

## FILMBLATT 5 - Herbst 1997

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

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

Im September begann CineGraph Babelsberg im Berliner Kino Arsenal eine neue Filmreihe, die unter dem Titel FilmDokument jeweils am ersten Freitag des Monats vergessene und selten gezeigte Non-fiction-Filme der deutschen Filmgeschichte vorstellt - insbesondere Dokumentarfilme, aber auch Werbe- und Animationsfilme, Wochenschauen und Propagandafilme werden hier ihren Platz finden. Die Reihe wird in Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek e.V. und dem Bundesarchiv-Filmarchiv durchgeführt. An den ersten Terminen zeigten wir Ufa-Städtefilme der 30er Jahre, den abendfüllenden Dokumentarfilm *Das Kind und die Welt* (1931, R: Eberhard Frowein) sowie Filme des Regisseurs Richard Cohn-Vossen, die zwischen 1965 und 1976 in der DDR entstanden. Die in der Reihe FilmDokument vorgestellten Filme werden im FILMBLATT ebenso dokumentiert wie weiterhin die Programme unserer Reihe Wiederentdeckt im Zeughauskino.

Das Filmblatt erreicht jetzt an die 400 Filmwissenschaftler und entsprechende Einrichtungen im In- und Ausland. Wir bedanken uns bei allen, die unserem Aufruf in der letzten Ausgabe gefolgt sind und sich mit DM 16.- an den Herstellungs- und Vertriebskosten für den 2. Jahrgang 1997/98 beteiligt haben. Über weitere Spenden würden wir uns freuen. Eine entsprechende Bescheinigung wird dann mit der nächsten Ausgabe zugesandt. Wir bitten um Nachsicht für die verspätete Fertigstellung dieser Ausgabe.

CineGraph Babelsberg hat das Konto 13 22 56 18 bei der Berliner Sparkasse, BLZ 100 500 00 - Stichwort: FILMBLATT 1997/98.

Hrg. / Red.:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel./Fax.: 030 - 785 02 82 - Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

## **Appell gegen die Todesstrafe** **Adolf Trotz / Theodor Sparkuhl: *Der Staatsanwalt klagt an* (D 1928)**

In der monatlichen Reihe „Film-Fund.Wiederentdeckt - Neu gesehen“ von CineGraph Babelsberg, dem Zeughauskino im Deutschen Historischen Museum und dem Bundesarchiv-Filmarchiv präsentierte Jeanpaul Goergen am 30. Mai 1997 die englische Exportfassung *Judge not!* des deutschen Films *Der Staatsanwalt klagt an* von Adolf Trotz und Theodor Sparkuhl von 1928. Im Vorprogramm liefen die Kurzfilme *Magnificent Berlin* (GB 1929) und Albrecht Viktor Blums *Im Schatten der Weltstadt* (D 1930).

Als ein „Bekanntnis zur Aktualität“ charakterisierte Hans Feld im Film-Kurier (Nr. 190, 10. 8. 1928) diesen Film und überlieferte auch den gesellschaftspolitischen Kontext, auf den sich *Der Staatsanwalt klagt an* bezieht: „Seit Monaten wieder ist der Kampf um die Todesstrafe in Deutschland im Mittelpunkt der öffentlichen Debatte. Die Vertrauenskrise der Justiz, vermehrt nicht zuletzt durch den Fall des unschuldig gemordeten Landarbeiters, zwingt gerade den Film zur Stellungnahme.“ Ein rigoroser Staatsanwalt (Bernhard Goetzke), ein „Musterbeispiel von Korrektheit und Pflichterfüllung“ und ohne „Verständnis für diejenigen, die die erlaubte Grenze auch nur um einen Millimeter überschreiten“ (Programmheft), hätte beinahe, blind vor Eifersucht, einen Mord begangen und ändert daraufhin seine Einstellung zu seinem Leben und Beruf: in seinen Plädoyers wird er in Zukunft auch mildernde Umstände berücksichtigen.

Der am 6. 3. 1928 unter dem Titel *Der Henker* (2.363 Meter) zensierte Film wurde, ohne in dieser Fassung in die deutschen Kinos gekommen zu sein (wohl aber in Österreich), am 6. August unter dem neuen Titel *Der Staatsanwalt klagt an* und auf 1.943 Meter gekürzt erneut der Zensur vorgelegt und am 9. August im Berliner Primus-Palast uraufgeführt. Erhalten ist nur die noch kürzere englische Fassung unter dem Titel *Judge not!*

Der Kameramann Theodor Sparkuhl - er fotografierte zwischen 1918-22 fast alle Lubitsch-Filme - zeichnet zusammen mit Adolf Trotz für die Regie verantwortlich. Beide sind bemüht, eigentlich eher untypisch für einen Mittelfilm, die Geschichte vom Optischen her zu erzählen und finden oft zu überzeugenden Bildlösungen. Der Schmerz der Mutter (Anna von Pahlen) über die im Streit erfolgte Trennung von ihrer Tochter Marietta (Andrée Lafayette): sie schneidet sich mit dem Messer in die Hand. Auch ihr Sohn (Felix de Poméz) verläßt sie: ein Schatten, der hinter einer Glastür verschwindet. Die Regie konzentriert sich auf die Darsteller, auf Gesten und Blicke, auch und insbesondere der Nebendarsteller, die dem Film eine bemerkenswerte Dichte

verleihen. Chargen sind klug plaziert, wie die Haushälterin des Staatsanwalts (Antonie Jaeckel), die dessen Lebensstil verdeutlicht und seine Begegnungen mit dem Barmädchen Marietta strukturiert. Das glückliche Ende: wenn die Blicke niedergeschlagen zu Boden gerichtet sind, treffen sich die Hände auf dem Treppengeländer.

