

FILMBLATT 3 - Frühling 1997

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

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

An jedem letzten Freitag des Monats veranstaltet CineGraph Babelsberg in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum im Zeughauskino die Reihe „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen“. Vorgestellt werden vergessene und übersehene Filme der deutschen Filmgeschichte, Spielfilme zumeist, aber auch Werbe- und Trickfilme und Wochenschauen. Zum Film gibt es jeweils eine Einführung und ein kostenloses Informationspapier mit Stabangaben, Kritiken usw.. In diesem Heft machen Rainer Rother und Uli Jung auf zwei bemerkenswerte Filme dieser Reihe aufmerksam: *Der letzte Untertan* (D 1919, R: Max Maschke) und *Waterloo* (D 1929, R: Karl Grune). Von Karl Grune dokumentieren wir zwei Texte, die seine künstlerische Position Ende der zwanziger Jahre umreißen.

In einer ausführlichen Selbstdarstellung präsentiert sich das Film-Archiv Lippe. Außerdem beginnen wir mit einer Serie, in der wir die Internet-Präsentation deutscher Filmmuseen kritisch vorstellen. Der Serviceteil bringt u.a. eine Übersicht über die lieferbaren Publikationen des Filmmuseums Potsdam sowie Hinweise auf Berliner Filmausstellungen. Buchbesprechungen beschließen die dritte Lieferung des FILMBLATTES.

Das nächste FILMBLATT erscheint Anfang Mai. Vorgesehen sind Beiträge über den Filmsammler Walter Jerven und Lotte H. Eisner sowie Dokumente zur Geschichte des deutschen Animations- und Werbefilms. Die Serviceseiten werden über die Veröffentlichungen des Filmmuseums Frankfurt informieren.

FILMBLATT erscheint weiterhin kostenlos. FILMBLATT 1 und 2 sind vergriffen. Bitte beachten Sie die Anzeigen unserer Inserenten.

Redaktion:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56d, 10965 Berlin

Tel./Fax.: 030 - 785 02 82

Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

Karikierter Wilhelminismus.

Max Maschke: *Der letzte Untertan* (D 1919)

Auch das Deutsche Historische Museum (DHM) unterhält ein Filmarchiv, das durch Neuerwerbungen ständig erweitert wird. Am 26. Juli 1996 präsentierte Rainer Rother, Leiter des Zeughauskinos im DHM, in der Reihe „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen“ von CineGraph Babelsberg einen bemerkenswerten Filmfund: das „große satyrische Drama“ *Der letzte Untertan* aus dem Jahre 1919, ein bislang verschollener Film über „das wilhelminische Zeitalter im Spiegel der Satire“ - so die zeitgenössische Werbung. Rainer Rother berichtet über diese wiederentdeckte politische Satire.

Die Zeit zwischen dem Ende des Kaiserreiches und der Wiedereinführung der Filmzensur mit dem Reichslichtspielgesetz 1920 gilt als Periode des „Sittenfilms“, des leicht anrühigen und mitunter skandalträchtigen Aufklärungsfilms. Eine Periode der Filmgeschichte also, in der nach dem Ende des Kaiserreiches neue Möglichkeiten aufschienen, die von der Filmindustrie, die immer nur das Eine will, nämlich Geld verdienen, mit der Spekulation auf die verlässlich niederen Instinkte des Publikums, genutzt wurden. Nun sind aus der Phase, in der sich die deutsche Filmindustrie der Freiheit von jeglicher Zensur erfreute, ebenso wie aus der Stummfilmzeit überhaupt nur ein Bruchteil der Filme erhalten. Insbesondere von den „billigen“ Produktionen sind nur wenige Beispiele überliefert; insofern ist das Urteil, wie eindeutig diese Spekulationen waren, nicht ganz einfach zu fällen. Immerhin kann man feststellen, daß es auch andere Arten gab, Filme auf die vermutlichen Bedürfnisse des Publikums auszurichten. Bei dem hier vorzustellenden Film geht es um ein solches Exempel eines Kinos, das kaum auf Kunstsanspruch gestellt war und das aktuelle Konjunkturen ausnutzte, um sein Publikum zu finden.

Der Film *Der letzte Untertan* wurde in Anzeigen in den Fachzeitschriften Anfang des Jahres 1919 als erste politische Satire angekündigt. Eine ausführliche Inhaltsbeschreibung in der „Ersten Internationalen Filmzeitung (Nr. 7, 14. 2. 1920) ermöglicht einen Vergleich zwischen der überlieferten Kopie und der 1919 ursprünglich gezeigten Fassung.

Erhalten ist von *Der letzten Untertan* eine holländische Verleihkopie, die den Titel *Sic transit gloria mundus* und den Untertitel *Zoo vergaat's Werelds Grootheit* [So vergeht die Größe der Welt] trägt. Von dieser Kopie erfuhr ich zum ersten Mal, als ein holländischer Sammler versuchte, nähere Informationen über einige seiner nicht identifizierten Filmkopien zu bekommen - darunter auch zu solchen, bei denen Deutschland das vermutliche Ursprungsland war.

Als Material für die Untersuchung brachte er neben dem Titel die Stabangaben mit, so daß die Identifikation über einen Vergleich der Filmografien der verschiedenen Schauspieler möglich war: die „Schnittmenge“ der Beteiligten war der Film *Der letzte Untertan*. Bei der holländischen Kopie handelte es sich um Nitromaterial, das noch in einem vergleichsweise guten Zustand war. Das heißt, neben den zeitgenössischen Beschädigungen der ehemaligen Verleihkopie waren gravierende Schäden am Nitromaterial nicht eingetreten. Jedoch fehlte, wie sich nun rekonstruieren läßt, ein merklicher Teil des Films, so daß man davon ausgehen kann, daß der nun in vier Akten überlieferten Fassung ursprünglich fünf Akte zugrunde lagen. Der ehemalige vierte Akt bleibt bis auf weiteres verloren. Immerhin handelt es sich aber um eine viragierte Kopie, die in den vorhandenen Teilen Fehlstellen nur an einer Stelle aufzuweisen scheint. Die Nitrokopie ist von Hague-Film umkopiert worden. In der Sammlung des Deutschen Historischen Museums befindet sich eine Sicherheitskopie des Films in seiner überlieferten Form, d.h. mit holländischen Zwischentiteln.

