischer Dokumentation seiner lokalen Rahmen- und Rezeptionsbedingungen auf unverhofft schlüssige Weise. Unverhofft zum einen deshalb, weil, wie die Herausgeber in ihrem Editorial feststellen, das „Geschehen auf dem Film- und Kinomarkt vor dem Ersten Weltkrieg (...) recht unübersichtlich [ist]" und sich traditionellen lokal orientierten Forschungsinteressen generell „wenig zugänglich" erwiesen hat. (S.7) Unverhofft aber auch, weil die überzeugende Darstellung eines historisch spezifischen Bezugssystems zwischen lokaler Produktions-, Vertriebs- und Aufführungspraxis Ergebnis einer bewußten Beschränkung auf einen klar umrissenen Materialkorpus ist.

Ausgegangen wird zunächst von den ungewöhnlich zahlreich überlieferten Lokalaufnahmen der Trierer Kinobetreiber Hubert und Peter Marzen, die in ihren inhaltlichen und ästhetischen Eigenschaften detailliert beschrieben werden. Ansatzpunkt der Analyse ist dabei eine auswertungsorientierte Gattungsunterscheidung der Lokalaufnahme von anderen Spielarten nicht-fiktionaler Städtebilder: „Um Lokalaufnahmen im engeren Sinn handelt es sich dann, wenn die aufgenommenen Sujets und Ereignisse vornehmlich für das Publikum vor Ort von Interesse sind und die Auswertung deshalb lokal oder regional begrenzt ist." (S.15)

Ästhetische Eigenschaften der Filme, etwa der Verzicht auf Kameramobilität zugunsten von Figurenbewegungen innerhalb eines statischen Bildes oder die lange Dauer einzelner Einstellungen werden vor dem Hintergrund dieser Verwertungsstrategie beurteilt: „Die Aufnahme [*Internationaler Marianischer Kongress zu Trier vom 3.-6. August 1912*] wirkt langweilig und ermüdend – als sollten möglichst viele der im Zwischentitel angekündigten ‚15-20.000 Männer' auf Marzens Leinwand in Erscheinung treten. Vermutlich ist dies auch die Absicht: Möglichst viele der Wallfahrer sollten aus den umliegenden Orten in Marzens Trierisches Lichtspielhaus kommen, um dort ein lebendiges Porträt von sich selbst zu sehen." (S.30) Angesichts der konkreten Aufführungspraxis erhellt sich auch das Phänomen, dass Peter Marzen in einer Reihe dieser Filme selbst im Bild erscheint und so den Produktionen auf doppelte Weise seinen persönlichen Stempel aufdrückt: „Als leibhaftiger Filmerklärer kann er sein Schattenbild auf der Leinwand live kommentieren sowie auf Bemerkungen und Zwischenrufe aus dem Publikum reagieren." (S.34) Die so produzierten Aufführungsereignisse gewinnen den Charakter einer von gegenseitiger Vertrautheit geprägten Heim- oder Familienkino-Vorführung. Wie im zweiten Aufsatz aufgrund von Erkenntnissen zur Programmgestaltung ausgeführt wird, bildeten sie auch das entscheidende Exklusivitäts-Element im Konkurrenzkampf mit den beiden anderen örtlichen Kinos, die auf den Filmerklärer zugunsten musikalischer Begleitung verzichteten und auf internationale statt lokaler Berichterstattung setzten. Der Einfluss der Trierer Kinoreform- und Jugendschutzbestrebungen auf Aufführungsorte und Programmgestaltung bis 1914 zeichnet der dritte Beitrag aus dem Umkreis dieses Projekts nach.

Im Rahmen des Schwerpunktthemas stellen Mariann Lewinsky (zum Schweizer National Cinema Leuzinger in Rapperswil 1896-1945) und Bert Hogenkamp (zum Einfluss der audiovisuellen Medien auf die Stadtgeschichte Utrechts von den Anfängen bis in die Gegenwart) ähnlich gelagerte, jedoch weiter ausgreifendere Forschungsprojekte zur lokalen Kinogeschichte vor, deren Ansätze zur Frühzeit vielversprechend klingen, es jedoch abzuwarten bleibt, wie die entsprechenden Teilerkenntnisse sich schließlich in ein größeres Gesamtbild fügen lassen, ohne ihre historische Spezifizität einzubüßen. Letztere mit größtmöglicher Genauigkeit heraus zu arbeiten, ist das Hauptinteresse aller übrigen Beiträge zum Schwerpunkt: Anne Paech beleuchtet die kulturellen Voraussetzungen der kurzen Blüte von Zirkuskinematografen zwischen 1905 und 1910. Roberta E. Pearson und William Uricchio nehmen neuere Ansätze der Geschichtstheorie zum Anlass, die historische Rolle und diskursive Konstruktion der international noch wenig betrachteten Figur des Filmvorführers am Beispiel New Yorks der Jahre 1906-1913 einer genaueren Bestimmung zuzuführen. Jeanpaul Goergen schließlich rekonstruiert anhand der inhaltlichen wie visuellen Gestaltung von Zeitungsinseraten des Kinematografen-Anbieters H. O. Foersterling Wirkungsabsicht und -realität kinematografischer Vorführungen in Berlin 1896.