Im Filmprogramm wird Marietta als „wohl das eigenartigste Barmädchen der ganzen Welt“ charakterisiert. „Nett und liebenswürdig und dabei doch unnahbar, steht sie hinter der Theke. Sie nimmt ihren Beruf genau so ernst wie etwa eine Stenotypistin oder eine Verkäuferin. Sie verkauft gegen Geld Ware, aber ihre Person bleibt durch das Milieu unberührt.“ Als „hemmungsloses Wesen“ wird dagegen Gina (Irm Cherry) beschrieben, das Mädchen aus dem Hafenvarieté, das indirekt den Anlaß für den Mord an einem betrunkenen Gast abgibt. Die Inhaltsangaben der Programmhefte bildeten ein eigenes, noch zu erforschendes populär-triviales Genre, das alle Sprachklischees bediente. Sah man die Filme anders, wenn man diese Film-Vorerzählungen gelesen hatte?

Für die Bauten zeichnete Victor Trivas verantwortlich. Sie sind in ihrer Reduktion nicht nur dem beschränkten Budget dieses Mittelfilms angepaßt, sondern auch Ausdruck von Trivas sparsam-zurückhaltendem Stil, der die Präsentation der Akteure der Architektur unterordnet. „Das Ideal wäre ein Film ohne Architekten“ schrieb Trivas im Kontext dieser Produktion. Im ärmlichen Hafen-Varieté „Green Devil“ dominiert ein überdimensionierter Mittelpfeiler ein Kellergewölbe, so daß sich der Eindruck sowohl von Weite als auch von Beengtheit einstellt. Die mondäne Bar „Black Spider“ wird mit wenigen Elementen - einer großen Spinne, viel Glas und offenen Regalbauten - dezent modern und weitläufig modelliert. Das selbstgerechte Sendungsbewußtsein des Staatsanwalts unterstreicht Trivas durch ein im Hintergrund seines gediegenen Wohnzimmers arrangiertes Kirchenglasfenster einer Ritterfigur. Das Amtszimmer des Staatsanwalts - ein überhoher Raum mit einem großen schmalen Fenster, in dem sich spärliche Möbel verlieren - wird primär als Seelenlandschaft gestaltet. Der Gerichtssaal in der Schlußszene ist ebenso kahl und schnörkellos auf das Wesentliche reduziert: Podeste für die unterschiedlichen Akteure, Balustraden als Trennungselemente, sowie ein angeschnittenes Bild, das eine extreme Höhe suggeriert.

*Der Staatsanwalt klagt an:*

Kopie: National Film and Television Archive / British Film Institute, London  
Format und Länge: 35mm, s/w, 1.562,9 Meter = 57 Minuten bei 24 B/Sek.

*Magnificent Berlin:*

Kopie: National Film and Television Archive / British Film Institute, London  
Format und Länge: 35mm, s/w, 216,3 Meter, 20 B/Sek.

*Im Schatten der Weltstadt:*

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin  
Format und Länge: 35mm, s/w, 327,3 Meter, 20 B/Sek.

## Handwerklich gut gemachte, solide Unterhaltung. Hans Steinhoff: *Angst* (D 1928)

In „Wiederentdeckt“ stellte am 27. Juni 1997 Horst Claus von der University of the West of England in Bristol den Film *Angst* von Hans Steinhoff in der englischen Exportfassung (*Fear*) vor. Horst Claus beschäftigt sich seit längeren intensiv mit Leben und Werk Hans Steinhoffs; entlegene Hinweise zu Steinhoff oder Personen, die ihn, seine Frau, die Schönheitskönigin Gertrud Fertig oder die Schauspielerin Lisa Siebel gekannt haben, nimmt er gerne entgegen. Horst Claus publizierte zuletzt „Carl Zuckmayer und die Ufa“ (Blätter der Carl Zuckmayer-Gesellschaft, 18. Jg., 1997) und „Whose Film Is It? - Alexander Korda's adaptation of Zuckmayer's Film Script *Rembrandt*“ (in: Jeff Morrison, Florian Krobb (Hrsg.): *Text into Image: Image into Text*, Amsterdam: Editions Rodopi, 1997).

Wer eine werkgetreue oder kongeniale Umsetzung der gleichnamigen Novelle von Stefan Zweig von 1925 erwartet, wird enttäuscht. Zweigs diffizile, psychologische Novelle spielt sich vor allem im Kopf und in den Gefühlen der weiblichen Hauptfigur ab, seziert den Seelenzustand der Gattin eines wohlhabenden Rechtsanwalts, die sich aus Langeweile auf einen Seitensprung mit einem Künstler einläßt. Das auslösende Moment vom Beginn der Novelle, die Konfrontation der Ehebrecherin mit einer Erpresserin, kommt im Film erst nach einer Stunde. Alles bis dahin gezeigte hat nichts mit Zweig zu tun. Drehbuchautor Ernst B. Fey weist dem Ehemann Henry Godfrey (Henry Edwards, in der deutschen Fassung heißt er Erich Duhan) eine fast ebenso wichtige Rolle zu wie der Ehebrecherin. Außerdem dichtet er ihm einen leichtlebigen Partner und Spezialisten für Scheidungsangelegenheiten (Bruno Kastner) hinzu, der gemeinsam mit seiner Frau (Margit Manstadt) den Gegenpol zum ernstesten, arbeitsbesessenen Henry Godfrey und dessen Gattin Elsa/Inge (Elga Brink) bildet und das Thema der partnerschaftlichen Untreue aus einer heiteren Perspektive beleuchtet.