Der letzte Untertan ist sicherlich kein bedeutender Film, wenn ein filmästhetischer Maßstab angelegt wird. Wohl aber bleibt er interessant durch seinen Bezug auf die aktuelle politische Situation. Es handelt sich vermutlich nicht nur um „die erste Satire“, sondern zugleich um den ersten Spielfilm, der auf die Abdankung des Kaisers und die Ausrufung der Republik explizit Bezug nimmt. In gewisser Hinsicht haben wir es mit einem „exploitation movie“ zu tun, das recht schnell produziert worden sein muß, denn die erste Anzeige (eine Ankündigung in der LichtBildBühne) erscheint schon am 1. März 1919 und im April wird der Film als „vorführbereit“ gemeldet. Damals hieß es auch werbend: „Der Film wird Aufsehen erregen, wie nie ein Film erregt hat, nicht durch Monumentalität, nicht durch Prunk, sondern durch die Kraft seines Inhalts und die satirische Stärke seiner Handlung. Den Film muß jedes Theater spielen, wird jeder sehen müssen.“

Der letzte Untertan ist mit seiner Satire weitgehend auf der sicheren Seite angesiedelt: seine Seitenhiebe gelten der alten Ordnung, die aber hier nicht von den ehemals Mächtigen selbst, sondern von einem Zeitungsverleger vertreten werden. Dieser „letzte Untertan“ ist der Kommerzienrat Lehmann, dessen Zeitung nichts verlautbart, was nicht vom Hofe selbst schon gesprochen wurde. Lehmann, den Herrmann Valentin spielt, wird als Karikatur des kaisertreuen Untertanen entwickelt. Sein höchstes Ziel ist es, der Obrigkeit gefällig zu sein und so trägt er seinen Bart nach der „neuen Mode“ (und zwiebelt ihn fortan wie Wilhelm II.), verspricht seine Tochter auch dem kaiserlichen Kammerherrn, nachdem ihm Adelswürde verliehen wurde. Eindeutigere Bezüge zum Wilhelminismus deutet der Film in der Person des Redakteurs Wohlgemut an (der im Holländischen zu „Lighthart“ wurde). Dessen Überzeu-

gungen harmonieren mit denen Lehmanns nicht durchaus und als er einen freisinnigen Artikel veröffentlicht, in dem er gegenüber der Verbindlichkeit kaiserlicher Kunsturteile gewisse Zweifel äußert, mag dem Publikum von 1919 die Analogie zu kaiserlichen Kunstverdikten präsent gewesen sein.

In der Filmhandlung bringt dieser Artikel für Wohlgenut die Entlassung. Zwar folgt ihm Elsa, Lehmanns Tochter, doch herrscht nun materielle Not. Die darauffolgenden Ereignisse - Denunziation Wohlgenuts, seine Einkerkelung, die ausbrechende Revolution - sind nicht überliefert. Wohl aber die Versuche Lehmanns, sich an die neue Ordnung anzupassen und mit einer radikaleren Ausrichtung seines Blattes neue Leser zu gewinnen. (In der Originalfassung gab Lehmann zwei neue Zeitungen „Der rote Kakadu“ und „Die rote Handgranate“ heraus.) Das Studium des „Kapitals“ wie einer Schrift des „Spartakus“ verhindern aber nicht, daß die neue Klientel, aufgestachelt vom ehemaligen Kammerdiener Lehmanns, den Verleger aus ihrem Lokal wirft, sobald seine Identität bekannt wird. Eine letzte Volte der Handlung, die eine Festgesellschaft zum Opfer einer Räuberbande macht, fehlt wiederum in der holländischen Fassung.

Der Film - angekündigt als „Sensation ersten Ranges voll unerhörter Schlagkraft“ (Anzeige der Luna-Film-Ges., in: Der Film, Nr. 19, 10.5.1919, S. 44) - gehört von seiner Machart her noch ganz in das „wilhelminische Kino“; es dominieren die Tableaus, die Kamera bewegt sich in den Szenen nicht und die Szenen selbst werden auch nicht in Einstellungen aufgelöst, sondern durchgängig gedreht.

Der letzte Untertan repräsentiert formal also einen Film, der nicht auf der Höhe seiner Zeit ist. In gewisser Hinsicht gilt das auch für die satirische Handlung selbst (soweit das ohne Kenntnis der fehlenden Teile beurteilt werden kann), die sich in der Karikatur des Wilhelminismus sicher war und die Persiflage der neuen Gesellschaft nur unter dem Schema Ordnung-Unordnung wagt. Dennoch ist er, und zwar nicht ausschließlich unter einem historischen Gesichtspunkt, durchaus ansehnlich. Zumal die Zeichnung der Tochter Elsa ist gelungen. Sie ist sowohl überraschend „aktiv“ für eine Frauenfigur in dem gegebenen Kontext als auch in ihrer Abwehr der Annäherungen des Kammerherrn von erfrischender Direktheit. Mit ihr läßt sich die neue Zeit ganz gut an.

Der letzte Untertan - Credits und Kritiken

Die Recherche der Stabangaben und Uraufführungskritiken zu *Der letzte Untertan* war recht beschwerlich, da der Film schon ab Mitte April 1919 als vorführungsbereit angezeigt wurde, er aber erst im Dezember 1919 in die Kinos kam. Die folgenden Angaben und Kritiken, die auch unter einem filmsoziologischen Aspekt interessant sind, ergänzen das Informationspapier, das ich zur Wiederaufführung der wiederentdeckten Kopie von *Der letzte Untertan* erstellte. Die Werbetexte sprechen ihre eigene, nicht minder aufschlußreiche Sprache.