Desiderata der filmhistorischen Forschung bearbeiten die auch Beiträge von Lars Novak und Astrid Söderbergh Widding, die abseits des thematischen Schwerpunkts angesiedelt sind. Novaks fulminanter Aufsatz über die „tayloristischen Arbeitsstudienfilme" des amerikanischen Ehepaars Frank B. und Lilian M. Gilbreth stellt die Entwicklung eines kinematografischen Anwendungsgebiets vor, auf dem sich die viel beschworene Teilnahme des Mediums an gesellschaftlichen Rationalisierung- und Modernisierungsprozessen zu Beginn des 20. Jahrhunderts einmal konkretisieren und fundiert reflektieren lässt. Der englischsprachige Beitrag Astrid Söderbergh Widdings differenziert am Beispiel der Produktionsstrategien der schwedischen Firma Hasselblads Fotografiska AB

zwischen 1915 und 1917 das noch immer von den kanonisierten Produktionen der Svenska Bio dominierte Bild einer autonomen Stilentwicklung des frühen schwedischen Films. Anstelle von einer oppositionellen Alternative zur Herausbildung eines ‚klassischen' Kontinuitätskinos auszugehen, macht die Autorin in den überwiegend von Georg af Klercker inszenierten Hasselblad-Filme einen vielschichtigeren stilistischen Entwicklungsprozess aus, der je nach Gattungsprovenienz verschiedene ästhetische und kulturelle Einflüsse nationaler und internationaler Herkunft aufnimmt und verarbeitet.

Mit der regionalen Filmgeschichtsschreibung teilt die Erforschung des frühen Kinos generell eine Konzentration auf Teilaspekte und Partikulargeschichten, die in den letzten Jahren neue Quellen erschlossen und zu einer Fülle neuer Erkenntnisse zur Wirkungsgeschichte des Films geführt hat. Die geglückte Symbiose beider jüngerer Forschungsansätze veranschaulicht mit einer Präzision, die rein stilgeschichtlichen Untersuchungen oft abgeht, in welchen kulturellen Zusammenhängen und Widersprüchen Filmgeschichte sich vollzieht.

■ Kinematheksverbund (Hg.): ***Die deutschen Filme. Deutsche Filmografie 1895-1998. Die Top 100.*** Frankfurt am Main, Berlin: Deutsches Filminstitut – DIF, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek 1999, CD-ROM
ISBN 3-9805865-2-9, DM 55,00

Die lang erwartete CD-ROM ist ein Gemeinschaftsprodukt des Kinemathekenverbunds, das Datenbestände des Bundesarchivs-Filmarchivs (Berlin), des Filmmuseums Berlin – Deutsche Kinemathek, des Deutschen Filmmuseums und Deutschen Filminstituts - DIF (beide Frankfurt am Main) sowie von CineGraph Hamburg und der Gesellschaft für Filmstudien (Hannover) zusammenführt. Eine Kooperation, wie sie Vorbildfunktion für zukünftige Projekte zur filmhistorischen Grundlagenforschung in Deutschland haben sollte.

Die CD-ROM umfasst zwei über die Startoberfläche getrennt voneinander zugängliche Datenbestände, die qualitativ unterschiedlicher kaum sein könnten. Das ist einmal die Vollständigkeit anstrebende „Deutsche Filmografie" mit Angaben zu in Deutschland zwischen 1895 und 1998 hergestellten Spielfilmen, die erarbeitet wurde als deutschen Beitrag zum Joint European Filmography-Projekt, das federführend von Geoffrey Nowell-Smith von London aus geleitet wird, allerdings ansonsten noch nicht mit Ergebnissen an die Öffentlichkeit getreten ist. Verzeichnet finden sich hier alle deutschen Spielfilme ab einer Länge von 1.600 Metern. Für die Zeit vor 1920 vermerkt die Datenbank alle durch Zensurunterlagen bzw. Uraufführungsdaten nachweisbaren Produktionen unabhängig von Länge oder Gattungszugehörigkeit (also auch nicht-fiktionale Filme). Der Großteil der Angaben zu Produktionen vor 1920 stammt von Herbert Birett, dessen Arbeit jedoch leider nicht gleichberechtigt mit der der verschiedenen Institutionen gewürdigt wird.

Aufgenommen wurden für jeden Titel Angaben zu Produktionsjahr, Regie, Produktionsfirma, Länge, Format, Zensur und – soweit ermittelt – Uraufführung. Damit ist erstmals eine einheitliche Grundversorgung gewährleistet, die Recherche-Möglichkeiten sind, gemessen an den in anderen digitalen Verzeichnissen der beteiligten Institutionen verfügbaren Daten zu einzelnen Titeln, aber erheblich eingeschränkt. Forschungsvorhaben zu Schauspielern, Produzenten, Drehbuchautoren oder Kameraleuten wird durch die bereitgestellten Informationen in keiner Weise zugearbeitet.

Der zweite Bestandteil der CD-ROM sammelt Informationen über die, laut eines Umfrageergebnisses 1995 ermittelten, hundert wichtigsten deutschen Filme. Die ausführlichen filmografischen und Inhaltsangaben, die umfangreiche Wiedergabe von Produktions- und Rezeptionsdokumenten, die zahlreichen Abbildungen und Filmausschnitte der sogenannten „Top 100" lassen die Grunddaten der „Deutschen Filmografie" noch dürftiger erscheinen. In die paradiesische Vielfalt, die der Nutzer hier genießen kann, mischt sich die Einsicht in die andauernde Macht der Kanonisierung, deren Denkmal diese CD-ROM in der tiefen Kluft zwischen der Zweiklassengesellschaft ihrer beiden Datenbanken geworden ist.

Die trotzdem durchaus angebrachte Euphorie über die Existenz dieser CD-ROM wird leider gebremst von hohen Systemanforderungen, aber auch -einschränkungen (entgegen dem mittlerweile marktüblichen Hybrid-Standard ist sie ausschließlich für Windows geeignet und nicht mit anderen Betriebssystemen wie MacOS oder Linux kompatibel) sowie einer mangelhaften Benutzerfreundlichkeit. Auch nach Bewältigung eines langwierigen und komplizierten Installationsvorgangs treten immer wieder Schwierigkeiten bei der Ausführung und Fehler bei der Erkennung notwendiger Programmkomponenten auf. Kombinierte Suchfunktionen werden nur für die „Top 100" angeboten. Die ermittelten Recherche-Ergebnisse lassen sich nicht in andere Textverarbeitungsprogramme exportieren, Abbildungen nicht einmal direkt von der CD-ROM ausdrucken. Nicht nur historiografisch stellt die CD-ROM somit ein Schwellenprodukt dar, auch technisch ist der Schritt in ein neues Zeitalter noch nicht vollständig vollzogen.