Solche Veränderungen mag man aus filmdramaturgischen Gründen hinnehmen; den Wandel der Rechtsanwältin Inge Wagner, die bei Zweig aus Satttheit und nostalgischer Sehnsucht nach Spannung in ihrem Leben in die Affäre hineinschlittert, zum still vor sich hinleidenden Luxusweibchen Elsa Godfrey, das trotz Vernachlässigung durch den Ehemann tapfer allen Versuchen widersteht, kaum. 203 Titel weist die englische Version auf - die deutsche hatte mindestens 250 - und mancher wird dem Berliner Börsen-Courier (26. 8. 1928) zustimmen, „daß dieser Film in der Anlage verfehlt ist. Ein ausgesprochen psychologisches Kammerspielthema (...) wird von dem Regisseur Hans Steinhoff mit unpsychologischen Mitteln wiedergegeben. Das Angstmotiv muß erst durch langwierige Zwischentexte auseinandergesetzt werden, es wird nicht unmittelbar aus den Vorgängen entwickelt.“

Andererseits: *Angst* war weder als Meilenstein der Literaturverfilmung noch als bahnbrechendes Filmexperiment für großstädtische Kunstliebhaber konzipiert. Die Berliner Orplid-Film G.m.b.H. und die mit ihr verbundene Messtro-Film-Verleih G.m.b.H. spezialisierten sich auf den Mittelfilm und orientierten sich am Geschmack des Massenpublikums. Am 22. August 1928 wurde der Film nicht nur im Berliner Gloria-Palast, sondern gleichzeitig auch in Dresden, Leipzig und Nürnberg uraufgeführt und wurde einer der erfolgreichsten Produktionen der Orplid.

Die Mehrzahl der Kritiker zeigte sich beeindruckt. „Ein Kammerspiel, das an die besten Arbeiten von Lubitsch und Cecil de Mille erinnert, aber keineswegs eine Kopie ist, sondern den Regisseur Hans Steinhoff abermals als einen Künstler mit eigenwilliger Begabung verrät“ (Der Kinematograph, 4. 9. 1928). Gepriesen wurde vor allem die technische Perfektion (Kamera: Karl Puth). Die Film-Illustrierte (14. 9. 1928) meinte, Ausstatter Franz Schroedter ginge Steinhoff „mit außerordentlichem Feinempfinden zur Hand, indem er den Bauhausstil und die neue Sachlichkeit der Interieurs je nach Beruf und Individualität ihrer Bewohner nuanciert.“ Die Berliner Börsen-Zeitung (2. 9. 1928) sah Innenräume „ganz aus dem Lebensgefühl des im vollen Leben stehenden Großstadtmenschen entstanden“, in die Steinhoff „die dazugehörigen modernen Menschen“ gestellt habe.

Die englische Fassung unter dem Titel *Fear* ist ein Dokument der zahlreichen Versuche europäischer Filmunternehmen, durch länderübergreifende Zusammenschlüsse der Hollywood-Konkurrenz Paroli zu bieten. Planung und Produktion des Films fallen in eine Zeit, in der über den Verkauf von Orplid und Messtro an das sich in Gründung befindende Londoner Filmunternehmen British and Foreign Films Ltd. verhandelt wird und Großbritannien ein Quotensystem nach deutschem Vorbild einführt, das genau festlegt, wann ein Film britisch ist und wann nicht.

Vom Bild her vermeidet der Film, die Handlung in einem bestimmten Ort oder Land anzusiedeln. Er wird in Deutschland als deutscher und in England als englischer Film vermarktet; in den Details merkt man die englische Verbindung. Rechtsanwalt Godfrey/Duhan liest in beiden Fassungen die Daily Mail. Schlagzeilen der BZ am Mittag fallen in Großbritannien ersatzlos weg. Die englische Fassung ist straffer (die Szenen des komischen Paares sind gekürzt und teilweise gestrichen) und betont das Melodramatische, während die Titel der deutschen im letzten Drittel die psychologischen Elemente der Vorlage berücksichtigen. In der englischen Version fehlt die für die Steigerung des Angstzustandes so wichtige Szene, in der die Erpresserin Inge/Elsa zum ersten Mal außerhalb ihres Hauses mit Geldforderungen konfrontiert.

*Angst* ist kein verschollenes Meisterwerk, sondern handwerklich gut gemachte, solide Unterhaltung, die Einblick gewährt in den Publikumsgeschmacks der Zeit, aber auch den Blick öffnet auf weithin unbekannte Akti-

vitäten des Filmpioniers Oskar Messter in den zwanziger Jahren. Im Informationspapier der Reihe „Wiederentdeckt“ (Nr. 53, 27. 6. 1997) wird darauf ausführlicher eingegangen; es enthält ebenfalls Ergänzungen zur Biographie des Regisseurs Hans Steinhoff, deren spärliche „Fakten“ teilweise auf von ihm selbst lancierten falschen Angaben beruhen.

Steinhoff hat sich intensiv mit den Medien Theater, Musik, Film und Malerei auseinandergesetzt und die entsprechenden handwerklichen Fertigkeiten von der Pike auf gelernt. Seine Erfahrungen mit der populären Kultur wurzeln in den Theater-Vorläufern des Kinos an der Ecke, im Mainstream der Unterhaltung, dem er als Mittelregisseur bis in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre treu blieb, ehe ihm endlich nach mehreren fehlgeschlagenen Anläufen der Sprung in die Klasse der Top-Regisseure des Dritten Reichs gelang. Steinhoffs Arbeiten eignen sich besonders für die Suche nach Spuren der populären Theaterkultur wie Operette und Revue und der konventionellen Bilderwelt des 19. Jahrhunderts im Film der zwanziger bis vierziger Jahre.

Deutsche Zensur: 7. 8. 1928; Prüf-Nr.: B 19674; 8 Akte, 2642 m, nach Ausschnitten 2631 m, Jugendverbot

Kopie: National Film Archive, London, ca. 1985 von einem Positiv („stock date“ 1929) gezogen. Länge: 2229 m = 89 Minuten bei 21 Bildern/Sekunde.

Im Bundesarchiv-Filmarchiv ist eine ausleihfähige 35mm-Kopie mit russischen Zwischentiteln (Länge: 2265 m) archiviert. Von einer ebenfalls vorhandenen deutschsprachigen Fassung (1883 m) liegt kein Benutzerstück vor.