JpG

Der letzte Untertan

Produktion: Luna-Film-Gesellschaft m.b.H., Berlin, 1919

Verleih:

Deutschland: Rheinische Film-Ges. mbH, Luna-Film-Gesellschaft

Niederlande: R-Film [d.i. Richard-Oswald Film-Verleih, Haag]

Regie: Dr. Max Maschke, Direktor der Luna-Film-Gesellschaft

Buch: Robert Heymann

Darsteller: Hermann Vallentin, Käte Ferida, Helga Molander, Leonhard Haskel, Karl Harbacher, Joseph Römer, Arthur Wilke, Fritz Riedel

Länge: 5 Akte

Pressevorführung: 7. Dezember 1919, Berlin (Marmorhaus)

Kopie: Deutsches Historisches Museum, Archiv-Nr. 1010

Format: 35 mm, 1309,7 Meter, verschiedenfarbig viragiert

Empfohlene Vorführgeschwindigkeit: 18 B/Sek. (= 63°)

Was ist eine Satyre? Eine Satyre ist eine Kunstform, die Torheiten und Laster der Zeit, Irrungen und Verkehrtheiten des gesellschaftlichen und staatlichen Lebens in ihrer Blöße aufzudecken versucht, die ernst und strafend, heiter und lachend geißelt, durch Witz und Laune, was zu geißeln, zu belachen, zu strafen ist.

Eine solche Satyre ist das aktuelle Satyrdrama *Der letzte Untertan*.

Der letzte Untertan ist ein durch die Revolution des 9. November aus dem Gleichgewicht geratener Typ der wilhelminischen Zeit.

Der letzte Untertan duldete nur eine Überzeugung: seine und seine Überzeugung war stets die seines Monarchen.

Der letzte Untertan kroch vor allem, was oben war, stieß nach allem, was unter ihm stand.

Der letzte Untertan war ordensgierig und adelslüsternd.

Der letzte Untertan war national bis in die Knochen der andern, und kampfbereit bis zum letzten Blutstropfen der andern.

Der letzte Untertan war Verleger einer Zeitung, dessen Devise war: Mit Gott für König und Vaterland.

Der letzte Untertan ließ am 9. November aus seinem Blatte den „König“ streichen, am 15. November den „Gott“ entfernen.

Der letzte Untertan gab seinem Blatte den Untertitel fortan: „Für gute Demokratie“ - „Das Blatt des freien Staatsbürgers“.

Der letzte Untertan ward am 9. November Demokrat.

Der letzte Untertan ward Spartakist im Dezember und ließ zwei neue Zeitungen erscheinen: „Der rote Kakadu“ und „Die rote Handgranate“.

Im Laufe des Jahres 1919 kehrte der letzte Untertan reuig zurück, wo er begonnen.

(Anzeigen der Luna-Film-Gesellschaft in: LichtBildBühne, Nr. 12, 22. 3. 1919, S. 97-102)

Diese beißende und lebenswahre Grotteske vom byzantinischen Gesinnungsschmok Lehmann, der sich vom alldeutschen Zeitungsverleger zum Herausgeber der Roten Handgranate wandelt, ist eine unerschrockene Attacke, die in einem derben, aber hürdensicheren Galopp geritten wird. Vor allem steckt Geist in dieser Arbeit und wird Geist durch sie geweckt. Sie bedeutet wirklich so etwas wie eine Politisierung der Leinwand.

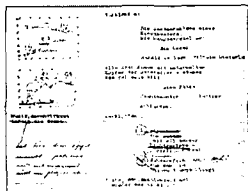
(Manfred Georg in: B.Z. am Mittag, zit. nach: Erste Internationale Filmzeitung, Nr. 49, 13. 12. 1919)

Die Tragi-Komödie eines Revolutionsjobbers - ein Werk, das auf der sonst alles Zeitgemäße blitzschnell erfassenden Filmbühne (allzulang!) fehlte. Ein Film, im Marmorhaus gespielt, aber nicht für das Marmorhaus geschaffen, nicht für Leute berechnet, die z.T. so sind, wie der Film sie schildert. Das eigentliche Kinopublikum, die Ladenmädchen, die Kommis, die Angestellten, die Halberwachsenen, die Studenten, der kleine Mann und - last not least - die großen Massen der Arbeiterschaft werden sich freuen, einmal einen jener üblen Konjunkturritter an den Pranger gestellt zu sehen. - daß man dabei nicht politisch einseitig geworden ist, sondern im Gegenteil versucht hat, allem und allen gerecht zu werden, ist, so schwer es erscheint, selbstverständlich. Ja, man ist vielleicht schon um einen Grad zu zurückhaltend gewesen. (P.: *Der letzte Untertan*, in: *Der Film*, Nr. 50, 14. 12. 1919, S. 38)

Verlag
edition text + kritik
 Levelingstraße 6a
 81673 München
 Fax 089/43 39 97

Recherche : Film

Quellen und Methoden
 der Filmforschung
 Herausgegeben von
**Hans-Michael Bock
 und Wolfgang Jacobsen**



Ein **CINEGRAPH** Buch
 edition
 text+kritik

Hans-Michael Bock/
 Wolfgang Jacobsen (Hg.)

Recherche : Film
 Quellen und Methoden der
 Filmforschung

etwa 250 Seiten, ca. DM 35,--
 ca. öS 256,--/sfr 32,50
 ISBN 3-88377-550-9

Ein solches Handbuch war lange ein Desiderat auf dem deutschen Filmbuch-Markt: »Recherche : Film« stellt die Basis filmhistorischer Arbeit vor. Renommiertere Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftler geben einen Überblick über die wichtigsten Epochen der deutschen Filmgeschichte, erläutern filmhistorische und -theoretische Forschungsansätze und kommentieren die wichtigsten Quellen. *Historische Grundlagen, Methoden, Trends und Quellen* der Filmgeschichtsforschung werden eingeordnet und bewertet.