vorgestellt von... Günter Agde

■ ***Dziga Vertov: Tagebücher / Arbeitshefte.*** Hg. von Thomas Tode und Alexandra Gramatke (Übersetzung). (= CLOSE UP, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, 14) Konstanz: UVK Medien 2000, 275 Seiten, Ill.
ISBN 3-89669-284-4, DM 44,00

■ Natascha Drubek-Meyer, Jurij Murasov (Hg.): ***Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov.*** (= Berliner Slawistische Arbeiten, 8) Frankfurt am Main: Peter Lang 2000, 283 Seiten, Ill.
ISBN 3-631-33076-6, DM 89,00

Immer mehr setzt sich durch, dass Kinofilme früherer Jahre, auch Spielfilme, als erstklassige Quelle des Zeitgeschehens angesehen und in die historische Forschung einbezogen werden. Umgekehrt muss nun sukzessive auch die Filmgeschichtsschreibung die Aussagekraft schriftlicher Quellen, also auch die Selbstaussagen von Filmkünstlern, weiter aufwerten. Die an historischen Zusammenhängen interessierten Kinozuschauer werden dankbar und gern die damit gelieferten Erkenntniszuwächse annehmen. Die „neue" Zugänglichkeit der Archive in den ehemaligen sozialistischen Ländern seit 1990 ermöglichte viele Funde insbesondere zu solchen Filmkünstlern, die lange verkannt oder durch starre Ideologien verstellt oder auch entstellt waren.

Ein schönes und wertvolles, weil materialreiches Beispiel solchen Neuzugangs legen Thomas Tode und Alexandra Gramatke mit der Publikation von Dziga Vertovs Arbeitsnotaten vor. Der sowjetische Dokumentarfilmregisseur Vertov (1896-1954, auch Wertow geschrieben, nach der Steinitzschen Umschreibung) galt und gilt zu Recht als einer der

wichtigsten Moderatoren des modernen Kinos, weil er grandiose filmische Vorschläge machte – in der Frühzeit des Films, als das junge Medium sich erst noch herausbildete und im Wechselprozess von Erprobung, Publikumstest und früher ideologischer Vereinnahmung, von Technik und Bildsprache, seinen Wirkungsraum im Ensemble neuer moderner Massenmedien suchte. Hier sind und bleiben die Experimente und Vorschläge Vertovs, auch die Irrtümer, von außerordentlichem Wert. Grundelemente der Formensprache des modernen Kinos sind ohne Vertovs Bausteine nicht denkbar.

Bekannt wurde er vor allem mit seinen Filmen *Der Mann mit der Kamera* (*Tschelowek s kinoapparatom*, 1929) und *Kino-Auge* (*Kino-glas*, 1924), die auf filmisch neuartige, kühne Weise die Realität der frühen Sowjetunion abbildeten und die schon bald ins Ausland gelangten und allenthalben Furore machten. Die Zäsur des NS-Regimes 1933-1945 verhinderte, dass Vertovs nachfolgende Filmexperimente außerhalb seiner Heimat gezeigt wurden. Dafür war erst nach 1945 Raum und dann – wie man weiß – überwölbt durch die Vereinnahmungen des Kalten Krieges, geteilt in eine bruchstückhafte Rezeption in Ost und West, was besonders seinen Film *Drei Lieder über Lenin* (*Tri pesni o Lenine*, 1934) traf.

Vertov reflektierte von 1924 an bis zu seinem Tode 1954 in sehr privaten Notizen seine Filmarbeit: spontan, impulsiv, frisch, in der Stimmung des Tages und stets mit striktem Blick auf Filmisches. Der komplette Text dieser Notizen, aus dem Moskauer Staatsarchiv für Literatur und Kunst RGALI zugänglich gemacht und in einer gültigen Übersetzung durch Alexandra Gramatke, offenbart nun auf eindringliche, auch persönlich anrührende Weise, wie sehr Vertov die Ausprägung seines Talents stets mit nahezu quälendem, eigenem Hinterfragen überprüfte – und damit mühevoll, aber beharrlich weiterentwickelte. Vertov geriet in die pseudomarxistisch-dogmatischen Ästhetik-Debatten der Stalinära, in der seine weiterführenden Formexperimente im sowjetischen Dokumentarfilm überhaupt keinen Platz finden konnten und deshalb abgelehnt, unterdrückt, verbogen wurden.

Als er in den dreißiger Jahren immer wieder gehindert wurde, Filme nach seinen Vorstellungen zu machen, versuchte er, in der sowjetischen Wochenschau „Kinokronika" mit kurzen, eigenständigen Sujets seine Vorstellungen von Wirklichkeit im Dokumentarfilm zu realisieren. Auch dabei kämpfte er mit tausenderlei Widerständen. Der Zusammenbau aller Sujets zur Wochenschau (und die Platzierung „seines" Sujets darin) war eh seiner Aufmerksamkeit entzogen: Stalin kümmerte sich höchstselbst darum, wenngleich offenbar nicht mit der gleichen Besessenheit und intellektuellen Schärfe wie es Goebbels bei der „Deutschen Wochenschau" machte...

Der Zusammenklang von Vertovs privaten Notizen mit seinem filmischen Oeuvre bildet einen enormen zeithistorischen Wert, der weit über cineastisches Interesse hinausgeht. Die Buchgestaltung, Illustrationen und Fotos tragen dazu bei, dass das Buch zu einer wahren Bereicherung jedes film- und zeithistorisch Interessierten wird, wenngleich das ambitionierte Layout, das früh-sowjetisch-avantgardistischen Grafiken nachempfunden wurde, etwas sehr bemüht wirkt. Es schmilzt beispielsweise die Fotos zu Briefmarkengröße ab und mindert damit erheblich deren Aussagekraft.