## Genius of the studio

Obleich Hans Steinhoff 45 Spielfilme gedreht hat, gibt es verhältnismäßig wenig publizierte Aussagen oder Interviews, in denen er sich zu seiner Arbeit als Filmregisseur geäußert hat. Man gewinnt fast den Eindruck, daß er die Publicity-Maschinerie der Filmindustrie nie in den Griff bekam oder ihr zumindest distanziert gegenüberstand. Um so interessanter ist daher der nachfolgende Bericht über ein Interview mit ihm, das während der Dreharbeiten zu der British & Foreign Film-Produktion *The Three Kings* (*Ein Mädel und drei Clowns*) Ende Juli / Anfang August 1928 in England geführt wurde. Die darin enthaltenen Aussagen (z.B. über seine Vorliebe für schnelle Schnittfolgen) entsprechen nicht unbedingt dem, was in seinen Filmen tatsächlich zu sehen war. Andererseits können seine Gedanken über nationale Eigenheiten zum besseren Verständnis seiner Arbeiten beitragen. (Horst Claus)

Asserting that the ideal film is one containing the greatest number of shots within the compass of its total footage, Hans Steinhoff, the director of *Fear*,

the British and Foreign Film production due for Trade showing this month, revealed himself, during an interview with a Kine. representative, as a producer with vivid ideas and more vivid ideals.

„I am not in favour of lengthy shots,“ he said, „because in my opinion the basic principle of film entertainment is action. Action is not secured by shots many yards in length, because that means that the various shots have a tendency to become monotonous. I have made it a principle in *Fear*, as in most of my other productions, to have no shot longer than fifty feet.“

„It may be a little difficult for me to explain this for my friends of the British studios to secure a correct conception of what I have in mind. The development of this principle, however, can be seen, and its result judged, by an intelligent study of my film production methods in *Fear* (...)

Mr. Steinhoff is considered on the Continent to be a genius of the studio, and allowances are made in his favour for the apparent eccentricities of genius. For instance, in production he knows no one or nothing save the picture, a fact that might be a little offensive were the victims of the intensity not appreciative of the fact that his disregard for professional conventionalities is the result of an all-devouring passion for his art. Neither „stars“ nor contracts are allowed by Steinhoff to restrict the rapid progress of the production. „I do not recognise stars,“ exclaimed Steinhoff with dramatic emphasis. „They are all one to me. Stars and supers exist for the one common cause - production of the best picture of which our combined talents are capable.“

Asked how he finds the British type of screen artistry compared with the Continental or American types, Mr. Steinhoff told the Kine. representative that the British and the Central European types have certain racial similarities and that they are both Saxon; the French and the Italian, being Latin, are more animated and effervescent, while the American is superficial, making an appeal more to the senses than the intellect.

He attributes the success of both the Latin and American to the fact that they both possess the spirit of self-abandonment. „Whenever I find a British artiste who can combine the two virtues of abandonment and applied intelligence, I have found the ideal. And that is my tribute to Henry Edwards for his work in *Fear*, and probably in others of his productions which I have never seen.“

Steinhoff inclines to the view that the social background of the Saxon races accounts for that general absence of self-abandonment. We are thought to repress our natural emotions; it is considered to be in bad taste to give expression to intense joy or sorrow, and so natural instinct is the very antithesis of that self-abandonment which is a powerful factor in the American and Latin artistes. (...)

This director from the Continent speaks with authority based on many years' experience of the studios as well as of the speaking stage. As the thea-

trical producer of the Metropole Theatre in Berlin he was the first to introduce revue on the Continental stage, a fact that brought him into such prominence that he was given charge of the Apollo Theatre, the most modern and progressive in Central Europe. Repeated offers from film people to write scenarios attracted his attention to the screen, but he preferred to test his own capacities in that direction by producing a scenario of his own and at his own expense.

Since then he has been contracted to produce pictures for Ufa and Orplid-Messtro, the Continental producing unit of the British and Foreign Films of this country, for whom he has produced *Hell of Rio* and *Sandgrafen*, and *Fear*, and has just returned from Blackpool, where he selected locations for *Three Kings*, his next British and Foreign production.

(Steinhoff's Method. The Eccentricities of Genius. Some Unusual Views, in: Kinematograph Weekly, London, 2 .8. 1928, S. 37)

Korrespondenz: Horst Claus, 23 Springfield Grove, BS6 7XG Bristol, Großbritannien - Tel.: 0044 117 9422038 / Email: H-Claus@wpg.uwe.ac.uk

## **„Eine satirische Geschichte aus dem Justizdschun- gel Westberlins“ Johannes Knittel: *Der Fackelträger* (DEFA 1955)**

Als Berliner Premiere stellte Ralf Schenk am 25. Juli 1997 in „Wiederentdeckt“ den satirisch gemeinten DEFA-Spielfilm *Der Fackelträger* von 1955 vor, der nach seiner Fertigstellung nicht mehr in die aktuelle politische Situation des „Neuen Kurses“ paßte und daher erst zwei Jahre später, als die Tauwetterperiode wieder vorbei war, in die Kinos kam: auf besondere Anweisung aber nur in der Provinz.

Kaum jemand kennt diesen Film; selbst eingefleischte DEFA-Spezialisten haben ihn nie zu Gesicht bekommen. Denn nachdem er abgedreht und für September 1955 annonciert worden war, wies das SED-Zentralkomitee an, daß die Premiere ausfallen müsse. Der Grund: Bundeskanzler Adenauer reiste nach Moskau, und mit einem dezidiert antiwestlichen Film wollte - oder sollte? - die DDR nicht stören. Auch als Adenauer nach Bonn zurückgekehrt war, blieb *Der Fackelträger* im Tresor. Erst im Oktober 1957 hatte seine Stunde geschlagen: allerdings ohne Premiere und ohne Pressekritiken, dafür aber mit dem ausdrücklichen Verweis, daß der Film weder in Berlin noch in den Randgebieten der Hauptstadt aufgeführt werden dürfe.