Der Band gibt Orientierungshilfe, etwa für Studierende, und bietet Interessierten und Fachleuten fundierte und pointierte Information.

Drehbücher
 deutscher Filmklassiker
 in der Reihe **FILMtext**

herausgegeben von
 Helga Belach und
 Hans-Michael Bock:

Kameradschaft
 Drehbuch von Vajda/Otten/
 Lampel zu G. W. Pabsts
 Film von 1931

Mit Aufsätzen und Materialien
 von Hermann Barth, Helga
 Belach, Wolfgang Jacobsen
 und Heike Klapdor

196 Seiten, 31 Abb.
 DM 36,50/öS 266,--/sfr 34,--
 ISBN 3-88377-547-9

Kameradschaft
 Drehbuch von Vajda/
 Otten/Lampel
 zu G. W. Pabsts Film
 von 1931 **FILMtext**
 edition text+kritik



Pabsts Film »Kameradschaft/
 La tragédie de la mine« von
 1931 ist eines der bedeutendsten
 Werke des frühen deutschen
 Tonfilms: ein Aufruf zur
 internationalen Solidarität und
 zur deutsch-französischen
 Aussöhnung.

Gerne senden wir Ihnen
 unseren Prospekt zu, der
 alle Titel zum Film vorstellt.

Ein echt vaterländisches Filmwerk?

Karl Grune: *Waterloo* (D 1929)

Am 20. Oktober 1996 stellte der Trierer Filmwissenschaftler Uli Jung im Rahmen der von CineGraph Babelsberg veranstalteten Reihe „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen“ im Berliner Zeughauskino Karl Grunes vergessenen Stummfilm *Waterloo* aus dem Jahre 1929 vor. Wir dokumentieren die für den Druck überarbeitete Fassung von Uli Jungs Einführung. Von Uli Jung erschien zuletzt das zusammen mit Walter Schatzberg verfaßte Buch „Robert Wiene - Der Caligari-Regisseur“ (Henschel, Berlin 1996).

1812. Hungernde Bauern hoffen apathisch auf Hilfe, während Moskau in Flammen untergeht. Gespenstig werden Leichen durch die nächtlichen Gasen Wiens getragen. „Europa war ein Trümmerhaufen,“ sagt ein Zwischentitel, „... und dies alles das Werk eines Mannes - des großen Korsen!“ So beginnt *Waterloo*, Karl Grunes lang vergessener Monumentalfilm von 1929.

Waterloo gehört zu jenen späten Stummfilmen, die durch die Verbreitung des Tonfilms an einer lukrativen Auswertung gehindert wurden und schnell in Vergessenheit geraten sind. Nur zwei Auslandsfassungen haben sich weltweit erhalten, eine in der Cinémathèque Suisse mit deutschen und französischen Zwischentiteln und eine in der Cinémathèque Municipale de la ville de Luxembourg mit französischen Titeln. Die Luxemburger Cinémathèque hat aus Anlaß des Jubiläums „100 Jahre Film“ und im Rahmen von „Luxemburg - Kulturstadt Europas 1995“ die fast vollständige Schweizer Kopie restauriert und bei Carl Davis eine neue orchestrale Begleitmusik in Auftrag gegeben. Am 24. März 1995 wurde die neue Fassung von *Waterloo* im Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg uraufgeführt.

Auch die historische Premiere von *Waterloo* am 10. Januar 1929 hatte einen besonderen Anlaß in der Jubiläumsfeier, mit der die Münchner Produktionsfirma Emelka ihr zehnjähriges Bestehen beging. 1919 war in Geiselgasteig vor den Toren Münchens die Münchner Lichtspielkunst gegründet worden, aus deren Anfangsbuchstaben das Akronym Emelka gebildet wurde. Die finanzstarke Gründung erfolgte gerade zur rechten Zeit vor der politischen Neuorganisation des deutschen Filmwesens und das Reichslichtspielgesetz vom Mai 1920 honorierte den neuen Produktionsstandort mit der Einrichtung einer Zensurkammer in München, die für die Zulassung von Filmen aus dem Süden Deutschlands zuständig war. Münchens Status eines bayerischen Gegengewichts zu der in Berlin konzentrierten, also preußisch dominierten deutschen Filmindustrie wurde auf diese Weise politisch anerkannt - die deutsche Film-

**Neuerscheinung: Band 2 der
Filmgeschichte International**



Hrsg.: Jan-Pieter Barbian und Uli Jung

Petra Putz

WATERLOO IN GEISELGASTEIG

**Die Geschichte des Münchner Filmkonzerns
Emelka (1919-1933) im Antagonismus
zwischen Bayern und dem Reich**

mit einer Konzern-Filmographie von Uli Jung

Mit *WATERLOO*, Karl Grunes lange vergessenem Meisterwerk aus dem Jahr 1929, wollte die Filmproduktionsfirma Emelka ihr zehnjähriges Bestehen feiern, der Film jedoch war für die Emelka der Anfang vom Ende.

Die Münchner Lichtspielkunst AG (Emelka) in München-Geiselgasteig - dem Standort der heutigen Bavaria - war die zweitgrößte Filmproduktion der Weimarer Republik; sie wurde 1919 gegründet als bayerischer Gegenpol zur allbeherrschenden Berliner Ufa und mußte 1932 Konkurs anmelden, nachdem geschäftliche Fehlentscheidungen sie in finanzielle Schwierigkeiten gebracht hatten. An der wechselvollen Geschichte dieses bedeutenden Filmkonzerns läßt sich nicht allein ein Stück deutscher Filmgeschichte nachzeichnen, das bisher vernachlässigt worden ist; auch die politischen Antagonismen zwischen Bayern und dem Reich in den zwanziger Jahren treten anhand der Konzern-Entwicklung z.B. auf wirtschaftlichem und kulturellem Gebiet zutage.

Petra Putz hat als erste dieses filmhistorische Neuland betreten und, gestützt auf umfangreiche Quellenstudien, die Geschichte der Emelka erforscht und aufgezeichnet. Ihre Ergebnisse ergänzen sinnfällig eine Filmgeschichtsschreibung, die bisher ihr Interesse fälschlich nur auf den Produktionsstandort Berlin konzentriert hat.