Eine wirkliche Kontextualisierung der Vertovschen schriftlichen Quellen kann nur vornehmen, wer an die Selbstaussagen Vertovs den Protokollband anlegt, den Drubek-Meyer und die kleine deutsche Vertov-Gemeinde von ihrer offenbar hochbrisanten Konferenz 1999 publizierten. Da werden sehr spezialisierte Einzelthemen dargestellt, die Aspekte aus Vertovs Werk herausschneiden und in heutige filmwissenschaftliche Ge-

dankengänge einordnen, etwa Bezüglichkeiten zwischen Vertov und Godard durch Ilja Kukuy. Sven Spieker stellt tiefenpsychologische Erkundungen zwischen „Orthopädie und Avantgarde" an und verknüpft Vertovs biografischen (Vor-Film-)-Abstecher in die Medizin 1916/17 mit diversen Überlegungen, die Medizinisches und Avantgardistisches in z.T. aufregende Beziehungen setzen. Amüsant und sehr plausibel formuliert Jurij Muratov einen weltberühmten Aufsatz-Titel Walter Benjamins zu „Die Frau im Zeitalter ihrer kinematographischen Reproduzierbarkeit" um und analysiert mit diesem Filter Vertovs Film *Wiegenlied* und das – wie er es nennt – „Don-Juan-Syndrom", mit dem er natürlich eine auffällige Komponente des Stalinkults mit allen seinen Verirrungen meint. Dem Band fügt Thomas Tode eine gründlich recherchierte Bibliografie an. In summa: Auch das reiche Material dieser Konferenz, wie es der Protokollband vorlegt, fordert kontinuierliche öffentliche Präsentationen der Filme Vertovs.

Kurz vorgestellt

■ Jeffrey Richards (Hg.): ***The Unknown 1930s. An Alternative History of the British Cinema, 1929-1939.*** London: I.B.Tauris 1998, 276 Seiten, Ill.
ISBN 1-86064-628-X (Pbk), £ 14.95

Die britische Filmgeschichtsschreibung, traditionell eher auf das Feiern des nationalen Kulturerbes und der Verteidigung insularer Eigenständigkeit ausgerichtet, hat in den letzten Jahren begonnen, diese Positionen zu räumen. Langsam setzt sich die Erkenntnis durch, dass die Entwicklung des britischen Kinos maßgeblich auch durch Einflüsse von außen bestimmt worden ist, dass Interaktionen mit dem europäischen Festland und mit Amerika sowie der Beitrag von Emigranten und Einwanderern nicht nur als feindselige Invasionsversuche, sondern auch als Bereicherung ureigener britischer Kultur verstanden werden können.

Die vorliegende Sammlung ist somit sowohl für die Filmexilforschung als auch für jene Historiker des deutschen Films von Interesse, die die ökonomischen und kulturellen Vernetzungen der europäischen Filmindustrien zwischen den zwei Weltkriegen nachzeichnen wollen. Die Namen deutschsprachiger Immigranten durchziehen das gesamte Buch und zwei der insgesamt elf Beiträge setzen sich explizit mit prominenten Exilanten auseinander. Kevin Gough-Yates (der an einer definitiven Geschichte europäischer Filmemacher in England arbeitet) beschreibt Berthold Viertels kurzfristige Karriere in den Studios von Gaumont British. Sue Harper analysiert die Veränderung von Conrad Veidts Rollenfach und physischer Präsenz im britischen Film, die sie unter anderem auf dessen Erlernen der Alexander-Technik zurückführt.

Darüber hinaus gibt es eine von Geoff Brown verfasste Studie zu dem deutschstämmigen amerikanischen ‚Quoten-Regisseur' Bernard Vorhaus. Brown warnt davor, Exilregisseure grundsätzlich als vergessene Genies einzustufen; Paul M. Steins britische Filme (hauptsächlich Operetten) etwa vergleicht er mit einer Schwarzwälder Torte, die schwer im Magen liegen bleibt. Punktuell setzt Richards Sammlung „The Unknown 1930s" jene Forschungen fort, die 1993 mit dem CineGraph-Kongress und dem Buch „London Calling. Deutsche im englischen Film der dreißiger Jahre" begonnen wurden; hierzu bietet es eine interessante Ergänzung. (Tim Bergfelder)

■ Uta Schwarz: ***Perlon - der Stoff der neuen Harmonie. Eine geschlechtergeschichtliche Lektüre bundesdeutscher Wochenschauen.*** In: traverse. Zeitschrift für Geschichte. Zürich: Chronos-Verlag 2000, Heft 3, S. 132-142
ISSN 1420-4355

Uta Schwarz reflektiert die Modeberichterstattung der Neuen Deutschen Wochenschau (NDW) der fünfziger Jahre aus der Perspektive der Geschlechtergeschichte. Durch die Untersuchung der Modeberichterstattung mit ihrer Orientierung auf die Frauen werden verschiedene Aspekte deutlich gemacht. So stellt die Autorin sehr überzeugend dar, wie konservativ sowohl die Ansprache wie auch die Darstellung der Frauen in der jungen Bundesrepublik durch die Neue Deutsche Wochenschau gehalten war und wie ungebrochen damit an die Geschlechterzuschreibung der Wochenschauen der zwanziger Jahre angeknüpft wurde. Uta Schwarz umreißt die Dimension, die die Einführung der Kunstfaser in die Mode für das in der Wochenschau präsentierte Frauenbild in den regelmäßigen Modeberichterstattungen hatte, durch die sie wieder zu Konsumentinnen wurden, wohingegen das Wirtschaftswunder männlichen Leistungen zu verdanken war – vergessen die Zeiten der abwesenden Männer, der Kriegsinvaliden und der Trümmerfrauen. (Kerstin Stutterheim)

■ **Tijschrift voor mediageschiedenis (TMG)**, Jg. 3, Nr. 1, Juni 2000, 229 Seiten, Ill.
ISSN 1387-649X, f 35,00