Dabei hatte ein prominenter Mann das Drehbuch zum *Fackelträger* verfaßt. Hinter dem Pseudonym Karl Friedrich Hartmann versteckte sich kein Geringe-



# JOVIS Verlagsbüro

Kurfürstenstraße 15/16  
D-10785 Berlin  
Telefon 030/261 12 07  
Telefax 030/261 15 42



## Liebe mit Achtzig Asta Nielsen-Christian Theede: Briefe

„...ist eine kraftvolle, euphorische Ode an die Macht der Gefühle. Ein großartiges Buch, das man kaum aus der Hand legen mag.“

CINEMA DM 38,00

## Kim Novak Hommage

„Zur Hommage in Berlin ist im jovis Verlag ein schöner kleiner Band erschienen mit liebevollen und kenntnisreichen Aufsätzen von Brigitte Desalm, Gerhard Midding, Fritz Göttler und dem Herausgeber Rolf Aurich.“

Hans Schifferle, Süddeutsche Zeitung  
DM 24,80

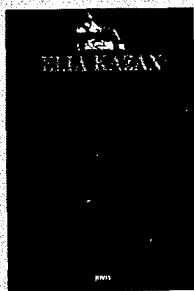


## Schwarzweiß und Farbe

DEFA-Dokumentarfilme 1946-92

„Es ist wohl das umfangreichste Buch zum Genre in Deutschland.“

Rolf Aurich, Hannoversche Allgemeine Zeitung  
DM 68,00



## Elia Kazan

„Überhaupt ist dieses kleine Bändchen rundum zu loben.“

Hans Joachim Neumann, Zitty  
DM 29,80

# FILMBÜCHER

rer als der Anwalt Friedrich Karl Kaul, der zum DDR-Spezialisten für politische Strafverfahren in der Bundesrepublik avanciert war. Kaul hatte das Szenarium nicht zuletzt aus persönlichen Motiven geschrieben: Er versuchte damit, einen seiner West-Berliner Rivalen, den Oberstaatsanwalt Cantor zu decouvrieren. Dessen Namen übertrug er ins Deutsche, und so geisterte der „korrupte Frontstadt-Jurist“ Eitel-Friedrich Sänger (Hermann Kiessner) durch jenen DEFA-Film, der laut Werbezeilen des Verleihs „die Karriere eines Brunnenvergifters“ beleuchten und zeigen sollte, „wie man Sensationsfälle macht“.

Zum ersten und einzigen Mal wandte sich ein DEFA-Spielfilm damit dem Thema der Entführungen, des Menschenraubs zu - und wies die Beschuldigungen, die vom Westen aus auf die DDR niedergingen, mit gebührender Parteilichkeit und einer gehörigen Portion Zynismus zurück.

Erzählt wurde die Geschichte eines West-Berliner Oberstaatsanwalts, der unter allen Umständen Richter beim Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe werden will. Dafür kommt ihm die vermeintliche Verschleppung seines Hausmeisters gerade gelegen. Der jedoch war in Ost-Berlin nur festgesetzt worden, weil er betrunken in der S-Bahn randaliert hatte. Folgerichtig fällt die Anklage vor Gericht wie ein Kartenhaus zusammen: Der „linke“ Anwalt Hartmann (Harry Hindemith) - Kaul skizzierte damit ein Selbstporträt - entlarvt den West-Rivalen mit den Worten, er sei einer jener Fackelträger, die schon einmal für einen Weltbrand sorgten. Ungeachtet dieser Niederlage wird Sänger am Ende nach Karlsruhe beordert.

So schlug der Film den Bogen vom Geist der Naziära zu dem der Adenauer-Zeit. F. K. Kaul und sein Co-Autor, der Schauspieler und Dramaturg Walter Jupé, kleideten das grelle Schwarz-Weiß-Stück in den Mantel der Satire. Sie ließen kein Klischee aus, um den Westen zu „entlarven“, und manövierten sich dabei selbst in die schiere Unglaubwürdigkeit. So nahm es nicht Wunder, daß zunächst kein DEFA-Regisseur das Drehbuch anfassen wollte. Erst auf dringende Bitten des Studiodirektors Hans Rodenberg erbarmte sich Johannes Knittel des Stoffes - ein Mann, der sich im Synchronstudio einige Meriten erworben und nun als „richtiger“ Regisseur beweisen wollte.

Doch selbst die künstlerische Patenschaft des satiregeübten Slatan Dudow retteten das 1,2 Millionen Mark teure Projekt nur in Maßen. Die Hauptverwaltung Film sah sich genötigt, Vorsichtsmaßnahmen zu ergreifen. 1955, als *Der Fackelträger* zum ersten Mal gezeigt werden sollte, wurden ausdrücklich „Testvorführungen zur Ermittlung der Publikumsmeinung“ anberaunt. Und 1957 erging die Anweisung an die Kinos, „Stellungnahmen der Besucher umgehend“ an die Leitung des DDR-Lichtspielwesens zu übermitteln. Dem beugte man in den Bezirken allerdings vor, indem man den Film lieber gleich unter den Tisch fallen ließ.

*Der Fackelträger* bietet - wie seine „besseren“ Geschwister *Der Hauptmann*

von Köln (1956, Regie: Slatan Dudow) oder *Der Ochse von Kulm* (1955, Regie: Martin Hellberg) und zahlreiche weitere DEFA-Filme vor allem der fünfziger Jahre - authentische atmosphärische Einblicke in den Geist des Kalten Krieges, die Gespanntheit und Gereiztheit jener Jahre, den Tanz auf dem Vulkan. „Der Fackelträger“ spiegelt ein Klima politischen Hasses; er ist, trotz oder gerade wegen seines Stils, ein Film, der als Zeitdokument den Atem einer Epoche gleichsam körperlich erfahrbar macht. Eine Sinnen-Reise in eine der Ur-tiefen dieses verrückten Jahrhunderts. „Eine satirische Geschichte aus dem Justizdschungel Westberlins“ - so eine der Werbezeilen des Verleihs von 1957.

Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme, Babelsberg 1955. - Zulassung: 5. 8. 1955 / 9. 8. 1955 - Anlaufdatum: 25. 10. 1957

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Länge: 2240 m, 81', s/w

## „Im Schatten von Dupont.“

### Gennaro Righelli: *Sensation im Wintergarten* (D 1929)

Am 29. August präsentierte Jochen Meyer-Wendt in „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen“ den Zirkusfilm *Sensation im Wintergarten*, eine Produktion der Lothar Stark-Film GmbH Berlin von 1929.

*Sensation im Wintergarten* gehört nicht zu den Spitzenfilmen des Jahres 1929. Die Mitwirkenden: zweite Garde. Weitgehend einhellig bescheinigt die zeitgenössische Kritik dem am 5. 9. 1929 im Berliner Atrium uraufgeführten Film nur durchschnittliche Qualitäten. Vor allem die Dramaturgie der Geschichte wird kritisiert. Berlin am Morgen notiert gelangweilt, dieser „Bilderbogen von des Varieté-Artisten Freud und Leid“ (Nr. 247, 7. 9. 29) sei nun wirklich keine Sensation; fröstelnd sieht sich die B. Z. am Mittag angesichts der aufgehäuften Klischees in die „Eiszeit des Films“ (Nr. 243, 6. 9. 29) versetzt. Lob erhält dagegen vor allem die Arbeit von Kameramann Mutz Greenbaum: „Wundervolle Bilder aus der Artistenarbeit, schönste Aufnahmen von Situationen, Stellungen, Köpfen; eine glänzende optische Leistung“ (Frankfurter Zeitung, 6. 2. 30, Stadtblatt).

Regisseur Gennaro Righelli gehört zu den italienischen „Gastarbeitern“ des Weimarer Kinos, die durch die Entwicklung der deutsch-italienischen Filmbeziehungen nach dem 1. Weltkrieg gen Deutschland gelockt wurden. Er ist heute wenig bekannt, doch finden sich unter seinen Arbeiten immerhin ein Film mit Paul Wegener (*Svengali*) sowie zwei mit dem russischstämmigen Schauspieler-Star Iwan Mosjoukin (*Der Geheime Kurier*; *Der Präsident*). Auch die Hauptdarsteller des Films, Paul Richter und Claire Rommer, zählen nicht zu den ganz Großen der Weimarer Zeit. Claire Rommer war ein Filmsternchen,

das damals eine gewisse Popularität genoß, wie man der wohlwollenden Berichterstattung über sie in der Presse entnehmen kann. Paul Richter war 1924 durch seine Verkörperung des Siegfried in Fritz Langs *Nibelungen* zum maskulinen Sex-Symbol avanciert. Er strahlte lebensbejahende Jugend aus und wurde so zum Jungmädchenschwarm der 20er Jahre. Regisseur G. Righelli spielt mit diesem Image seines Stars. Am Anfang des Films sehen wir den berühmten Artisten Frattani (Paul Richter) auf der Überfahrt nach Europa. Während er in einer Schiffskabine am Trapez trainiert, drücken sich draußen junge hübsche Frauen die Nase an den Fensterscheiben platt. Die Attraktivität, die in der Geschichte die Figur des Frattani besitzt, kann gleich von vornherein absolut glaubwürdig gemacht werden, weil im Kino die öffentliche Erscheinung des Darstellers mit seiner Leinwanderscheinung verschmilzt. Neben Erna Morena sind noch Wladimir Sokoloff und Ossip Runitsch zu erwähnen.

Die Welt des Zirkus und der Artisten war in den späten 20er Jahren ein ausgesprochen beliebtes Filmsujet. Alle Vertreter dieses Genres mußten sich aber an E. A. Duponts *Variété* (1925) messen lassen. Daß es schwerfiel, sich neben einem solchen Film künstlerisch zu behaupten, verwundert nicht. Treffender, als die Deutschen Allgemeinen Zeitung (Nr. 414, 7. 9. 29) ihre Rezension von *Sensation im Wintergarten* titelte, läßt es sich nicht formulieren: „Im Schatten von Dupont“. Dramaturgisch betrachtet kann man sich das Verhältnis zwischen den beiden Filmen ungefähr so vorstellen wie in der klassischen Tragödie das Verhältnis zwischen Königsdrama und der Spiegelung des Konflikts auf Dienstbotenebene. Auch ästhetisch erreicht *Sensation im Wintergarten* nicht das Niveau von Duponts *Variété*. Statt kameratechnischer Kühnheiten sehen wir ordentliches Kamerahandwerk.

Bei aller Einschränkung und Kritik zeigt aber ein Durchschnittsfilm wie *Sensation im Wintergarten* auch, welche Selbstverständlichkeit im filmischen Erzählen einer Geschichte man sich am Ende der Stummfilmzeit erworben hatte. Klar und verständlich fließt die Geschichte dahin, werden die Szenen in einzelne Einstellungen aufgelöst, wird mit Schuß und Gegenschuß gearbeitet, werden über Blickachsen Anschlüsse hergestellt, wird über die Bewegung der Personen der Eindruck von Kontinuität von Bild zu Bild erreicht.

Ein weiterer Reiz des Films liegt in den kleinen dokumentarischen Momenten, die er bietet. Die Sensationen, die der Filmtitel verheißt, wurden zumindest teilweise tatsächlich im Wintergarten gedreht. An zwei Tagen nahm das Filmteam am regulären Wintergartenprogramm teil, und Claire Rommer mußte vor echtem Publikum einen Tanz darbieten. Auch das Brandenburger Tor und das alte Hotel Adlon ist zu sehen.