ISBN 3-88476-230-3, 265 S., kt., DM35,00

Noch erhältlich: der 1. Band der *Filmgeschichte International* von Uli Jung (Hg.): *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart.*

ISBN 3-88476-063-7, 269 S., kt., DM 30,00

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Bergstr. 27, 54295 Trier / Postfach 4005, 54230 Trier, Tel.: (0651) 41503, Fax (0651) 41504

produktion hatte ein zweites technisches und administratives Zentrum bekommen. Die Emelka entwickelte sich rasch zu einem namhaften Konzern, der neben dem Produktionszweig auch Verleihfirmen, einen Theaterpark, Abteilungen für Wochenschauen und Kulturfilme sowie eine Kopieranstalt in sich vereinigte.

Als man sich Ende 1928 zum Zehnjahresjubiläum rüstete, war die Emelka bereits im Niedergang begriffen. Im Grunde hatte sie sich nie so recht von der Inflation der frühen Weimarer Jahre erholt. 1929 wurde erstmals eine negative Konzernbilanz geschrieben. Der Großfilm *Waterloo* hatte einen erheblichen Anteil an diesem Defizit, denn die beginnende Tonfilmumstellung der deutschen Kinos behinderte die kommerzielle Auswertung ganz erheblich. Weitere Managementfehler verursachten Verspätungen in der technologischen Umrüstung des Konzerns. 1932 brach die Emelka endgültig zusammen; die Rechtsnachfolge trat 1933 die Bavaria Film AG als Auffanggesellschaft an.

Hatte Abel Gances *Napoléon* (F 1927) den Aufstieg Napoléons als Gewinnler der Französischen Revolution gezeigt, konzentriert sich Karl Grune 1929 auf die Voraussetzungen und die Entwicklung von Napoléons zweiter Herrschaft. Anders als der eingangs beschriebene Beginn des Films erwarten ließe, handelt es sich aber nicht um ein deuschtümelndes, antifranzösisches ‚Machwerk‘, sondern vielmehr um den Versuch, ein Geschichtsbild zu entwerfen, das die politische Einigung Europas gegen den neuerlichen Machtanspruch des großen Korsen zeigt. So hat Grunes Film zwar eine deutsche Perspektive und die Handlung wird vorwiegend von Marschall Blücher (Otto Gebühr) getragen, aber auch Napoléon als klugem Taktiker und Opfer der internationalen politischen Konstellationen wird seine Reverenz erwiesen.

Doch geht es Regisseur Karl Grune nicht um eine exakte historische Rekonstruktion. Was ihn mehr zu interessieren scheint, ist einerseits die Volkstümlichkeit Blüchers, den er als kauzigen, eigenwilligen, ein bißchen cholertischen, aber im wesentlichen pflichtbewußten und patriotischen Soldaten vorstellt. Als eigenwilliger Kauz hat er sich längst ins Privatleben zurückgezogen, stellt sich seinem König aber sofort und ungefragt wieder zur Verfügung, als er von Napoléons Militärputsch hört. Dieser Putsch wirkt wie eine Befreiung, nicht nur auf Blücher. Die Verhandlungen auf dem Wiener Kongreß, im politischen Streit der Parteien festgefahren, werden plötzlich überflüssig, da sich wieder ein militärischer Gegner konstituiert. Alle Anstrengungen werden sofort wieder gebündelt: der Krieg hilft, alle politischen Differenzen der europäischen Allianz zu überwinden. Blücher und Wellington (Humberstone Wright) umarmen sich bei ihrer ersten Begegnung vor der Schlacht als Freunde, während ihre politischen Repräsentanten in Wien einander nur zu beschimpfen wußten.

Napoléon (Charles Vanel) hingegen ist nicht weniger charismatisch als Blücher. In der Verbannung auf Elba kann er seine strategischen Phantasien zwar nur in den Sand seines Gartens zeichnen, doch die Uniformjacke hängt immer griffbereit. Selbst als politisch zur Untätigkeit Verdammter hat er seine Spione noch überall, ohne daß der Film begründen würde, warum ihm vor allem die polnische Gräfin Tarnowska (Wera Malinowskaja) treu ergeben (geblieben?) ist. Einmal zum Aufstand entschlossen, zeigt er sich nur noch als Mann der Tat. Seine Landung in Frankreich spricht sich wie ein Lauffeuer herum und treibt ihm seine ehemaligen Truppen wieder zu. Marschall Ney (Carl de Vogt), vom Wiener Kongreß ausgesandt, um Napoléon zu verhaften, muß mit ansehen, wie seine Leute zu ihm überlaufen.

Dazwischen hat Grune eine fiktionale Geschichte inszeniert, die er der Historie überstülpt: Eine Spionin, die an dramaturgisch günstiger Stelle Napoléon wieder auf den Plan der Weltpolitik bringt und die immer aufs Neue, fast wie ein klassischer *deus ex machina* in die Handlung eingreift, wann immer die historische Rekonstruktionsarbeit des Films ins Stocken zu geraten droht. Und da ist der preußische Leutnant von Reutlingen (Oskar Marion), der als Adjutant Blüchers dennoch an den militärischen Entscheidungen nicht teilhat, der aber durch seine Weibstollheit, die seiner Kaste im Historienfilm klischeehaft anhängt, das Kriegsglück seiner Partei (dramaturgisch wirksam) erheblich retardiert. Sein jugendlicher Überschwang konterkariert sein Pflichtbewußtsein, sein amouröses Verhältnis mit der Gräfin ist Genrezutat und wird durch die aufopferungsbereite Liebe seiner Braut Rieke (Betty Bird) beendet. Insofern wirkt die romantische Verstrickung wie eine dramaturgische Beigabe, die gedacht ist, die Handlung zu dynamisieren und zu strukturieren. Ohnehin ist es vielleicht berechtigt, von *Waterloo* als einem Zutatenfilm zu sprechen, denn immer dort, wo die historischen Ereignisse nach filmischer Akzentuierung verlangen, nach einer Ausdeutung oder zumindest nach Dynamisierung, sucht der Film sein Heil in wohl erprobten Klischees von endlosen Marschkolonnen, in humoristischen Seitenhieben auf eine überalterte und untrainierte Bürgerwehr oder eben in den Intrigen der Gräfin, die sich unerklärlicherweise frei zwischen den Frontlinien bewegen kann und selbst vom preußischen Hauptquartier aus noch mit Napoléon in Kontakt zu stehen scheint.