Die thematisch ungebundene Nummer der „Tijschrift voor mediageschiedenis" macht einmal mehr das Profil einer Zeitschrift kenntlich, die sich – neben der Bedienung gängiger Interessenlagen – auch im dritten Jahr ihres Bestehens mit unvermindertem Nachdruck übersehenen und abseitigen Konstellationen und Praktiken der Mediengeschichte widmet. So skizziert im vorliegenden Heft Susan Aasman den frühen niederländischen Amateur- und Familienfilm der zwanziger und dreißiger Jahre als eine neuartige Inszenierungstechnik moderner „Vaterschaftsrituale", während José van Dijck die Geschichte des medizinischen Films für Kino und Fernsehen von seinen Anfängen bis in die siebziger Jahre nachzeichnet. Der reich illustrierte Beitrag des kürzlich unerwartet verstorbenen Historikers Nico Brederoo lässt die internationale Entwicklung der Laterna Magica im 19. Jahrhundert, ihre dominanten Gattungen und ikonografischen Muster nachvollziehen. Wim Voeten plädiert für eine Wiederentdeckung des Fernsehdokumentaristen Roelof Kiers, dessen Filmporträt *C. Verolme Scheepsbouwer* (1967) er als einen entscheidenden Impuls für die Durchsetzung einer neuen, ‚direkten' Dokumentarfilmästhetik in den Niederlanden ausmacht.

Bezüge zur deutschen Mediengeschichte bieten zwei Beiträge. Der Aufsatz von Stijn Reijnders zur medialen Ausformung des Titanic-Mythos unterzieht neben englischen und US-amerikanischen Filmen auch Herbert Selpins Verfilmung von 1943 einer (wenn auch vergleichsweise kurzen) Betrachtung. Bedeutsamer der Beitrag von Huub Wijfjes: er diskutiert die Entwicklung der politischen Rhetorik in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts vor dem Hintergrund der technischen Lautverstärkung und der Rundfunkeinführung und stellt die nationalsozialistischen Propagandabemühungen der dreißiger Jahre nicht nur (neben amerikanischen, britischen und niederländischen) in einen ideologieübergreifenden internationalen Zusammenhang, sondern bettet sie auch in eine anregende theoretische Konstellation ein. (Michael Wedel)

■ Kurt Denzer (Hg.): ***Cinarchea. Sichtweisen zu Archäologie – Film – Kunst / Perspectives on archeology – film – art.*** Kiel:Verlag Ludwig 2000, 48 Seiten, Ill.
ISBN 3-933598-15-x, DM 25,00

■ ***Cinarchea. 3. Internationales Archäologie-Film-Festival Kiel. Symposium „Archäologie und Neue Medien", 22. bis 23. April 1998.*** Hg. von der Arbeitsgruppe Film der Christian-Albrechts-Universität Kiel, o.J., keine durchlaufende Zählung, Texte in Deutsch und Englisch
ISBN 3-928794-25-6

Informationen zu Cinarchea 2002 unter http://www.uni-kiel.de/cinarchea

Seit 1994 findet in Kiel das Internationale Archäologie-Film-Kunst-Festival Cinarchea statt. „Alle zwei Jahre will Cinarchea Cineasten anlocken, die sich im weitesten Sinne für Archäologie interessieren, und Archäologen, denen das Medium Film noch nicht zum gewohnten Instrument ihrer Tätigkeit geworden ist – sei es als Mittel zur Dokumentation ihrer Arbeit oder zur Popularisierung ihrer Ergebnisse." (S.6) So umreißt Festivalleiter Kurt Denzer im Vorwort die Zielsetzung und den interdisziplinären Ansatz von Cinarchea.

Die jetzt vorgelegte Broschüre ist das Ergebnis einer Diplomarbeit, die Karsten Mezger und Martin Krämer am Fachbereich Kommunikationsdesign der Kieler Muthesius Hochschule abgaben. Inhaltlich griffen sie auf die Kataloge der bisherigen Veranstaltungen zurück und brachten auch einen kurzen, sehr allgemein gehaltenen Text von Enno Patalas über die Rekonstruktion von *Nosferatu* – „Ein Filmklassiker als Gegenstand der Archäologie" (S.36-39) unter. Das Heft ist prägnant und präzise illustriert, das Brüchige und Vergängliche, Unbestimmte und Ungesicherte wird spielerisch betont. Wenn es gelingt, mit dieser Publikation noch mehr Aufmerksamkeit auf das Kieler Festival zu lenken, hat sie ihren Zweck erfüllt.

Die Dokumentation zum Symposium Cinarchea '98 „Archäologie und Neue Medien" bringt gleich mehrere Texte zum Thema Film: Lauri Kärk schreibt über „Montage in der Filmtheorie. Die Montageschnitt-Theorie und der Kuleschow-Effekt", Martin Koerber („Fast originalgetreu") stellt die verschiedenen Phasen seiner Rekonstruktion von Joe Mays Klassiker *Asphalt* vor, Ruth Lindner steuert Überlegungen zu „'Sandalenfilme' und der Archäologische Blick" bei, während Thomas Tode und Tom Stern „Das Bild des Archäologen in Film und Fernsehen" untersuchen. Eine wertvolle Textsammlung insgesamt, die auch einen spannenden Bogen schlägt vom Film zu den neuen, computeranimierten Medien – der Blick auf die Archäologie, vor allem aber der archäologische Blick können für die Filmwissenschaft sehr inspirierend wirken. (Jeanpaul Goergen)

■ Bundesverband Deutscher Fernsehproduzenten e.V. (Hg.): ***Jahrbuch 2001.***
Berlin: Vistas-Verlag 2001, 266 Seiten
ISBN 3-89158-286-2, DM 28,00

Ein Jahrbuch oder – im Branchenjargon – einen ‚Guide' geben fast alle größeren Verbände der Film- und Fernsehwirtschaft heraus. So auch der Bundesverband Deutscher Fernsehproduzenten. Im Hauptteil sind die Fakten über die im Verband organisierten Produktionsgesellschaften kurz und nüchtern zusammengeführt (Geschäftsführer, Jahr der Firmengründung, Anzahl der Angestellten und freien Mitarbeiter nebst einem Überblick über die produzierten Film- und Fernsehwerke). Im ersten Teil des Jahrbuchs

teilt der Verband seine medienpolitischen Leitlinien und Forderungen mit. Außerdem gibt es eine Einschätzung der Stellung des Produzenten im dualen System. Der Vorsitzende des Verbands, Bernd Burgemeister (Inhaber der Münchner Firma TV 60) weist in seinem Vorwort auf den Stellenwert der Produzenten seines Verbandes hin, die im fiktionalen Bereich annähernd 90 % des deutschen Produktionsvolumens repräsentieren. Dies würde etwa 3 Mrd. DM ausmachen.