Bei der erhaltenen Kopie handelt es sich um eine Fassung für den schwedischen Markt mit schwedischen Zwischentitel. Der Vergleich mit der Zensurkarte zeigt, daß die Geschichte gestrafft und die Erzählung auf den Protago-

nisten, den Artisten Frattani und seine Liebe zu der Tänzerin Madeleine, konzentriert wurde. Der ganze 3. Akt fehlt. Das Verhalten des Stiefvaters von Frattani, des Barons von Mallock, am Ende des Films - der Mordanschlag auf den berühmten Artisten, den Sohn seiner Frau - wird aber verständlicher, wenn man die Geschehnisse des 3. Aktes kennt. Dort wird von den dubiosen finanziellen Machenschaften des Barons erzählt, seinen ständigen Geldsorgen, und man begreift, wie existenzbedrohend für ihn das unvermutete Wiederauftauchen des rechtmäßigen Erben des Familienvermögens sein muß.

Kopie: Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden

### Film-Kurier-Index

In Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek und finanziert von der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kunst wird durch CineGraph die bedeutendste deutsche Filmzeitung, Film-Kurier, der von 1919 bis 1945 täglich erschien, durch einen Index erschlossen.

Der Film-Kurier-Index erscheint seit 1991 in fortlaufenden Bänden mit jeweils einem Jahrgang, der den Inhalt jeder Ausgabe nachweist und durch Sach-, Namens- und Filmtitelregister erschlossen ist. Bis jetzt liegen alle Jahrgänge aus der Zeit des Nationalsozialismus vor; die Jahrgänge 1919 bis 1932 folgen von diesem Jahr an.

Parallel zur gedruckten Ausgabe entsteht eine Datenbank, die nach Abschluß des Gesamtprojekts veröffentlicht werden soll.

Neu erschienen sind jetzt die Jahrgänge 1919-20 und 1921. Sie kosten DM 60. - zuzüglich Versandkosten und können bei der Stiftung Deutsche Kinemathek, Heerstraße 18-20, 14052 Berlin (FAX: 030 - 300 903 13) gegen Rechnung bestellt werden. Von den bereits vorliegenden Bänden 1933 bis 1945 sind die Jahrgänge 1934 bis 1937 vergriffen.

### FilmMaterialien 10

Eine filmhistorische Publikation von CineGraph, Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V., CineGraph Babelsberg, Brandenburgisches Centrum für Filmforschung e.V., Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin  
Hrsg.: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen

**Alexandra Obradovic (Red.): Der komische Kintopp**

Hamburg-Berlin, September 1997, 43 Seiten, DM 5.—

Info: <http://www.cinegraph.de/filmmat/fm10/filmmat10.html>

Die FilmMaterialien sind nur über die Stiftung Deutsche Kinemathek zu beziehen:  
Heerstraße 18-20, 14052 Berlin, Tel.: 300 903 - 0, Fax.: 300 903 - 13

## **Deutsches Filmmuseum: Nachlaß Paul Wegener**

Paul Wegener (1874 - 1948) war einer der profiliertesten Bühnen- und Filmschauspieler der zehner und zwanziger Jahre und zählte zudem seit 1913 als Autor und Regisseur zu den Protagonisten des künstlerisch anspruchsvollen Stummfilms. Im Zuge der Recherchen für ein Ausstellungs- und Buchprojekt im November 1997 über den Architekten Hans Poelzig, ist es dem Deutschen Filmmuseum gemeinsam mit dem Deutschen Institut für Filmkunde gelungen, den Nachlaß von Paul Wegener im Besitz der Witwe seines Biografen Kai Möller zu entdecken. Dank der großzügigen Schenkung von Frau Möller gelangte der Nachlaß nun in die gemeinsame wissenschaftlich-konservatorische Obhut des Deutschen Filmmuseums und des Deutschen Instituts für Filmkunde nach Frankfurt.

Der Nachlaß von Paul Wegener, so wie ihn sein Biograf Kai Möller verwahrt hatte, birgt Schätze. Neben ausführlichen Korrespondenzen, Manuskripten zu verschollenen Filmen und einem Repertoire-Buch, in dem Wegener seit 1897 handschriftlich seine Theater-Arbeit protokolliert und auch Notizen zu seiner Filmarbeit eingetragen hat, fanden sich bislang unbekannte Fotografien unter anderem zu den Filmen *Rübezahls Hochzeit* (1916), *Der Yoghi* (1916), *Hans Trutz im Schlaraffenland* (1917), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), oder *Lebende Buddhas* (1923/24; verschollen). Hinzu kommt eine Vielzahl von Fotos, die Wegener in Theaterrollen zeigen, sowie Privatfotos, auf denen Wegener selbst oder beispielsweise auch seine Sammlung ostasiatischer Kunst zu sehen ist. Außerdem fand sich ein Original-Scherenschnitt von Lotte Reiniger und eine Original-Zeichnung mit Widmung an Wegener von Josef Fenneker. Desweiteren sind im Nachlaß umfangreiche Texte zu Wegeners künstlerischer Arbeit von der zeitgenössischen Rezension bis hin zu Theaterzetteln vorhanden. Selbst Aktien der „Paul Wegener Film AG“ aus dem Jahr 1923 sind erhalten. Von zusätzlichem Wert sind die von Kai Möller kenntnisreich zusammengetragenen Rechercheunterlagen - darunter Korrespondenzen Möllers mit künstlerischen Weggefährten von Paul Wegener - zu seiner 1954 erschienen Wegener-Monografie, die seine Witwe Ingeborg Möller ebenfalls ihrer Schenkung beigelegt hat.

Das Deutsche Filmmuseum und das Deutsche Institut für Filmkunde werden den Wegener-Nachlaß wissenschaftlich aufarbeiten und die Ergebnisse im Sommer 1999 in Form einer Ausstellung und eines Buches publizieren.