In der zeitgenössischen Kritik entbrannte eine kleine Debatte über die ideologische Wirkung von *Waterloo*. Schon vor der Premiere erklärte Emelka-Geschäftsführer Wilhelm Rosenthal, der Film sein ein „Zeitbild“, das „keine politische Verwicklungen zur Folge haben würde, weil Preußen, Engländer und Franzosen absolut objektiv behandelt wären“. Die Emelka schien damit Mißverständnissen vorbeugen zu wollen, aber vor allem die liberale Presse warf *Waterloo* eine politisch einseitige Haltung vor. „Vaterländischem Empfinden“ werde gehuldigt, das „preußische Militärmarschideal“ (Ernst Jäger) werde

hochgehalten - mehr noch: das vorgestellte Heldentum transzendiere den Nationalgedanken: „Man erkennt oft keine Vaterländer mehr, nur noch Helden [...]. Also Militarismus an Stelle des Nationalismus“ (Leo Hirsch). Regisseur Karl Grune habe mit *Waterloo* bewiesen, daß sein Pazifismus reine Fassade sei; Ernst Jäger ging soweit, ihn einen „ehemaligen Pazifisten“ zu nennen.

Konservative Rezensenten unterstellten dem Film weitgehend eine politisch vollkommen neutrale Haltung. „Historische Echtheit“ sah der Kinematograph in der Darstellung Blüchers gewahrt; „objektiv, ehrlich und spannend“ habe Grune die Geschichte wiedergegeben, befand ein anonymes Kritiker, der zu dem Schluß kam: „Der Film hätte leicht ein Hurra-Film werden können - daß er es, trotzdem Bataillen genug geschlagen werden und man mit Menschenleben gar nicht zimperlich umgeht, nicht geworden ist, danken wir Karl Grune, den vor allem einmal das Antlitz der Menschen, die ihre Zeit veränderten, bewegt.“ Fritz Olinsky sah in *Waterloo* ein „echt vaterländisches Filmwerk in ganz großem Stil“ und sprach von der „Verlebendigung eines Stückes vaterländischer Geschichte“, wobei ‚vaterländisch‘ hier wohl eher im Sinne von ‚national‘ zu lesen sein dürfte. Folgerichtig war für Olinsky der Film auch eher so etwas wie filmischer Staatsbürgerunterricht: „Gerade in unserer politisch so verworrenen Zeit hat solch ein Film eine große Aufgabe zu erfüllen, denn er regt den Beschauer unwillkürlich und unweigerlich zum Nachdenken über nationale Probleme an, namentlich über das der politischen Einigkeit, und das ist viel.“

Am differenziertesten äußerte sich die Deutsche Filmzeitung, die *Waterloo* politische Standpunktlosigkeit vorwarf; der Film flüchte sich „ins Charakterbild oder in die Idylle“, er lasse jede politische Wirkabsicht vermissen. So blieb zur positiven Bewertung nur die ästhetische Gestaltung übrig, die Tricktechnik, die mit multiplen split screen-Einstellungen die visuelle Repräsentation dynamisiert. Dieser Aspekt wurde außerhalb Deutschlands, wo die politischen Implikationen des Films nicht wirksam waren, hervorgehoben. Die New York Times, die mit den inhaltlichen Aspekten von *Waterloo* verhalten umging, verwies entsprechend exakt auf die ästhetischen Meriten des Films.

Das Publikum kehrte sich offenbar nicht an dem Kritikerstreit. Dort, wo *Waterloo* in die Kinos kam, lief er vor vollen Häusern. Dennoch gelang es nicht, die Produktionskosten an den Kinokassen zu amortisieren. Die Verluste, die der Film einspielte, summierten sich zu den übrigen Finanzproblemen des Emelka-Konzerns. Der Firmenzusammenbruch ließ sich nicht mehr aufhalten.

Kopie: Cinémathèque municipale de la ville de Luxembourg,
Länge: 3.353 m = 134 Minuten bei 22 B./Sek.
[Französische Fassung: 2.365 m = 94 Minuten bei 22 B./Sek.]

Film als Zeitausdruck - gegen Mischmaschfilme

Zwei Texte von Karl Grune

Die hier nachgedruckten Artikel wurden von Karl Grune Ende der zwanziger Jahre unter dem Eindruck der russischen Revolutionsfilme geschrieben; sie ergänzen Uli Jungs Ausführungen zu Grunes *Waterloo*. Sie wurden uns freundlicherweise von Werner Sudendorf von der Stiftung Deutsche Kinemathek zur Verfügung gestellt; er hat 1991 über Karl Grune den Aufsatz „Das sporadische Genie“ in dem von Helmut G. Asper editierten Band „Wenn wir von gestern reden, sprechen wir über heute und morgen. Festschrift für Marta Mierendorff zum 80. Geburtstag“ (sigma, Berlin) publiziert

Was Karl Grune, der Regisseur, über den Russen-Film zu sagen weiß...