Burgemeister weist auch daraufhin, dass dieses riesige Produktionsvolumen jedoch immer weniger von wirklich freien (d.h. sender- oder medienkonzernunabhängigen) Gesellschaften erbracht wird. Immer deutlicher wird die Konzentration, die Anbindung von Produktionsgesellschaften an einen öffentlich-rechtlichen oder privaten Sender oder an den Kirch- bzw. Bertelsmann-Konzern. Nur noch ganz wenigen Firmen gelingt es, zwischen diesen in allen Bereichen von Produktion, Distribution und Weiterverwertung agierenden Interessengruppen zu navigieren.

Burgemeister möchte besonders den unabhängigen Produzenten (den es, auch nach eigenem Eingeständnis, kaum noch gibt) gestärkt sehen. Der anderslautenden Realität ins Auge schauend, gesteht er jedoch zu, dass auch Konzernproduktionen zuweilen sinnvoll seien. Deshalb plädiert er für ein „vernünftiges Verhältnis" zwischen ihnen und den „Independents". Ebenso räumt er ein, dass es sowohl die voll vom Sender finanzierte Eigenproduktion (der dann auch so gut wie alle Rechte erhält) als auch vom Produzenten mitfinanzierte Projekte geben sollte. Nicht mehr ganz neu ist die abschließende Forderung, dass dem Produzenten nach sieben Jahren die Rechte etwa für eine Zweitauswertung wieder zufallen sollten. Die Möglichkeit, diese Forderung bei den Sendern durch ein Zusammengehen mit den Urhebern stärker vorzubringen, wird allerdings nicht gesehen. (Jürgen Kasten)

■ Nina Goslar, Martin Koerber, Wolfgang Jacobsen (Red.): ***Metropolis. Wiederaufführung auf der Berlinale 15. Februar 2001.*** Hg.: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Transit Film GmbH. Berlin 2001, 32 Seiten, Ill.

Die Broschüre erschien anlässlich der Retrospektive und Ausstellung „Fritz Lang" im Rahmen der Internationalen Filmfestspiele Berlin 2001. Sie bringt die ausführlichen Credits zu *Metropolis*, eine zusammengefasste Inhaltsangabe der Originalfassung, zeitgenössische Texte von Otto Hunte, Günther Rittau, Aenne Willkomm und Brigitte Helm, eine Filmkritik von Rudolf Arnheim, Notizen zur Überlieferung des Films *Metropolis* (von Martin Koerber) sowie kurze Texte über die neue Musik, den Komponisten Bernd Schultheis, den Dirigenten Frank Strobel sowie das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. (Jeanpaul Goergen)

■ ***Klaus Wildenhahn, Dokumentarist.*** (= Kinemathek, 37. Jg., Nr. 92, September 2000) Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, Filmmuseum Berlin–Deutsche Kinemathek 2000, 157 Seiten, Ill.
ISBN 3-927876-16-X, DM 12,00

Anlässlich einer Werkschau im Berliner „Arsenal" erschienen, liegt der große Verdienst dieser Publikation darin, die vollständige Filmografie von Klaus Wildenhahn zu dokumentieren, mit detaillierten Credits, Annotaten von Eva Orbanz und Hans Helmut

Prinzler, zeitgenössischen Kritiken sowie zahlreichen Texten des Regisseurs aufzuwarten. Nicht genug loben kann man die Hinweise auf die Kopienlage der Filme, seien es Archivkopien oder Verleihkopien. Eine Zitatencollage aus Gesprächen und Texten Wildenhahns führt in seine Biografie ein. Im Vorwort schreibt Ulrich Gregor: „Wir sind nach wie vor der Meinung, dass die Wirklichkeit die tiefste und schönste Inspirationsquelle des Kinos ist, dass jede Filmarbeit immer wieder zu dieser Wirklichkeit zurückführen muss, zum Unkontrollierten, Vorgefundenen, das in dialektischer Beziehung steht zum Gestalteten, Konstruierten. Auch mit ihren gegensätzlichen Polen, wie Wildenhahn es immer wieder vorführt, des politischen, kämpferischen Engagements und der Poesie von Beobachtungen des scheinbar Nebensächlichen, der ‚Leerstellen', in denen sich Unbekanntes offenbart." (S.6) Auf den Fotos in diesem Kinemathek-Heft ist Klaus Wildenhahn mehrfach mit seiner Tonausrüstung zu sehen – schade, dass die Herausgeber zu seiner einzigen Arbeit für das Radio, die WDR-Reportage *Wo die Kamine qualmen, da mußt du später hin* (1979), keine Dokumente beitragen konnten. (Jean-paul Goergen)

■ ***Camera Magazin.*** Babensham:Verlag der bvk Medien GmbH
Nr. 1, September 2000; Nr. 2, Dezember 2000; Nr. 3, März 2001. Bezug kostenlos.
Info: www.bvkmedien.de; E-Mail: medien@bvkamera.org; Fax: 08074 - 917 99 03

Ein Gewinn: so das vorbehaltlose Fazit nach drei Ausgaben der vom Bundesverband Kamera edierten Zeitschrift „Camera Magazin". Der verantwortliche Redakteur Michael Gööck umreißt im Editorial zur ersten Ausgabe die Zielsetzung: „Unser Focus liegt allein auf der Arbeit der Directors of Photography und ihrer Mitarbeiter; Filmgeschichte und die digitale Zukunft stehen gleichberechtigt neben Berichten über aktuelle Arbeiten. Das reflektierende Gespräch mit Kolleginnen/Kollegen wird eine wichtige Form sein. Beiträge über praktische und theoretische Grundlagen unseres Berufes sollen nicht fehlen."