## **Nachlaß Curd Jürgens**

Curd Jürgens war einer der bekanntesten und gefragtesten Schauspieler des westdeutschen Nachkriegsfilms, dem schon in den fünfziger Jahren auch der

Sprung ins internationale Filmgeschäft gelang. Der am 13. Dezember 1915 geborene Jürgens hatte seinen ersten Filmauftritt 1935 in *Königswalzer*, seine bekanntesten Rollen in den fünfziger Jahren im deutschen Film waren der Luftwaffengeneral Harras in Helmut Käutners Zuckmayer Verfilmung *Des Teufels General* (1954/55) und der Bruno Mechelke in Robert Siodmaks Hauptmann-Adaption *Die Ratten* (1955).

Margie Jürgens, die Witwe des 1982 verstorbenen Film- und Theaterschauspielers Curd Jürgens, hat nun den Nachlaß ihres Mannes dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main übergeben.

Der bislang in Jürgens' Haus in Südfrankreich lagernde Nachlaß besteht aus Korrespondenz (darunter ein Briefwechsel mit Romy Schneider), Exposés und Drehbüchern, Tagebüchern und Tagesplaner (aus der direkten Nachkriegszeit sowie den siebziger Jahren bis zu seinem Tod), Arbeits-, Szenenfotos zu seiner Film- und Theaterarbeit und Privataufnahmen, Plakate, Kostümentwürfe sowie Notizen und Manuskripte zu seinen Memoiren und seinem Roman „Der süße Duft der Rebellion“. Das Konvolut enthält weiterhin einen von Jürgens selbst 1935 begonnene Dokumentation seiner Theater- und Filmengagements und Interviews, die der Schauspieler bei der Recherche zu seiner Autobiografie „...und kein bißchen weise“ führte.

Die Unterlagen werden gegenwärtig durch das Archiv des Deutsche Filmmuseums geordnet und erschlossen.

## **Wo sind die Film-Teufeleien?**

### **Vor 1921 erschienene Filmzeitschriften ohne Standortnachweis**

Alle Filmzeitschriften sowie einige Zeitschriften mit vielen Filmartikeln und die vor 1921 mit ihrem Erscheinen begonnen haben, sind mit den Standorten im Internet:

<http://www.unibw-muenchen.de/campus/Film/fzs.html>  
aufgelistet.

Da gegenüber der ersten, 1992 in KINtop 1 veröffentlichten Liste eine ganze Reihe neuer Zeitschriften hinzugekommen ist, wurden sie neu nummeriert - sie beginnen jetzt mit einem Buchstaben; das C verweist auf die vermißten Bestände.

Trotz neuer Funde und mehrerer Hinweise auch aus dem Ausland können immer noch 33 von 173 Zeitschriften mit keinem Heft nachgewiesen werden. Hinweise auf Standorte dieser Zeitschriften bitte an:

Herbert Birett, Veldener Str.28, 80687 München; Telefon (tagsüber): 089 - 58090407 / E-mail: [Herbert.Birett@rz.unibw-muenchen.de](mailto:Herbert.Birett@rz.unibw-muenchen.de)

Sigel der angeführten Bibliotheken:

- 1: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin  
12: Bayerische Staatsbibliothek, München  
101: Deutsche Bibliothek - Deutsche Bücherei, Leipzig  
Wi17: Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt/Main

C6: **Der Beisitzer. Zentralorgan für die Beisitzer der Berliner Filmprüfbehörden.** Berlin: Deutscher Provinz-Verlag, 1919-1921

C8: **Bildarchiv. Rundschau über Lichtbild, Film und Druckbild im Dienste der Jugenderziehung und Volksbildung.** München: Schule und Kunst, 1920  
1: 1920 (4 Os 2133/152, Kriegsverlust)

C10: **Blätter. Zeitschrift der Internationalen Film-Vertriebsgesellschaft.**  
Hrsg. Asta Nielsen, Urban Gad. Frankfurt/M.: Int. Vertriebsges., 1912  
(Laut Mitteilung der Deutschen Bücherei ist diese Zeitschrift nie erschienen.)

C13: **C. Z. Cines-Zeitung.** Berlin: Cines-Theater AG, 1913  
1: 1914 (Os 2133/66, Kriegsverlust)

C29: **Erstes Adressbuch der Kinematographie.** Berlin: Falk, 1909

C33: **Film und Bühne.** Berlin: Petersen, 1920

C45: **Film-Kritiken. Ausschnitte der Filmpressediens GmbH.** Berlin, 1919-1923  
1: 1919-1923 (4 Os 2133/140, Kriegsverlust)

C51: **Filmrevue.** Berlin

C53: **Filmschriftsteller im Flimmergeist. Organ für Filmschriftsteller.** Hamburg: Friedlands Verlag des Flimmergeistes, um 1919

C54: **Filmspiegel.** München, 1919-?  
12: 1919 (Art 114u, Kriegsverlust)

C55: **Film-Teufeleien.** Berlin: Verlag der Filmhöhle, 1919-1920  
(Im Exemplar des Wi17 liegt deren Titelblatt vor der Zeitschrift „Filmhöhle“)

C56: **Film-Ton-Kunst. Zeitschrift für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes.** Berlin: Schlesinger, 1920-1927 (Forts.: RDK. Vertrauliche Mitteilungen. 1928)

C61: **Frau und Lichtbild.** Berlin

C73: **Internationale Film- und Kinematographen-Zeitung (Deutsche Kinematographische Rundschau). Zentralorgan für die gesamte Projektionsindustrie und verwandter Branchen.** Hamburg: Internationale Film- u. Kinematographen-Zeitung, 1906-1913

C75: **Jahrbuch der Kinematographie.** Chemnitz: Zimmermann, 1912

C81: **Kinematographen-Fachblatt.** Hrsg.: Freie Vereinigung der Kinematographen-Angestellten Deutschlands. Berlin: Nostard, 1907

C85: **Kinematographische Wochenschau der Stettiner Urania.** Stettin: Stettiner Urania, 1914