Mancherlei können wir vom russischen Film lernen, dessen augenfälliges Werk ein Prinzip ist: das der Überzeugung! Die Russen machen **Gesinnungsfilme**, Werke der Überzeugung, die weder offen noch verhüllt auf geschäftliche Erfolgsmotive eingestellt sind. Es sind unzensurierte Glaubensbekenntnisse. Freilich übt schon das staatliche (und verstaatlichte) System eine Vorzensur. Trotzdem wären solcherart entstehende Filme nur aufgeplusterte Propagandaprodukte, wenn nicht der Regisseur die Gesinnung fühlen würde, die er in Bilder umsetzt und den Film so zum Kunstwerk steigert. Das eben bezieht an den Filmen der Russen! Für uns, die wir mit den mannigfachen Voraussetzungen westeuropäischer Verschiedenheiten zu rechnen haben, mit Kompromissen und Konjunkturen, mit geschäftlichen und politischen Ängsten, bleibt dennoch der Wunsch, daß auch die Führer und Beherrscher unserer Produktion nicht irre werden mögen an der ewigen Wahrheit des Satzes: Die Freiheit der Idee ist immer identisch mit der Idee der Freiheit!

Der Russenfilm ist Propagandafilm für eine Idee, aus dem Willen zur Kunst geboren und durch die Glaubensstärke seiner Regisseure in jene Höhe gehoben, die jedem Film zu wünschen ist. So ist dem russischen Film die Technik nicht Selbstzweck, sondern, wie es sein soll, nur Mittel zum Zweck. Wer von dem Geist der Idee besessen ist, braucht nicht das technische Virtuositentum zu zeigen. Die Russen hüten sich vor dem „Zerphotographieren“ eines Filmes, sie grübeln nicht um die technische hundertprozentige Richtigkeit einer „Einstellung“, sondern geben den Ausschnitt aus der „Masse Mensch“, so wie sie ihn sehen und fühlen. Und bringen uns damit die zwar nicht neue, in ihren Filmen aber überzeugend erwiesene Erkenntnis, daß die Technik das Bedingte ist - denn sie wird eines Tages die Grenzen des Möglichen erreicht haben, grenzenlos aber bleiben die Bezirke des Menschlichen.

Die manchmal primitive technische Ausgestaltung wird völlig aufgehoben durch die psychologische Durchdringung des Bildes: richtiger **jedes** Bildes eines russischen Filmes, nicht nur seiner Handlung. Auch hierin kann der Russenfilm für den deutschen Gestalter lehrreich sein und am eindringlichsten in seinem Grundprinzip, das mit eindeutiger Klarheit das alte Märchen von der Notwendigkeit einer alltäglichen Filmhandlung widerlegt. Und da haben die jungen Russen das elementarste und dabei selbstverständliche Prinzip mit fanatischer Treue zum Grundprinzip erhoben: Handlung ist Bewegung, Rhythmus, Tempo, Zusammenfassung vieler Bild gewordener Gedanken zu einer Ton um Ton vor sich herjagenden Symphonie von Licht und Schatten.

Alles Dinge, über die bei uns viel gesprochen und geschrieben wurde. Die aber im Osten, wo vom deutschen Film noch viel erwartet wird, als Selbstverständlichkeit gestaltet werden. Auf der Grundlage von Ideen, kompromißlos, frisch, ursprünglich! Und während der amerikanische Film dem europäischen Absatzgebiet schon Konzessionen zu machen beginnt, und in Deutschland immer wieder der Versuch gemacht wird, während man also hier wie drüben den internationalen Film schaffen will, haben ihn die Russen auf die einfachste Weise bereits gestaltet, indem sie den - nationalen Film, den russischen, machen, und zwar nur diesen, denn nur der nationale Film ist wirklich international. Nur ihm gehört die Welt, die Welt der anderen gehört den anderen...

(undatierter Zeitschriftenausschnitt, ca. 1928)

Der Film der Gesinnung

Ideal jedes Filmregisseurs wird sein: nicht nur den Filmstoff seiner Wahl inszenieren zu dürfen, sondern ihn so zu gestalten, wie er ihn sieht. Unabhängig von den gottgewollten Kompromissen, denen, so scheint es, jegliche Kunstform unterliegt, die, nur um zu sein, auch Industrie sein muß.

Der kritische Laie kennt die Gebundenheiten nicht, er weiß nichts von den Abhängigkeiten, von den Kompromissen. Er sieht den Film und stellt die kritische Frage: Warum ist diese und jene Tendenz nicht eindeutig ausgeprägt? Und dann fällt unfehlbar das Wort vom Russenfilm, von dem Triumph der Tendenz, die sich in der Filmgestaltung der jungen Russen restlos ausleben dürfe. Aber es wird vergessen, daß dies eben nur unter den eigenartigen Bedingungen der staatlichen Kinoproduktion möglich ist. Der russische Film ist ein Instrument der Staatspolitik, und daß dieses Moment völlig übersehen wird durch die künstlerische Wirkung, ist ein anschaulicher Beweis für ihre Stärke und Eindringlichkeit. Der Russenfilm, heute die große Mode und bei den Ernsthafte eine der meistdiskutierten Erscheinungen, hätte Westeuropa

nicht in diesem Sturmschritt erobert, wenn er nicht die stoffliche Tendenz vielfach mit genialer künstlerischer Intuition in menschliches Erlebnis umsetzen würde.

Privatproduktion oder staatliche Produktionskontrolle schaffen den großen Unterschied. Wer für die Freiheit des künstlerischen Schaffens ist, wird folgerichtig für freie Produktion sein. Aber die Mehrzahl der russischen Regisseure sind Parteigänger. Sie sind Genossen der Gesinnung, die sie bildhaft gestalten. Das politische Bekenntnis steigert ihre Bildschöpfungen. Von der staatlichen Kontrolle aus gesehen, sind es zugleich propagandistische Werke. Für den Regisseur aber ist es der voraussetzungslose, der von jeglichem Kompromiß befreite Film: **der Film der Gesinnung**. Es ist ein Irrtum zu glauben, daß wir in Deutschland den Kompromiß zum Filmgrundgesetz erheben müssen: denn auch unsere Filme haben, soweit sie künstlerisch es verdienen, trotz ihrer Tendenz Erfolg gefunden und auch die für den wirtschaftlichen Erfolg Verantwortlichen nicht enttäuscht. Dies galt für *Fridericus Rex* - dies kann morgen für „August Bebel“ gelten. Alles, was ein klares Ja oder Nein sagt, empfindet die Masse der Kinobesucher (und das ist **die** Masse überhaupt) als ehrliches Bekenntnis. Mögen unter Tausend in einem Saale auch Fünfhundert dagegen sein: es gibt weniger Skandal als bei jenen Mischmaschfilmen, die es abwechselnd je Fünfhundert recht machen wollen - - und gerade dadurch ihre Überflüssigkeit erweisen. Sie sind überflüssig wie jede Unentschlossenheit, wie jede Spekulation, wie jeder Eiertanz zwischen Gesinnungen.