Eine Verbandspublikation also – aber wie wertvoll für Filmwissenschaftler, die allzu selten die technisch-künstlerischen Meriten der Kameraleute berücksichtigen! Bisher erschienen von Wolfgang Fischer Porträts von Robert Baberske und Robert Flaherty sowie eine Studie über Rudolph Matés Kameraarbeit in Dreyers *Vampyr*, Gerhard Fromm stellte die „Kinamo 35mm" und die Eclair Caméflex vor. Zentral jeweils die wohltuend langen und ausführlichen Gespräche von Michael Gööck mit Hagen Bogdanski (*Die Unberührbare*), Hans Henneke (Technical Manager bei Kodak, Entertainment Imaging) und Hans Fromm (*Die innere Sicherheit*).

„Camera Magazin" erscheint vierteljährlich; auf dem Titel firmiert es als „Texte", um es von der Internetpräsentation www.camera.magazin.de des Bundesverband Kamera zu unterscheiden.

Die Filmwissenschaft hat sich in den letzten Jahren stärker mit der Arbeit der Kameraleute beschäftigt, so wie auch Drehbuchautoren und Filmarchitekten stärker berücksichtigt werden. Dennoch klafft hier noch eine große Forschungslücke, was zum einen daran liegt, dass Filmwissenschaftler nur selten unmittelbaren Kontakt zur Filmproduktion haben, zum anderen aber gewiss auch damit zusammenhängt, dass einzelne Film-Berufe so hochspezialisiert sind, dass der nicht spezialisierte Filmwissenschaftler, auch wenn er es wollte, dieses Teilfeld gar nicht mehr erfassen kann. Das gilt sicherlich für die DoP, die Directors of Photography, ein „wunderbarer Beruf", wie Gööck im

Editorial zu Heft 1 schreibt, „für den es im Deutschen ja noch nicht einmal einen vernünftigen Namen gibt..." Wenn etwa in Heft 3/März 2001 DoP Rolf Coulages insbesondere über die Materialprobleme der Schwarzweiß-Aufnahmen (für den Film *Scardanelli*) berichtet, dann ist dies nur noch für Eingeweihte verständlich. In der Konsequenz heißt das, dass die Kameraleute selbst verstärkt ihre eigene Kamera-Film-Geschichte schreiben müssen und zwar so, dass sie auch von der allgemeine Filmgeschichte rezipiert werden kann. Hier ist das „Camera magazin" auf dem besten Wege. (Jeanpaul Goergen)

■ ***Historical Journal of Film, Radio and Television.*** Oxford: Carfax Publishing, Vol. 21, Nr. 1, March 2001
ISSN 0143-9685

Vor dem Hintergrund einer verstärkten Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm hierzulande ist in Heft 1/2001 der von der International Association for Media and History (IAMHIST) herausgegebenen Zeitschrift vor allem die Studie von Matthew J. Payne zu „Viktor Turin's *Turksib* (1929) and Soviet Orientalism" (S.37-62) bedeutsam.

Zum einen, weil *Turksib* – über den Bau der Eisenbahnlinie Turkestan-Sibirien – auch bei seiner Berliner Uraufführung am 25. Dezember 1929 begeistert aufgenommen wurde; Béla Balázs hatte die deutsche Fassung bearbeitet. Leider ist die Rezeption der in Deutschland aufgeführten ausländischen Filme, seien es Dokumentar- oder Spielfilme, das gleiche gilt auch für die Beiprogrammfilme, bisher nur ansatzweise erforscht.

Zum andern, weil Payne hier eine mustergültige Fallstudie vorgelegt hat, die auf knappem Raum so ziemlich alle Aspekte der Produktions- und Rezeptionsgeschichte von *Turksib* anspricht und schließlich zu der begründeten und schlüssigen These findet, dass er als „filmic orientalism" zu interpretieren sei. Der großer Erfolg von *Turksib* nicht nur vor heimischem, sondern auch vor einem westlichen Publikum sei seiner grundlegenden Botschaft – „that civilization and technology will win out over disorder" (S.56) – geschuldet. Der Wert dieser Arbeit wird noch dadurch gesteigert, dass Payne sich wesentlich auf sowjetische Quellen stützt.

Allenfalls bei der Beschreibung der Genres Kulturfilm / Dokumentarfilm / Unterrichtsfilm hätte man sich noch präzisere Festlegungen gewünscht: das russische „kul'turfil'm" wird von Payne mal als „educational film", mal als „culture-film" übersetzt und im Text weitgehend mit „documentary film" und „non-fiction" gleichgesetzt; die zeitgenössische russische Bezeichnung „unplayed" für Dokumentarfilme wird nur in einer Anmerkung (S.60, Anm. 59) angeführt. Auch hätte man sich einen Hinweis gewünscht, mit welcher Kopie von *Turksib* der Autor gearbeitet hat. „German audiences were strongly attracted to any cinematic genre that emphasized ‚authenticity'" (S.61, Anm. 99) – so Payne unter Berufung auf Bruca Murray („Film and the German Left in the Weimar Republic from *Caligari* to *Kuhle Wampe*", Austin 1990): diese Aussage ist aber, nicht nur wegen der pauschalen Formulierung, so nicht haltbar.