Freilich gibt es Sujets, die der Filmproduzent seinem Regisseur nur mit Bangen in die Hand geben kann. Der politische Tendenzfilm bedarf gerade auf unserem Boden sehr zarter Gestalter. Aber warum Tendenzfilm? Sagen wir lieber **Gesinnungsfilm**, nehmen wir den Kriegsfilm als ein Werk der Gesinnung - und entrücken wir ihn überhaupt der Sphäre der Politik, indem wir nie nach dem Was und immer nach dem Wie fragen. Auch bei uns läßt sich dieser Film gestalten, der, wenn auch noch um ein wenig im letzten Zeitausdruck gehemmt, doch sagen darf, was war und was ist und wie es erfüllt wurde. Die Ufa hat mir für meinen eben beendigten Film *Am Rande der Welt* ein großes Maß an Freiheit der Gestaltung gegeben und so die Schaffung eines Bildes bewirkt, das in seiner Gesinnung unverhohlen sich zum Pazifismus bekennt, realistisch die Werkzeuge der Vernichtung zeigt und darüber hinaus den Glauben an eine Welt, die anders wird. Das Wunder des Neuwerdens wird aber erst beginnen, wenn die Liebe aufblüht zwischen Menschen, denen befohlen wurde, einander zu morden.

(Illustrierte Film-Zeitung. Wochenschrift des Berliner Tageblatt, Nr. 15, 14. 4. 1927. Grunes pazifistischer Film *Am Rande der Welt* wurde am 19. 9. 1927 im Berliner Gloria-Palast uraufgeführt. „Nach erheblichen Änderungen am Film auf Weisung der Ufa-Spitze zog Grune seinen Namen zurück.“ {Bock / Töteberg: Das Ufa-Buch, 1992, S. 166})

Herbert Ploberger • Berlin 1943 - 1945 von Günter Agde

Daß Filmszenographen auch begabte Maler sein können, weiß man. Freilich werden solche Arbeiten selten ausgestellt, weil vielerorts der künstlerische Eigenwert dieser Film-Neben-Werke noch nicht völlig erkannt ist. So war es lange auch bei dem Filmszenographen Herbert Ploberger (1902 - 1977).

Plobergers Platz in der Geschichte der Filmarchitektur ist schmal. Zwar hat er an vielen Filmen szenographisch mitgearbeitet (an *Ohm Krüger*, *Die Entlassung*, *Es war eine rauschende Ballnacht* und anderen deutschen Spielfilmen der 40er Jahre), und auch als Partner Ernst Sterns für Produktionen von Max Reinhardt und Erik Charell war er bekannt. Daß er auch ein großes malerisches Oeuvre schuf, dessen Wurzeln mit der neuen Sachlichkeit in Deutschland und Österreich verbunden sind, wußten nur wenige Eingeweihte. Und daß Ploberger gar die wohl eindrucksvollsten malerischen Zeugnisse vom bombardierten, sterbenden Berlin 1943/45 schuf, ist eine Überraschung schlechthin. Diese Bilder waren bisher nur einmal - 1948 in Linz - zu sehen.

Die Berliner Galerie Berinson zeigte nun in den Ausstellungsräumen der museumsakademie berlin in den Monaten Dezember 1996/Januar 1997 die erhaltenen 43 Temperablätter und 8 Zeichnungen, auf denen Ploberger festhielt, wie er den Untergang Berlins zum Ende des II. Weltkriegs erlebte und sah. Nichts da von der Sachlichkeit der frühen Arbeiten oder der Zweck-Konstruktion der Filmschauplätze - sehr emotional und expressiv, gewissermaßen von Leidenschaftlichkeit, Zorn und Trauer herausgeschleudert wirft Ploberger Szenen aus dem brennenden Berlin aufs Papier. Vielen dieser Blätter sieht man an, daß sie unmittelbar nach dem Geschehen entstanden, „heißer“ gings nimmer, möchte man sagen, denn man riecht geradezu das Feuer, die Bomben, die Zerstörung. (Vergleichbares ist wohl nur Wilhelm Rudolph mit seinen Blättern vom brennenden Dresden gelungen.) Auf einzelnen Blättern sucht Ploberger nach Metaphorischem, um das Inferno zu fassen und gelangt dabei zu eigenwilliger Bilder- und Formensprache, etwa in „Volltreffer in Rotationspapier“, in „Reklamebuchstaben“ oder in „Hausgemeinschaft“, eigenartig gruppierte Tote und Skelette. Oder in dem wohl wichtigsten und eindrucksvollsten Bild „Nach dem Stahlbad“ - ein aufrecht sitzender männlicher Torso, frontal zum Betrachter, schwarze Brille, EK auf der Brust und Hakenkreuzbinde am verstümmelten Arm, inmitten eines beinahe surrealistisch verfremdeten Gewirrs verglühter Stahlträger. In solchen Blättern führt Ploberger seinen Schmerz und seine Anklage zur seinerzeit unerhörten Frage nach den Ursachen und Verursachern... Hauptfarben Plobergers sind ätzendes Schwarz und scharfes Flammenrot, seltener beißendes Orange. Verstreut geben perspektivische Gliederungen der Szenerie Hinweise auf Plobergers Vergangenheit als Filmarchitekt. Die Bilder dieses Mannes sollten weiter präsent bleiben...