Anmerkungen, die aber nicht ins Gewicht fallen gegenüber dem Gewinn, den die Lektüre dieser Studie jedem bietet, der sich mit „Non-Fiction" beschäftigt und dabei auch den internationalen Kontext nicht aus den Augen verliert. – In dem Heft auch ein „review essay" über eine sechsteilige Fernsehproduktion „The Nazis. A Warning from History" (BBC und A&E Network) von 1997. (Jeanpaul Goergen)

Inhaltsverzeichnis

FilmDokument

Bildschneider und Tatsachenfilmer. Filme von Albrecht Viktor Blum (1928-1930) (Jeanpaul Goergen) **[4]**

Bildschnitt (1928), von Viktor Blum **[10]**

Die Angst vor dem Dokumentarischen. *Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins* (D 1925, R: Adolf Trotz) (Jeanpaul Goergen) **[11]**

Die Stadt der Millionen (1925) **[18]**

Dresdner Lehrjahre. *Eine kleine Königstragödie* (D 1935) und andere frühe Dokumentar- und Werbefilme von Richard Groschopp (Ralf Forster) **[21]**

Entdeckerfreude und Schaulust. Berlin – Freiburg – Trier. Kurzfilme des Kaiserreichs (Martin Loiperdinger, Uli Jung, Jeanpaul Goergen) **[27]**

Themen

„Das Feuer ist notwendig, damit alles wieder weich wird" Zum Nach(er)leben des Weltkriegs im Weimarer Kino (Philipp Stiasny) **[39]**

Filmgeschichte ohne Schleier. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen der zwanziger Jahre (Michael Wedel) **[51]**

„Üble Erfahrungen". Richard Oswald und das Auswärtige Amt (Rolf Aurich) **[60]**

Fritz Lang im Gespräch zum Film *Der müde Tod* (Hartmut und Herbert Birett) **[61]**

Gute Kopien. Restaurierungen und Editionen (1) (Jeanpaul Goergen) **[65]**

Service

Changing Identities in Film, Television and ‚New Media' **[77]**

Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte **[78]**

Jenseits der Realität – vom Surrealismus zu virtuellen Welten **[79]**

Krieg und Militär im Spielfilm **[80]**

Call for papers: Das 18. Jahrhundert im Kino. Le 18e au cinéma **[81]**

Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main **[82]**

Filmmuseum Düsseldorf **[83]**

Filmmuseum Potsdam **[83]**

Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek **[85]**

Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin **[85]**

Deutsches Filminstitut – DIF **[87]**

Filmmuseum München **[88]**

Haus des Dokumentarfilms **[89]**

Neu auf VHS und DVD **[89]**

Neue Filmliteratur

Alice Kuzniar: The Queer German Cinema (Tim Bergfelder) **[90]**

Malte Hagener (Hg.): Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933 (Philipp Stiasny) **[91]**

Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente. Hg. Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen und Cornelius Schnauber / Klaus Höppner (Red.): Fritz Lang. Filmblätter. Filmografie. Bibliografie (Jeanpaul Goergen) **[95]**

Norbert Grob: „What Makes Them Tick?" Fritz Lang und seine Vorliebe für Adventure & Crime / *Metropolis* revisited. Gespräch mit dem Filmrestaurator Martin Koerber / Jürgen Kasten: Tröster der müden Häupter. Zu den Filmen von Fritz Lang / Harald Brandes: *Metropolis* – eine neue Bearbeitung des Fritz Lang-Filmes (Jeanpaul Goergen) **[96]**

Rainer Rother: Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents (David Culbert) **[98]**

Dirk Jachomowski: Findbuch des Bestandes Abt. 2002: Landesarchiv (Ralf Forster) **[99]**

Werner Klipfel: Vom Feldberg zur weißen Hölle vom Piz Palü. Die Freiburger Bergfilmpioniere Dr. Arnold Fanck und Sepp Allgeier / Wolfgang Dittrich: Die erste Tagesschau – 1911 – aus Freiburg (Uli Jung) **[101]**

Exotic Europe. Reisen ins frühe Kino / Journeys into Early Cinema / Reizen in de vroege film (Michael Wedel) **[102]**

KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Band 9: Lokale Kinogeschichten (Michael Wedel) **[103]**

Kinematheksverbund (Hg.): Die deutschen Filme. Deutsche Filmografie 1895-1998. Die Top 100 (Michael Wedel) **[105]**

Dziga Vertov: Tagebücher / Arbeitshefte. Hg. von Thomas Tode und Alexandra Gramatke / Natascha Drubek-Meyer, Jurij Murasov (Hg.): Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov (Günter Agde) **[106]**

Kurz vorgestellt

Jeffrey Richards (Hg.): The Unknown 1930s. An Alternative History of the British Cinema, 1929-1939 (Tim Bergfelder) **[108]**

Uta Schwarz: Perlon - der Stoff der neuen Harmonie. Eine geschlechtergeschichtliche Lektüre bundesdeutscher Wochenschauen (Kerstin Stutterheim) **[109]**

Tijschrift voor mediageschiedenis (TMG), Jg. 3, Nr. 1, Juni 2000 (Michael Wedel) **[109]**

Kurt Denzer (Hg.): Cinarchea. Sichtweisen zu Archäologie – Film – Kunst / Perspectives on archeology – film – art / Cinarchea. 3. Internationales Archäologie-Film-Festival Kiel. Symposium „Archäologie und Neue Medien", 22. bis 23. April 1998 (Jeanpaul Goergen) **[110]**

Bundesverband Deutscher Fernsehproduzenten e.V. (Hg.): Jahrbuch 2001 (Jürgen Kasten) **[110]**

Nina Goslar, Martin Koerber, Wolfgang Jacobsen (Redaktion): *Metropolis*. Wiederaufführung auf der Berlinale 15. Februar 2001 (Jeanpaul Goergen) **[111]**

Klaus Wildenhahn, Dokumentarist (Jeanpaul Goergen) **[111]**

Camera Magazin (Jeanpaul Goergen) **[112]**

Historical Journal of Film, Radio and Television (Jeanpaul Goergen) **[113]**